

ART ET DÉVOTION
DANS LES ANCIENS PAYS-BAS

AVANT-PROPOS

LÉONIE MARQUAILLE – JAN BLANC

*Section d'histoire de l'art, Université de Lausanne – Département d'histoire de l'art
et de musicologie, Université de Genève*

Les questions confessionnelles occupent aujourd'hui régulièrement les titres des journaux, qu'il s'agisse de la reconnaissance des confessions ou des débats sur les séparatismes. Ces questions sont régulièrement confrontées au domaine de l'histoire de l'art et du patrimoine. La reconversion récente de l'église Sainte-Sophie et, plus récemment, de l'église de la Chora, à Istanbul, montre combien les édifices et les œuvres d'art peuvent se retrouver au centre de manœuvres politico-religieuses. Dans cette perspective, certains artistes contemporains se sont emparés de la question du vivre ensemble. Le slogan *COEXIST*, créé par l'artiste polonais Piotr Młodożeniec pour le concours d'art international organisé par le Musée du raccord du dialogue, de la compréhension et de la coexistence, a été largement diffusé par les réseaux sociaux. On peut citer également l'exposition d'art sacré : « Beyrouth, ville modèle de Coexistence », conçue par les artistes Lena et Hilda Kelekian.

Les rapports entre art et piété recouvrent un champ particulièrement vaste, susceptible de fédérer les centres d'intérêt tant des théologiens que des historiens du fait religieux et des historiens de l'art. Le point d'ancrage retenu pour ce volume est celui de l'art, qui permet de considérer à la fois l'œuvre dans sa dimension matérielle et l'image dans son acception la plus large. Ces dernières décennies, l'histoire des religions a connu un profond renouvellement historiographique. Il est désormais possible, grâce à ces travaux récents, d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche en histoire de l'art. Les historiens de l'art se sont essentiellement intéressés à une seule confession, comme en témoigne par exemple le nombre d'études sur les réformes protestantes ou catholiques. L'image religieuse et son statut ont souvent occupé les chercheurs. En prenant pour point de départ les crises iconoclastes de 1566, le culte des images et les destructions d'œuvres ont attiré l'attention des historiens de l'art¹. Les opérations récentes de l'État islamique au Proche-Orient et les destructions irréversibles qu'elles ont provoquées montrent la permanence de ces questions. Par ailleurs, nous bénéficions désormais de la publication de sources et d'études solides qui ont permis de mieux définir le rôle et le

¹ Hans BELTING, *Image et culte, une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998.

statut de l'image dans le catholicisme². Il faut également souligner la meilleure compréhension de la position de la Réforme, plus spécifiquement celle de Jean Calvin, à l'égard des œuvres d'art et, plus généralement, des images³. Il a ainsi été possible de mieux cerner le rôle du réformé genevois dans le développement de certaines formes artistiques, comme la peinture de paysage⁴. Ponctuellement, des études ont mis en avant les différentes possibilités d'interprétation d'une même œuvre d'art⁵. Cette vision plus nuancée a permis de constater qu'en termes d'images, les différences entre les deux confessions majoritaires en Europe étaient beaucoup plus nuancées que ce qui a pu être affirmé il y a encore quelques années. La place de l'image dans la construction des identités religieuses a occupé plusieurs chercheurs et a permis d'ouvrir l'objet d'étude aux estampes et de revenir sur la notion de propagande. Els Stronks s'intéresse aux illustrations de la Bible et de la littérature religieuse en général, ainsi qu'aux emblèmes, comme moyen de codification des identités religieuses, mais dont la diffusion pouvait être interconfessionnelle⁶. Joke Spaans propose une étude des estampes satiriques dans l'illustration des changements religieux⁷. On peut également compter sur les travaux d'Olivier Christin sur les portraits de réformés⁸. Ces études ont permis de mieux définir le passage d'une « époque de l'image » à une « époque de l'art ». Cette nouvelle époque aurait été marquée par

² Daniele MENOZZI, *Les images, l'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991 ; Johannes MOLANUS, *Traité des saintes images* (1570), Introduction, traduction, notes et index par François BOESPFLUG, Olivier CHRISTIN, Benoît TASSEL, Paris, Cerf, 1996 ; Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 ; Léonie MARQUAILLE, *La peinture hollandaise et la foi catholique au XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

³ Sergiusz MICHALSKI, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Londres, Routledge, 1993 ; Paul Corby FINNEY (éd.), *Seeing Beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids/Cambridge, Eerdmans, 1999 ; Christopher Richard JOBY, *Calvinism and the Arts. A Re-Assessment*, Leuven, Peeters, 2007 ; Randall ZACHMAN, *Image and Word in the Theology of John Calvin*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007.

⁴ Jérôme COTTIN, *Le Regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image*, Genève, Labor et Fides, 1994 ; Reindert FALKENBURG, « Calvinism and the Emergence of a Dutch Seventeenth-Century Landscape Art. A Critical Evaluation », in : Paul Corby FINNEY (éd.), *Seeing Beyond the Word*, op. cit., p. 343-368.

⁵ Catherine SCALLEN, « Rembrandt's Reformation of a Catholic Subject. The Penitent and the Repentant Saint Jerome », *The Sixteenth Century Journal* 30/1 (1999), p. 71-88.

⁶ Els STRONKS, *Negotiating Differences. Word, Image and Religion in the Dutch Republic*, Leiden, Brill, 2011.

⁷ Joke SPAANS, *Graphic Satire and Religious Change. The Dutch Republic 1676-1707*, Leiden, Brill, 2011.

⁸ Olivier CHRISTIN, *Confesser sa foi. Conflits confessionnels et identités religieuses dans l'Europe moderne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

l'autonomisation de l'œuvre d'art par rapport au champ religieux et, en tout cas, de nouveaux usages⁹, qui font écho aux travaux de Victor Stoichita sur le tableau¹⁰.

L'autre grand domaine historiographique est celui de l'histoire sociale de l'art. L'importance de la dénomination confessionnelle dans l'étude de la production d'un artiste a été repensée¹¹. Dans son étude sur Delft, John Michael Montias a réservé un chapitre à la religion pour mieux envisager les liens de Johannes Vermeer avec le catholicisme¹². C'est à partir de là que les recherches dans les archives pour déterminer les confessions des artistes furent systématiques. Il s'agissait d'éclairer leurs réseaux sociaux et de mieux évaluer l'influence ou non du sentiment religieux sur leur production. Les artistes protestants sont désormais mieux connus¹³. Mais on a aussi cherché à mieux appréhender des personnalités d'artistes catholiques comme ce fut le cas avec l'exposition *Poussin et Dieu*¹⁴. À l'heure actuelle, et en accord avec les recherches historiques récentes sur la coexistence confessionnelle, on tend de plus en plus vers une approche pluriconfessionnelle. Il s'agit d'insister sur la mobilité des artistes dans plusieurs milieux confessionnels et, de fait, sur la distinction entre la confession personnelle et le champ professionnel. Rembrandt a probablement été le plus à même à incarner sur le plan de l'histoire de l'art ces approches pluriconfessionnelles, notamment parce que son appartenance confessionnelle reste encore sujette à débat¹⁵. Dans cette même optique, nous pouvons citer, à titre d'exemples, les travaux de Christian Tümpel sur Jacob Jordaens¹⁶ ou de Frédéric Cousinié

⁹ Olivier CHRISTIN, DARIO GAMBONI (éds), *Crises de l'image religieuse/Krisen religiöser Kunst*, Paris, Éditions de la MSH, 2000.

¹⁰ Victor STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

¹¹ Josua BRUYN, *Rembrandt's keuze van bijbelse onderwerpen*, Utrecht, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit, 1959; Volkert MANUTH, « Denomination and Iconography. The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle », *Simiolus* 22/4 (1993-1994), p. 235-252; Frédéric COUSINIÉ, *Sébastien Bourdon, tactique des images*, Paris, Éd. 1:1, 2011.

¹² John Michael MONTIAS, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1982; John Michael MONTIAS, *Vermeer. Une biographie, le peintre et son milieu*, Paris, A. Biro, 1990.

¹³ F. COUSINIÉ, *Sébastien Bourdon, op. cit.*

¹⁴ Nicolas MILOVANOVIC, Mickaël SZANTO, *Poussin et Dieu, cat. exp., Paris, musée du Louvre*, Paris, Hazan-Louvre éditions, 2015.

¹⁵ Shelley PERLOVE, Larry SILVER, *Rembrandt's Faith. Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park, Penn State University Press, 2009.

¹⁶ Christian TÜMPEL, « Jordaens, artiste protestant dans un bastion catholique. Notes sur la situation des artistes protestants dans les centres d'obédience catholique », in : R.-A. D'HULST, N. DE POORTER, M. VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678). Tableaux et tapisseries*, cat. exp. [Anvers, Koninklijk Museum voor

sur Sébastien Bourdon¹⁷. À partir de cette distinction entre confession personnelle et pratique professionnelle, l'idée selon laquelle l'œuvre d'un peintre manifesterait des signes de sa foi personnelle a pu être remise en question. Pourtant, il convient de mentionner que certains artistes ont choisi l'exil, souvent pour préserver leur liberté religieuse, avec des choix de destinations dictés par des critères de religion¹⁸.

Ce numéro de la *Revue de théologie et philosophie* vise à enrichir la compréhension des liens entre art et piété par des études inédites. Si les objets d'étude retenus sont variés tout autant que les approches choisies, chaque article offre une meilleure connaissance des pratiques religieuses autour de l'image en s'appuyant sur des sources historiques variées – textes et images. Les articles présentés dans ce numéro permettent ainsi, nous l'espérons, de repenser les dénominations confessionnelles, en précisant ou en estompant certains aspects de la confession catholique ou des confessions réformées.

Schone Kunsten, 27 mars-27 juin 1993], Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1993, p. 31-37.

¹⁷ F. COUSINIÉ, *Sébastien Bourdon*, *op. cit.*

¹⁸ Marie-Claude CHAUDONNERET (dir.), *Les artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Berne, Peter Lang, 2007.

FOI HOLLANDAISE ET FOI FLAMANDE ?

Les limites d'une géographie artistique et confessionnelle au xvii^e siècle

JAN BLANC – LÉONIE MARQUAILLE

*Département d'histoire de l'art et de musicologie, Université de Genève –
Section d'histoire de l'art, Université de Lausanne*

Résumé

Les recherches récemment consacrées à la géographie artistique et confessionnelle des Pays-Bas septentrionaux et méridionaux ont non seulement permis de se faire une idée plus juste et plus précise des rapports que les artistes et leurs clients néerlandais ont entretenus au xvii^e siècle avec la foi, mais aussi de se défaire de certains lieux communs en vigueur depuis le xix^e siècle, et que l'on retrouve encore parfois dans la littérature historique. Cet article est consacré à l'examen critique de quelques-uns de ces lieux communs.

À la fin du xvi^e siècle, les anciens Pays-Bas ayant jadis appartenu à la Grande Principauté de Bourgogne puis au Saint-Empire sont désormais divisés en deux pays distincts. Au sud se trouvent les Pays-Bas espagnols, qui sont toujours placés sous l'autorité des Habsbourgs. Ils sont majoritairement catholiques, et ils connaissent un véritable renouveau artistique sous l'impulsion de la Contre-Réforme et des peintres qui la soutiennent – Peter Paul Rubens, Anton van Dyck, Jacob Jordaens. Au nord, au contraire, les Provinces-Unies, dites Sept-Provinces, constituent une république indépendante, issue de la révolte menée par Guillaume d'Orange et ses successeurs. Majoritairement calviniste, le pays ne dispose ni d'une cour monarchique, ni d'églises accueillant les œuvres d'art ; mais il connaît un essor économique et financier sans précédent, favorisé par le développement d'un marché de l'art florissant, qui accompagne le développement des genres artistiques et l'émergence de nouveaux peintres, comme Frans Hals, Rembrandt van Rijn ou Johannes Vermeer.

Voici résumés en quelques mots les lieux communs pour ne pas dire les clichés les plus couramment utilisés, depuis le xix^e siècle, dans un grand nombre d'études consacrées à l'histoire de l'art des Pays-Bas du xvii^e siècle. Pourquoi ces clichés ont encore la vie dure ? Sans doute, pour commencer, parce que ces clichés, en tant que clichés, ne sont pas totalement faux. Ils se fondent sur une littérature de seconde main ou désuète, qui véhicule des opinions parfois proches de la vérité historique, mais plus

généralement approximatives et incomplètes. Ces approximations méritent toutefois d'être contredites, en reposant ici deux questions simples, mais essentielles. Peut-on considérer, comme on le dit souvent, qu'il existe une véritable distinction entre les pratiques artistiques des Pays-Bas septentrionaux et méridionaux, protestantes et catholiques ? Et quelle place la foi religieuse tient-elle réellement dans la production artistique néerlandaise du xvii^e siècle ? Pour répondre à ces questions, mais aussi mettre en évidence les problèmes qu'elles posent subsidiairement, nous proposons de les regrouper en trois familles d'arguments : les arguments essentialistes, causalistes et généralisateurs.

1. Les arguments essentialistes

L'approche essentialiste, consistant dans la croyance attribuant une existence substantielle ou objective aux idées générales, est, on le sait, difficilement compatible avec le discours scientifique, que ce dernier concerne les sciences exactes, humaines ou sociales. Dans *The Poverty of Historicism* (1957), Karl Popper a déjà plaidé pour l'unité méthodologique de ces sciences, artificiellement ou maladroitement distinctes, et souligné également que leur fonction n'était pas d'établir prophétiquement les lois du développement historique, mais de proposer, comme il le dit ailleurs, « un conglomérat de problèmes et d'essais de solutions, qui a été délimité et construit artificiellement »¹. Or c'est précisément ce sens des « problèmes » ou de la « problématique »² qui manque trop souvent à l'essentialisme historique, qui préfère toujours privilégier la simplicité accessible des phénomènes à la complexité dérangeante de leur explication :

C'est tout le drame de « l'explication dans les sciences » qu'il faut évoquer : pourquoi explique-t-on et à qui explique-t-on ? Sans doute on explique à qui a besoin d'explication, à qui ne sait pas. Mais sait-il un peu et veut-il savoir davantage ? Et si l'ignorant veut savoir *davantage* est-il prêt à savoir *autrement* ? Est-il prêt à recevoir progressivement toute la problématique du sujet étudié ? Bref, s'agit-il de curiosité ou de culture ? Si « l'explication » n'est qu'une *réduction* à la connaissance commune, à la connaissance vulgaire, elle n'a rien à voir avec l'essentielle *production* de la pensée scientifique. Or trop souvent, répétons-le sur ce point précis de notre discussion, la philosophie questionnant le savant lui demande de *réduire* la connaissance scientifique à la connaissance usuelle,

¹ Karl POPPER, « La logique des sciences sociales », in : Theodor W. ADORNO, Karl POPPER (éds), *De Vienne à Francfort. La querelle allemande des sciences sociales*, Bruxelles, Complexe, 1979, p. 79.

² Gaston BACHELARD, *Le Rationalisme appliqué*, Paris, Presses universitaires de France, 1949, p. 56.

voire à la connaissance sensible. Il remonte les siècles pour retrouver l'heureuse naïveté des intuitions premières³.

Même son de cloche chez Popper : « Tout semble se passer effectivement comme si les historicistes essayaient de se consoler de la perte d'un monde immuable en s'accrochant à la croyance que le changement peut être prévu par une loi immuable »⁴.

Les arguments essentialistes concernant l'histoire des rapports entre art et religion dans les Pays-Bas du xvii^e siècle tournent autour de trois grandes affirmations. La première est qu'il existerait alors deux pays clairement distincts : les Pays-Bas espagnols, d'un côté, et les Provinces-Unies, de l'autre. Nous n'insisterons pas, ici, sur la fragilité d'une telle affirmation, depuis longtemps remise en question⁵. Certes, la signature de la Trêve de Douze Ans (1609) puis des traités de Westphalie (1648) a affirmé puis confirmé la division politique des Dix-Sept-Provinces issues des Pays-Bas bourguignons⁶. Mais cette division dissimule de fortes disparités et ce que l'on pourrait appeler, après Walther Rathenau, une forme de balkanisation de ce territoire politique⁷.

Ces disparités sont d'abord géographiques. Le sud des Pays-Bas espagnols n'a jamais cessé d'être contesté puis annexé par la France, à la fin du xvii^e siècle, notamment lors de la Guerre de Hollande (1672-1678)⁸. Il convient également de tenir compte de la situation ambivalente de la province rurale de Drenthe, qui n'a pas droit de vote aux États-Généraux, mais aussi du sud des Provinces-Unies. Ce « pays de la Généralité » (*Generaliteitslanden*), qui représente près de 20% du territoire des Pays-Bas septentrionaux, est directement gouverné par les États Généraux, mais est constitué de seigneuries et d'enclaves souvent réfractaires au pouvoir central. Ces disparités sont également, de fait, d'ordre politique. Au Sud comme au Nord, le pouvoir est puissamment décentralisé, au bénéfice de

³ Gaston BACHELARD, *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, p. 86.

⁴ Karl POPPER, *Misère de l'historicisme* (1944), Paris, Plon, 1956, p. 1.

⁵ Sybrandus Johannes FOCKEMA ANDREAE, *De Nederlandse staat onder de Republiek* (1961), Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers Mij, 1969.

⁶ Willem FRIJHOFF, Marijke SPIES, *1650 : Hard-Won Unity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004 ; Simon GROENEVELD, *Het Twaalfjarig Bestand 1609-1621 : de jongelingsjaren van de Republiek der Verenigde Nederlanden*, Hilversum, Verloren, 2009.

⁷ Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 33-34.

⁸ Jean-Pierre POUSSOU, *Les Îles britanniques, les Provinces-Unies, la guerre et la paix au xvii^e siècle*, Paris, Economica, 1991 ; Jonathan ISRAEL, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 796-825 ; Charles-Édouard LEVILLAIN, *Vaincre Louis XIV, Angleterre-Hollande-France : histoire d'une relation triangulaire, 1665-1668*, Seyssel, Champ Vallon, 2010 ; John A. LYNN, *Les Guerres de Louis XIV*, Paris, Perrin, 2014.

provinces ou de villes qui sont partiellement autonomes⁹. Il faut ajouter que la principauté de Liège, qui n'appartient pas à l'Empire, forme tout de même une enclave à l'intérieur des Pays-Bas méridionaux, gouvernée par des descendants des ducs de Bavière, tout comme il convient de rappeler la cogestion de la ville de Maastricht, par Liège et les Provinces-Unies¹⁰.

À ces disparités, il faut ajouter la grande mobilité des acteurs de la vie artistique et confessionnelle. Comme l'a montré Gerrit Verhoeven, les voyages entre le Nord et le Sud sont fréquents, qu'ils soient liés aux activités professionnelles ou personnelles des citoyens, cultivant le goût des « petits voyages de plaisir » (*plaisiereijses*) et des « petits déplacements d'éte divertissants » (*divertissante somertogjes*)¹¹. Un passeport ou un laissez-passer suffit à traverser la frontière. Il n'est pas difficile, donc, de faire le chemin entre Anvers et Amsterdam – par bateau, en ferry, sur mer, sur les fleuves et les rivières ou le long des canaux, ou encore à cheval : les deux villes se rejoignent en dix heures au trot. Ces facilités expliquent le nomadisme de la plupart des artistes néerlandais, qui remet en cause la pertinence historique de la notion d'« École »¹². Le cas d'Adriaen Brouwer [fig. 1] est typique. Ce peintre né près de Gand, formé et actif à Amsterdam et Haarlem, avant de revenir dans le sud des Pays-Bas en 1631, a été imité aussi bien à Anvers et à Bruxelles (David Teniers II, Joos van Craesbeeck, David Ryckaert III) qu'à Haarlem (Adriaen van Ostade) ou Rotterdam

⁹ Marijke GIJSWIJT-HOFSTRA, *Wijkplaatsen voor vervolgd. Asielverlening in Culemborg, Vianen, Buren, Leerdam en IJsselstein van de 16 de tot eind 18 de eeuw*, Dieren, De Bataafsche Leeuw, 1984.

¹⁰ Bruno DEMOULIN, Jean-Louis KUPPER, *Histoire de la principauté de Liège, de l'an mille à la Révolution*, Toulouse, Privat, 2002 ; Émile RAMAKERS, *Historische atlas van Maastricht*, Amsterdam, SUN, 2005 ; Bruno DEMOULIN (éd.), *Histoire de Liège : une cité, une capitale, une métropole*, Bruxelles, Marot, 2017.

¹¹ Gerrit VERHOEVEN, « “Een Divertissant Somertogje” : Transport Innovations and the Rise of Short-Term Pleasure Trips in the Low Countries, 1600-1750 », *Journal of Transport History* 30/1 (2009), p. 78-97 ; ID., « Foreshadowing Tourism: Looking for Modern and Obsolete Features – or Some Link – in Early Modern Travel Behavior (1675-1750) », *Annals of Tourism Research* 42 (2013), p. 262-283 ; ID., *Europe Within Reach: Netherlandish Travellers on the Grand Tour and Beyond*, Leiden, Brill, 2015. Voir aussi Eric DUVERGER, « Bronnen voor de geschiedenis van de artistieke betrekkingen tussen Antwerpen en de Noordelijke Nederlanden tussen 1632 en 1648 », *Miscellanea Jozef Duverger : bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, t. 1, Gand, Vereniging voor de Geschiedenis der Textielkunsten, 1968, p. 336-373.

¹² Jan BLANC, Léonie MARQUAILLE, « Écoles de peinture (Siècle d'or) », in : Catherine SECRETAN, Wilhelmus FRIJHOFF (éds), *Les Pays-Bas au Siècle d'or : de l'Union d'Utrecht à la Paix d'Utrecht (1579-1713)*, Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 205-210.



FIG. 1. Adriaen BROUWER, *Paysans se battant pendant un jeu de cartes*, 1606-1638, huile sur bois, 26,5 x 34,5 cm, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

(Herman et Cornelis Saftleven)¹³. Malgré la division politique des deux pays, on ne peut donc parler d'une identité géographique forte des Pays-Bas du sud et du nord. Il est intéressant de constater, de ce point de vue, que les deux pays cherchent à faire valoir des symboles souvent interchangeables¹⁴. Dans certaines cartes géographiques [fig. 2], le célèbre *Leo Belgicus* (Lion Belgique) symbolise l'unité territoriale et politique des anciens Pays-Bas. Mais dans d'autres [fig. 3], le même lion devient le nouvel emblème des Provinces-Unies (*Leo Hollandicus*), au prix de quelques transformations de sa silhouette et de son attitude.

¹³ Maria-Isabel POUSSÃO-SMITH, « Adriaen Brouwer's Hybrid Technique and Social Indeterminacy », in : Meredith McNeill HALE (éd.), *Cambridge and the Study of Netherlandish Art*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 107-123 ; Angela JAGER, Stijn LYBEERT, Martine VANWELDEN, Erik VERROKEN, « Natif d'Audenaerde? Nieuwe inzichten in de afkomst van Adriaen Brouwer en zijn leven in de Noordelijke Nederlanden », in : Katrien LICHTERT (éd.), *Adriaen Brouwer: meester van emoties, tussen Rembrandt en Rubens*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 37-49.

¹⁴ H. A. M. VAN DER HEIJDEN, *Leo Belgicus: An Illustrated and Annotated Carto-bibliography* (1998), Alphen aan den Rijn, Canaletto, 2006.



FIG. 2. Claes JANSZ. VISSCHER II, *Leo Belgicus*, 1609, eau-forte coloriée, 47 × 57,5 cm, collection particulière.

Mais dans ce cas, peut-on parler – et c’est là la deuxième affirmation essentialiste – d’un art spécifiquement « flamand » et d’un art spécifiquement « hollandais » ? Pour répondre à cette question, il s’agit de souligner que cette distinction elle-même a une histoire. Au *xvi^e* siècle, tous les textes étrangers, notamment italiens, renvoient à la même entité : celle d’un art « flamand ». Ainsi de Michel-Ange qui, dans ses dialogues avec Francisco de Hollanda, parlent de la « peinture flamande » pour évoquer l’ensemble des peintres issus des Pays-Bas¹⁵. Dans son *Schilder-boeck* (1604), Karel van Mander ne procède pas autrement. Il associe les peintres allemands (*hoogduytschen*), venus d’Allemagne (*Duytschlands*), et les peintres néerlandais (*nederlanders* ou *nederduytsche*), venus des Pays-Bas, dans leur ensemble (*Neder-landt*)¹⁶. Cette unité des Pays-Bas, on la retrouve dans tous les recueils de vie et traités néerlandais, jusqu’au début du *xviii^e* siècle. Chez Cornelis de Bie, un peintre comme Philippe de Champaigne, actif en

¹⁵ FRANCISCO DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture* (1548), Paris, Honoré Champion, 1911, p. 28, 29, 32, 127, 144 et 147.

¹⁶ KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-boeck*, Haarlem, Paschier van Wesbusch, 1604, fol. 193^{ro} et 198^{vo}.

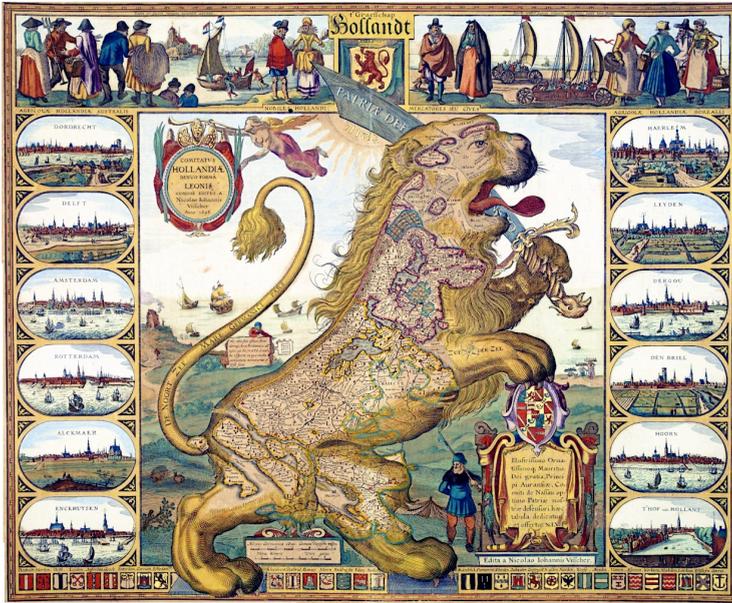


FIG. 3. Claes JANSZ. VISSCHER II, *Leo Hollandicus*, 1648, eau-forte coloriée, 45,5 × 55 cm, collection particulière.

France, est considéré comme « de Bruxelles » et non comme « français »¹⁷. À la fin du xvii^e siècle, Roger de Piles parle encore de ce qu'il appelle l'« École allemande et flamande », qui va des frères Van Eyck jusqu'à Caspar Netscher, en passant, par exemple, par Albrecht Dürer, Hans Holbein, Peter Paul Rubens, Isaac Oliver et Rembrandt van Rijn¹⁸. Et au xviii^e siècle, la situation ne change guère. En 1745, l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, écrit par Antoine Dezallier d'Argenville, parle de l'« École de Flandre », en opposition à l'« École d'Italie » et l'« École française »¹⁹. Il précise, non sans ambiguïtés, que :

l'École de Flandre renfermera quatre parties ou pays : les Allemands, dont Albert Dürer et Holbein seront les chefs ; les Hollandais auront Lucas de Leiden ;

¹⁷ Cornelis DE BIE, *Het gulden cabinet vande edele vry schilder-const*, Anvers, Juliaen van Montfort, 1662, p. 273. Voir Jan BLANC, « "Quelle est la nation d'un artiste ?" Le cas de Philippe de Champaigne », in : Gaëtane MAES, Jan BLANC (éds), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 303-315.

¹⁸ Roger DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, François Muguet, 1699, p. 345-456.

¹⁹ Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres (1745-1752)*, t. 1, Paris, De Bure l'Ainé, 1762, p. XIX.

les Flamands Jean Stradan ; & les Anglois Guillaume Dobson. Tous ces peintres semblent n'avoir eu qu'un maître ; ils ont en général la même manière, qu'on appelle ordinairement le *goût flamand*²⁰.

Et si, en 1753, Jean-Baptiste Descamps écrit un livre intitulé *La Vie des peintres allemands, flamands et hollandais*, ces termes suivent sous sa plume une logique de naissance ou d'activité géographique et non une logique artistique. Le groupe des peintres « flamands » et « hollandais » est régulièrement regroupé sous l'appellation de « peintres flamands », tout comme le territoire des anciens Pays-Bas bourguignons est souvent assimilé à celui des « Flandres ».

L'invention d'une distinction de l'« art flamand » et « hollandais » date du XIX^e siècle et de la création du royaume de Belgique, après la révolution belge de 1830 et la signature de la Convention de Zonhoven (1833)²¹. À partir de ces années, on voit exploser le nombre de travaux universitaires distinguant désormais l'art des Flandres et des Provinces-Unies – à l'exception notable des études consacrées à la gravure, un art plus mobile et, donc, plus « international »²². Les arguments patriotiques prennent désormais le pas sur les enjeux scientifiques. L'art du passé est convoqué pour justifier le

²⁰ *Ibid.*, t. 1, p. xx. Nous soulignons. Cf. Patrick MICHEL, « DeZallier d'Argenville's *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*: A Guide for Contemporary Collectors or a Survey of the Taste for Paintings of the Northern Schools? », *Simiolus* 34 (2009-2010), p. 212-225 ; Gaëtane MAËS, « Dutch Art Collections and Connoisseurship in the Eighteenth Century: The Contributions of DeZallier d'Argenville and Descamps », *Simiolus* 34 (2009-2010), p. 226-238.

²¹ Jan BLANC, « Pourquoi Rembrandt? », in : Stephanie S. DICKEY, Jochen SANDER (éds), *Rembrandt à Amsterdam : créativité et compétition*, New Haven, Yale University Press, 2021, p. 347-355.

²² John SMITH, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, Londres, Smith & Son, 1830 (t. 2), 1831 (t. 3), 1833 (t. 4), 1835 (t. 5), 1836 (t. 6) ; Franz KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei (Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England)*, Berlin, Duncker & Humblot, 1837 ; Roeland VAN EIJNDEN, Adriaan VAN DER WILLIGEN, *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de helft der XVIII eeuw*, Haarlem, Wed. A. Loosjes, 1840 ; Johannes IMMERZEEL, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*, Amsterdam, J. C. van Kesteren, 1842-1843, 3 vol. ; Alfred MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, Paris, A. Vandalé, 1845-1849, 4 vol. ; Frédéric DE REIFFENBERG, Philippe BAERT, *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas*, Bruxelles, M. Hoyez, 1848 ; Frederik MULLER, *Beschrijvende catalogus van 7000 portretten van Nederlanders*, Amsterdam, F. Muller, 1853, 3 vol. ; Franz KUGLER, *Handbook of Painting, the German, Flemish, Dutch, Spanish and French Schools*, 1837, Londres, J. Murray, 1854, 2 vol. ; Alfred MICHIELS, *Rubens et l'École d'Anvers*, Paris, A. Delahays, 1854 ; Édouard FÉTIS, *Les Artistes belges à l'étranger*, Bruxelles, M. Hayez, 1857 ; Christiaan KRAAM, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*, Amsterdam, Gebroeders Diederichs, 1857-1864, 3 vol. ; Gustav F. WAAGEN, *Handbook of Painting. The German, Flemish and Dutch Schools*, Londres, J. Murray, 1860, 2 vol. ;

pouvoir présent, légitimer les nouvelles frontières et construire une identité moderne. C'est ainsi qu'en 1854, deux ans après que la statue de Rembrandt [fig. 4], conçue par Louis Royer, est installée sur le Botermarkt d'Amsterdam, Alfred Michiels consacre un livre à Rubens et l'« École d'Anvers », dont il ne dissimule pas la dimension encomiastique : « Chercher, explique-t-il, comment les arts du dessin, en des temps plus éloignés encore, débutèrent sur les rives de l'Escaut, ne sera aux yeux de personne un travail sans intérêt et sans importance. »²³

À ces arguments historiques, il faudrait ajouter des arguments méthodologiques. Sur les critères faudrait-il en effet se fonder pour marquer la distinction nationale entre les artistes néerlandais ? Le lieu de naissance ? Dans ce cas, Antoine Watteau, né à Valenciennes, est un peintre hennuyer, et Peter Paul Rubens, né à Siegen, un artiste germanique. Le lieu de



FIG. 4. LOUIS ROYER, *Rembrandt*, 1852, bronze, 816 cm, Amsterdam, Rembrandtsplein.

Frederik MULLER, *Beredeneerde beschrijving van Nederlandsch historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, Amsterdam, F. Muller, 1863-1882, 4 vol. ; Alfred MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1865-1876, 10 vol. ; Charles BLANC, *Histoire des peintres de toutes les Écoles : École flamande*, Paris, Veuve J. Renouard & H. Loones, 1868 ; Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois. Belgique, Hollande*, Paris, Plon, 1876 ; Edmond MARCHAL, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas, pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, précédé d'un résumé historique*, Bruxelles, F. Hayez, 1877 ; Alfred MICHIELS, *L'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, Paris, H. Loones, 1877 ; Max ROOS, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, J. E. Buschmann, 1879 ; Antonino BERTOLLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, Florence, Gazzetta d'Italia, 1880 ; Charles BLANC, *Histoire des peintres de toutes les Écoles : École hollandaise*, Paris, Veuve J. Renouard & H. Loones, 1883 ; Franz Josef Peter VAN DEN BRANDEN, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Anvers, J. E. Buschmann, 1883 ; Alphonse Jules WAUTERS, *La Peinture flamande*, Paris, F. Hayez, 1883 ; Jan Frederik VAN SOMEREN, *Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders*, Amsterdam, F. Muller, 1888-1891, 3 vol. ; Wouter NIJHOFF, *Bibliographie van Noord-Nederlandsche plaatsbeschrijvingen tot het einde der 18 de eeuw*, La Haye, F. Muller, 1894. Voir aussi Godefridus Joannes HOOGEWERFF, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1936-1947, 4 vol. Cf. Kees VAN DER PLOEG, «The Reception of Hoogewerff's De Noord-Nederlandsche Schilderkunst», in: Claudine Albertine CHAVANNES-MAZEL, Anne-Maria J. VAN EGMOND (éds), *Medieval Art in the Northern Netherlands before Van Eyck*, Utrecht, Clavis, 2014, p. 34-38.

²³ A. MICHIELS, *Rubens et l'École d'Anvers*, op. cit., p. 5-6.

mort ? Que faire, alors, de Jacob van Loo, mort à Paris, que les historiens de l'art étudient aussi bien dans le cadre néerlandais et français²⁴, et de sir Peter Lely, décédé et anobli à Londres, mais né dans les Provinces-Unies sous le nom de Pieter van der Faes et formé à Haarlem ?²⁵ Le lieu de formation et d'activité ? À Rome, Pieter van Laer, dit le Bamboche, est un peintre néerlandais parce qu'il a été formé à Haarlem et qu'il fréquente la communauté locale des artistes nordiques²⁶. De retour aux Pays-Bas, pourtant, il est pratiquement considéré comme un peintre italien²⁷. Dans la même logique, il faudrait considérer que les artistes néerlandais actifs à la cour pragoise de Rodolphe II, sont « germaniques », à moins qu'ils ne dépendent d'un « art international », irréductible aux identités géographiques²⁸. Et que faire de Willem Kalf, et des peintres néerlandais qui se sont d'abord fait connaître à Paris, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés ?²⁹ La manière ? L'œuvre de Willem Claesz. Heda est souvent présenté comme spécifiquement « hollandais »³⁰. Mais dans ce cas, Cornelis Mahu et Alexander Adriaenssen, ses imitateurs anversois, sont-ils des artistes flamands ou hollandais ?³¹ Les mêmes problèmes se posent pour les peintres néerlandais qui, revenus de Rome, ont développé une manière imitant celle du Caravage, de Jusepe de Ribera ou de Bartolomeo Manfredi, comme Hendrick ter Brugghen ou Gerrit van Honthorst³². Faire primer une logique de la manière reviendrait à considérer ces peintres comme des artistes « italiens », tout comme le jeune Sébastien Bourdon, fidèle aux leçons du Bamboche et de Nicolas Poussin, deux artistes souvent considérés comme essentiellement français dans l'historiographie du « Grand Siècle », mais dont les activités sont fondamentalement associées à Rome.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'est donc pas simple de déterminer la nationalité « flamande » ou « hollandaise » d'un artiste. Il faudrait ajouter – et ce sera le troisième et dernier enjeu essentialiste qu'il

²⁴ David MANDRELLA, *Jacob van Loo, 1614-1670*, Paris, Arthena, 2011.

²⁵ Caroline CAMPBELL (éd.), *Peter Lely: A Lyrical Vision*, Londres, Courtauld Gallery, 2012.

²⁶ Giulio BRIGANTI (éd.), *I Bamboccianti: pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Rome, Bozzi, 1983.

²⁷ Axel JANECK, *Untersuchung über den holländischen Maler Pieter Van Laer, genannt Bamboccio*, Würzburg, Offset-Druck Gugel, 1968.

²⁸ Thomas DACOSTA KAUFMANN, *The School of Prague: Painting at the court of Rudolf II*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

²⁹ Mickaël SZANTO, « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVII^e siècle : géographies d'une communauté », in : Marie-Claude CHAUDONNERET (éd.), *Les Artistes étrangers à Paris*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 71-83.

³⁰ Laurens J. BOL, *Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den grossen Meistern: Landschaften und Stilleben*, Brunswick, Klinkhardt & Biermann, 1969.

³¹ Edith GREINDL, *Les Peintres flamands de nature morte au XVII^e siècle*, Bruxelles, Elsevier, 1956.

³² Bernd EBERT (éd.), *Utrecht, Caravaggio und Europa*, Munich, Hirmer, 2018.

s'agirait de critiquer ici – qu'il n'est pas plus aisé de dire d'un artiste s'il est « catholique » ou « protestant ». Comme l'a montré Benjamin Kaplan, de nombreuses familles néerlandaises sont partagées entre les confessions³³. Dans les Pays-Bas espagnols, les décisions politiques ont souvent été fort défavorables, voire hostiles, envers les luthériens et les calvinistes ; mais les persécutions se sont raréfiées au début du xvii^e siècle, sous l'impulsion des archiducs Albert et Isabelle d'Autriche³⁴. La conversion de Jacob Jordaens, qui choisit de renoncer au catholicisme pour entrer dans l'Église réformée, répond peut-être à ses convictions, influencées par son maître et beau-père, Adam van Noort, mais aussi, paradoxalement, à son ambition de pouvoir peindre pour des catholiques comme pour des protestants et de transgresser ainsi les limites des communautés confessionnelles³⁵.

Dans les Provinces-Unies, l'Église réformée est la seule Église publique (*publieke kerk*) ; mais rien n'oblige un citoyen de se convertir au calvinisme³⁶. Vers 1650, seule la moitié de la population de la République appartient à l'Église réformée, mais ces membres ne sont pas tous affiliés de plein droit (*lidmaten*), beaucoup parmi eux, notamment dans les grandes villes hollandaises, étant de simples « auditeurs » (*toehoorders*) ou « amateurs » (*liefhebbers*), fort critiques à l'égard de certaines prétentions politiques de leur communauté. À la même époque, les catholiques représentent encore près d'un tiers de la population, le reste des citoyens étant de confession anabaptiste, mennonite, juive, quand une minorité de savants éclairés ne pose pas les bases d'un athéisme croissant³⁷. Les mariages ne sont d'ailleurs pas rares, mêlant catholiques, calvinistes et luthériens, pas plus que les conversions, au Nord comme au Sud.

Le cas de Rembrandt van Rijn est symptomatique de cette complexité des rapports confessionnels dans les Provinces-Unies du xvii^e siècle en général, et dans les réseaux sociaux et familiaux des artistes en particulier³⁸. Fils d'un meunier et d'une fille de boulanger leydois, il naît dans une famille pluriconfessionnelle. Pour la famille catholique de son père et de sa mère,

³³ Benjamin KAPLAN (éd.), *Catholic Communities in Protestant States: Britain and the Netherlands, c. 1570-1720*, Manchester, Manchester University Press, 2009.

³⁴ Luc DUERLOO, *Dynasty and Piety: Archduke Albert (1598-1621) and Habsburg Political Culture in an Age of Religious Wars*, Farnham, Ashgate, 2012.

³⁵ Christian TÜMPEL, « Jordaens, a Protestant Artist in a Catholic Stronghold: Notes on Protestant Artists in Catholic Centres », in : *Jordaens (1593-1678)*, t. 1, Anvers, Musée royal des beaux-arts, 1993, p. 31-37.

³⁶ Yves KRUMENACKER (éd.), *Entre calvinistes et catholiques: les relations religieuses entre la France et les Pays-Bas du Nord (xvi^e-xviii^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010 ; Herman J. SELDERHUIS (éd.), *Handbook of Dutch Church History*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

³⁷ Pierre LURBE, Sylvie TAUSSIG (éds), *La Question de l'athéisme au xvii^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2004.

³⁸ Shelley PERLOVE, *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.

l'instauration de la Réforme à Leyde avait été une véritable catastrophe, entraînant l'exclusion des postes officiels de ses membres qui, nombreux, refusaient de se convertir et d'entrer dans l'Église réformée. Seul le père de Rembrandt, Harmen Gerritsz. Van Rijn, parmi ses frères et sœurs, fait ce choix. Cette structure familiale, qui n'aidera guère Rembrandt à obtenir ses premières commandes à Leyde, au début de sa carrière, explique aussi les liens étroits que le peintre cultivera toute sa vie avec ses amis et sa clientèle catholique, mais aussi la suspicion avec laquelle il fut considéré, notamment sur le plan religieux et politique. Cet aspect religieux explique en grande partie le choix fait par les parents de Rembrandt de retirer leur enfant, qui a fréquenté l'école latine de sa ville, de l'université de Leyde où il s'est inscrit quelques mois plus tôt, le 20 mai 1620, à l'âge de quatorze ans. Il est possible que cette exmatriculation soit une des conséquences de la décision du prince, en octobre 1618, après le coup d'État contre les provinces de tendance arminienne, de déposer le gouvernement de Leyde et de le remplacer par une administration acquise à sa cause et recrutée parmi les rangs calvinistes. Cette politique semble avoir touché un certain nombre des membres de l'école latine et de l'université, où la famille de Rembrandt n'était probablement pas considérée comme suffisamment fiable. Le fait que les parents du jeune garçon, dont son premier biographe, Jan Jansz. Van Orlers, nous dise qu'il « n'avait une inclination naturelle que pour la peinture et le dessin »³⁹, fassent le choix de le placer dans l'atelier de Jacob Isaacsz. van Swanenburgh, confirme sans doute ce contexte où se mêlent enjeux politiques, religieux et artistiques. Van Swanenburgh appartenait en effet à une famille notoirement catholique, dont de nombreux membres avaient officié à des postes prestigieux au sein de l'administration leydoise⁴⁰. Le propre père du peintre, Isaac Claesz. Van Swanenburgh, avait été non seulement l'un des principaux peintres leydois durant la seconde moitié du xvi^e siècle, mais aussi siégé au conseil municipal, élu conseiller à treize reprises et cinq fois bourgmestre, et cela jusqu'à sa mort⁴¹. Après leur exclusion des principaux postes officiels de Leyde, les Van Swanenburgh se sont par ailleurs faits connaître pour leurs sympathies ouvertement arminiennes. Enfin, on sait les liens étroits que Rembrandt a tissés, tout au long de sa vie, avec les milieux mennonites, mais aussi avec certains membres de la communauté juive – même si ces liens, particulièrement mis en valeur au xix^e siècle, ont été fortement surévalués.

³⁹ Jan JANSZ. VAN ORLERS, *Beschrijvinge der stad Leyden*, Leyden, 1641, p. 375.

⁴⁰ Jan Gerrit VAN GELDER, *Rembrandt's vroegste ontwikkeling*, Amsterdam, N. V. Noord-hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1953.

⁴¹ Rudolf E. O. EKKART, *Isaac Claesz van Swanenburg, 1537-1614: Leids schilder en burgemeester*, Zwolle, Waanders, 1998.

2. L'argument causaliste

À ces arguments essentialistes, touchant à la géographie artistique et confessionnelle, s'ajoutent des arguments causalistes, qui consistent à établir entre des faits déterminés des relations considérées comme nécessaires et mécaniques. Ces arguments concernent, nous semble-t-il, deux affirmations.

La première de ces affirmations est qu'il existerait des liens étroits entre les spécificités sociales et professionnelles de l'art et du marché de l'art ouvert dans les Provinces-Unies et les Pays-Bas du Sud et les formes artistiques qui y ont été pratiquées. Cette affirmation repose sur trois lieux communs principaux qu'il est utile de déconstruire. Le premier concerne la relation privilégiée que l'art hollandais aurait entretenue avec le marché de l'art ouvert, qui aurait permis le développement de pratiques et de genres particuliers à la peinture hollandaise du xvii^e siècle. Ce lieu commun, qui a longtemps couru dans l'historiographie, peut être aujourd'hui remis en cause. Les recherches récentes ont souligné l'importance du marché de l'art ouvert dans les Pays-Bas du Sud, également, et plus particulièrement à Anvers et à Bruxelles, qui n'ont rien à envier à Amsterdam⁴². Quant à la spécialisation des genres, il s'agit d'un phénomène que l'on a trop longtemps cantonné aux seuls Pays-Bas, alors qu'il s'agit d'une situation artistique européenne, que l'on retrouve en Italie, en France, en Grande-Bretagne, et qui est en grande partie liée à l'augmentation considérable de la production de tableaux et à l'internationalisation des échanges commerciaux dans l'Europe de la fin du xvi^e siècle.

Les deuxième et troisième lieux communs concernent la spécificité de la situation hollandaise, qui, en l'absence d'une cour monarchique et d'un clergé disposant d'églises, n'aurait pas permis aux peintres locaux de s'illustrer dans le domaine de la peinture d'histoire et les aurait donc poussés vers d'autres genres. Les recherches menées depuis trente ans ont permis aux historiens de l'art de renoncer à cette conception simplificatrice. Les travaux pionniers d'Albert Blankert, mais aussi, plus récemment, d'Angela Jager ont permis de montrer que la peinture d'histoire occupe une place absolument centrale dans la production artistique du nord des Pays-Bas – tant en termes de quantité que de qualité⁴³. Par ailleurs, même si les Provinces-Unies ont fait le choix d'un système républicain, elles continuent à disposer d'une véritable cour informelle, constituée par la famille et

⁴² Elizabeth Alice HONIG, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven, Yale University Press, 1998.

⁴³ Albert BLANKERT (éd.), *Gods, Saints and Heroes: Dutch Paintings in the Age of Rembrandt*, Washington, National Gallery of Art, 1980 ; Angela JAGER, « *Galeyschilders* » en « *dosijnwerck* » : *de productie, distributie en consumptie van goedkope historiestukken in zeventiende-eeuws Amsterdam*, Amsterdam, Ridderprint, 2016.



FIG. 5. ORANJEZAAL, 1648-1651, La Haye, Huis ten Bosch.

l'entourage des Orange-Nassau⁴⁴. À La Haye et dans ses palais princiers, cette cour fait appel à de nombreux artistes néerlandais. Après 1647, et la mort de son époux, Frédéric-Henri d'Orange-Nassau, Amalia von Solms fait redécorer l'Huis ten Bosch [fig. 5], en faisant appel à de nombreux artistes néerlandais. Aucune distinction, ni politique ni religieuse, ne semble avoir joué : le catholique Van Honthorst est actif dans les Provinces-Unies, tandis que le calviniste Jordaens travaille à Anvers⁴⁵. Il faut également rappeler l'importance des institutions locales qui, à l'instar des municipalités et des associations de charité, sont de puissantes pourvoyeuses de commandes officielles⁴⁶. Lors de la construction et de la décoration de l'hôtel de ville d'Amsterdam, commencées en 1648 (date symbolique, s'il en est, pour les Provinces-Unies), les bourgmestres de la ville font appel autant à des peintres locaux qu'à des artistes issus des Pays-Bas espagnols, comme Artus et Erasmus Quellinus⁴⁷. Quant aux fameuses « églises cachées » ou « clandestines » des catholiques (*huiskerken* ou *schuilkerken*), dans les Pays-Bas du Nord, on sait, aujourd'hui, non seulement qu'elles n'étaient ni vraiment cachées, et en aucun cas clandestines, mais qu'elles étaient présentes dans la plupart des grandes villes hollandaises, qu'elles recevaient de nombreux fidèles, dont elles aidaient à la structuration de la communauté, et qu'elles constituaient des sources importantes de commandes religieuses pour les artistes et les artisans⁴⁸.

La deuxième affirmation causaliste que nous souhaiterions évoquer ici est qu'il existerait des liens étroits et quasi mécaniques entre la foi des artistes et leur production artistique. Une nouvelle fois, cette idée, séduisante de prime abord, se heurte à de nombreuses difficultés. Rubens a beau être catholique depuis son plus jeune âge, et travailler pour l'Europe catholique, c'est à lui que font appel les plus riches et les plus puissants princes protestants, dans des contextes d'ailleurs fort complexes. C'est ainsi qu'entre 1629 et 1634, le peintre anversoïse travaille pour Charles I^{er} d'Angleterre, qu'on ne peut soupçonner de sympathies catholiques, en vue

⁴⁴ Peter van der Ploeg (éd.), *Princely Patrons: The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia of Solms in The Hague*, Zwolle, Waanders, 1997.

⁴⁵ Margriet van Eikema Hommes, *De Oranjezaal in Huis ten Bosch: een zaal uit loutere liefde*, Zwolle, Waanders, 2013.

⁴⁶ Anne E. C. McCants, *Civic Charity in a Golden Age: Orphan Care in Early Modern Amsterdam*, Chicago, University of Illinois Press, 1997 ; Lex Heerma van Voss, Marco H. D. van Leeuwen, « Charity in the Dutch Republic: An Introduction », *Continuity and Change* xxvii/2 (2012), p. 175-197.

⁴⁷ Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus (1607-1678): de schilderijen met catalogue raisonné*, Freren, Luca-Verlag, 1988 ; Frits Scholten, *Artus Quellinus: beeldhouwer van Amsterdam*, Amsterdam, Nieuw Amsterdam Uitgevers, 2010.

⁴⁸ Xander van Eck, *Kunst, twist en devotie: Goudse katholieke schuilkerken 1572-1795*, Delft, Eburon, 1994 ; Lia Schade van Westrum, *Van schuilkerk tot modern geloofscentrum: oud-katholieke kerken in Nederland*, Hilversum, Verloren, 2019.

de réaliser le plafond de la Banqueting House, à Londres, qui glorifie la mémoire du père du roi, un catholique, Jacques I^{er}⁴⁹. C'est ainsi, également, que la plupart des grandes compositions de Rubens, gravées ou non, font l'objet de reprises directes chez les peintres du nord des Pays-Bas, dans une manière parfois très proche du peintre catholique, comme le montrent les tableaux du mennonite amstellodamois Jacob Adriaensz Backer⁵⁰.

On a souvent affirmé, il est vrai, que le protestantisme hollandais s'était partiellement construit contre le culte des images ou, tout du moins, dans un contexte peu enclin à l'iconodulie⁵¹. Cette vision est sans doute juste ; mais elle est aussi schématique en ce qu'elle néglige deux points fondamentaux. D'une part, cette position de principe concerne surtout les calvinistes les plus orthodoxes, qui ne constituent pas, loin de là, la majeure partie de l'Église réformée néerlandaise⁵². Les peintres, qui font profession des images, ne peuvent que difficilement suivre les préceptes de Calvin *ad litteram*. Les querelles théologiques qui ont accompagné les différentes parties de l'Église réformée hollandaise, au xvii^e siècle, ont été probablement plus violentes que les débats entre les catholiques et les protestants qui, durant la même période, se sont sensiblement pacifiés⁵³. La violence a été telle, d'ailleurs, que les catholiques ont été perçus comme les meilleurs alliés des remonstrants et des arminiens, issus de la frange libérale du calvinisme hollandais. Ainsi peut-on expliquer que Johannes Vermeer, un peintre, de confession catholique, ait peint près d'un tiers de son œuvre pour Pieter Claesz van Ruijven, un commanditaire qui faisait notoirement partie du milieu des calvinistes remonstrants⁵⁴. Ainsi est-il également compréhensible que Thomas de Keyser, un calviniste proche des milieux arminiens, ait peint des portraits pour les familles catholiques, et même un retable pour l'église de Notre-Dame de Huissen, en Gueldre⁵⁵. En

⁴⁹ Gregory MARTIN, « Rubens and King James I », in : Cynthia P. SCHNEIDER (éd.), *Shop Talk. Studies in Honor of Seymour Slive, Presented on his Seventy-Fifth Birthday*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 1996, p. 168-170 ; Gunther MARTIN (éd.), *Rubens in London: Art and Diplomacy*, Londres, Miller, 2011.

⁵⁰ Peter van den Brink (éd.), *Jacob Backer (1608/1609-1651)*, Zwolle, Waanders, 2009.

⁵¹ Anne McClanan, Jeff Johnson (éds), *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot, Ashgate, 2005 ; Mia Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672: Material Religion in the Dutch Golden Age*, Aldershot, Ashgate, 2008.

⁵² Keith D. Staglin, *Arminius and the Assurance of Salvation: The Context, Roots and Shape of the Leiden Debate, 1603-1609*, Leyde, Brill, 2008.

⁵³ Pierre Brachin, Ludovicus Jacobus Rogier, *Histoire du catholicisme hollandais depuis le xvi^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1974 ; Willem Frihoff, *Embodied Relief: Ten Essays on Religious Culture in Dutch History*, Hilversum, Verloren, 2002.

⁵⁴ John Michael Montias, « Vermeer's Clients and Patrons », *The Art Bulletin* 69 (1987), p. 68-76.

⁵⁵ Léonie Marquaille, *La Peinture hollandaise et la foi catholique au xvii^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 213-217.

réalité, les peintres sont nombreux, dans les Provinces-Unies, à s'intéresser à des sources bien éloignées de l'orthodoxie. Samuel van Hoogstraten, un ancien mennonite devenu réformé, cite abondamment, dans son *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst (Introduction à la haute école de l'art de peinture, 1678)*, les *Annales ecclésiastiques* du prêtre oratorien Cesar Baronius ainsi que les textes de Johannes van Neercassel, alors archevêque d'Utrecht – des sources en principe fort peu recommandables pour qui se voudrait un calviniste authentique⁵⁶. Pour bon nombre de ces peintres, au Nord comme au Sud de la Meuse, l'enjeu n'est pas de privilégier un corpus de sources spécifique, au nom d'une foi personnelle, mais de faire feu de tout bois, en privilégiant les sources textuelles et visuelles les plus commodes, mais aussi en répondant aux attentes et au goût de leurs clients. C'est ainsi que l'on peut comprendre comment Jan van Bijlert, un membre éminent de l'Église réformée d'Utrecht, accepte de peindre une *Vocation de saint Matthieu* pour l'église catholique Sint-Maria de Mindere de sa ville. La référence à la célèbre composition du Caravage, qu'il a vue à Rome, dans la chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français, ne répond pas à un soi-disant « goût caravagesque ». Il s'agit d'abord d'ancrer son tableau dans une tradition visuelle qu'il associe, dans son imaginaire, à une identité proprement catholique et romaine, et cela sans interférer avec ses propres convictions. Rien n'interdit de penser que les variations néerlandaises autour du tableau du Caravage répondaient aux mêmes enjeux identitaires ou communautaires⁵⁷.

D'autre part, l'idée que la Parole divine, c'est-à-dire scripturaire, prime sur l'image, est partagée par la grande majorité des protestants, mais aussi par une bonne partie des catholiques, ce qui n'empêche pourtant ni les uns ni les autres de faire appel à la puissance des images, textuelles ou visuelles, pour accompagner le mouvement de la foi. En réalité, et si l'on excepte la frange des radicaux, catholiques ou calvinistes, qui sont minoritaires dans les deux pays, la grande majorité de la population néerlandaise accepte le principe du pluralisme confessionnel. Elle partage des valeurs communes, fondées sur une morale chrétienne de type syncrétique, pour ne pas dire œcuménique. Une morale commune, constituée de gestes et d'objets en partage : des gestes quotidiens, comme la prière, le bénévolat et la lecture de la Bible ; et des objets, comme les recueils d'emblèmes italiens, français et néerlandais, ou les manuels de morale domestique du calviniste Jacob Cats, lus au Nord comme au Sud du Rhin⁵⁸. Cette morale explique qu'y compris dans les milieux protestants, les Vierges et les saints ne disparaissent pas des collections particulières et des murs des habitations. Elle permet également de mieux saisir l'importance de l'image gravée, qui construit l'un des espaces

⁵⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁸ Renaud MILAZZO, *Le Marché des livres d'emblèmes en Europe, 1531-1750*, thèse de doctorat, Université Paris-Saclay, 2017.

où la circulation des images est la moins entravée par la division politique des anciens Pays-Bas.

Pas plus que les affirmations essentialistes, ces affirmations causalistes ne sont donc satisfaisantes pour comprendre de façon nuancée et complète les relations entre les pratiques et les confessions des artistes néerlandais. Parce que ces affirmations sont trop générales, elles ont tendance à plaquer, sur la complexité des phénomènes qu'elles sont censées décrire, des analyses schématiques et prêtes à l'emploi.

3. L'argument généralisateur

Ce problème de la généralisation constituera un troisième et dernier argument que j'aimerais examiner ici, en appelant « généralisatrice » l'affirmation consistant à faire valoir des vérités générales plutôt que des analyses spécifiques, propres aux objets qu'elle étudie, et, de ce fait, à ne pas faire de différence réelle entre le droit et le fait. On sait que cette différence est fondamentale, notamment dans le domaine de l'histoire des religions. C'est cette différence qui permet de distinguer ce qui relève de la doctrine et ce qui regarde les pratiques quotidiennes de la foi, souvent fort différentes. Nous en donnerons deux exemples.

Le premier est la monumentale histoire des Pays-Bas modernes (*Neerlandsche Historien* [*Histoires néerlandaises*]), commencée en 1647 par Pieter Cornelisz. Hooft et qui développe des idées hostiles à la vulgate calviniste⁵⁹. Hooft présente, dès les premières pages de cette histoire de la révolte hollandaise, Charles Quint comme le « Néerlandais le plus fameux » de l'histoire. Il décrit la guerre d'indépendance comme le résultat de la politique personnelle de Philippe II. Il ne condamne pas le pouvoir des Habsbourg, mais la volonté, exprimée par le fils de Charles Quint, de diviser son propre pays. Il évoque bien les prédications calvinistes, qui défendaient le principe d'une justification divine de l'indépendance. Mais il le fait avec prudence, en soulignant que la naissance des Provinces-Unies était le résultat de contingences historiques, et non la conséquence de la Providence. Il n'était pas, selon lui, dans le destin des Hollandais de prendre leur indépendance, mais de conserver leur autonomie, sur le modèle de Claudius Civilis, ce chef batave de l'Antiquité qui a permis à son peuple d'accéder à la liberté sans renier son éducation et ses valeurs romaines.

Le deuxième exemple est le traité de Münster signé en 1648, dans le cadre de la paix de Westphalie, qui a permis la reconnaissance officielle

⁵⁹ Jean-Pierre KINTZ, Georges LIVET (éds), *350^e anniversaire des traités de Westphalie : une genèse de l'Europe, une société à reconstruire*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999 ; Lucien BÉLY, *L'Europe des traités de Westphalie : esprit de la diplomatie et diplomatie de l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

des Provinces-Unies et des Pays-Bas espagnols. Les calvinistes orthodoxes y sont hostiles. Ils considèrent la guerre contre l'Espagne comme une croisade contre le papisme. Ils sont majoritaires au sein et autour des instances dirigeantes des Provinces-Unies, et, *a fortiori*, après la victoire formelle des gomaristes sur les arminiens. Pourtant, leurs idées sont minoritaires dans les cercles savants et artistiques, ainsi que dans la population. Le traité de Münster, en effet, est vécu par une large majorité de la population néerlandaise comme un véritable soulagement, comme une libération, et comme une promesse de bonheur, largement célébrée par la gravure et la peinture [fig. 6]. De façon paradoxale, cette séparation de fait entre les Pays-Bas espagnols et les Provinces-Unies rend désormais possible une réconciliation. Dans sa pièce de théâtre historique, *Leeuwendalers*, écrite en 1647 pour célébrer la conclusion annoncée du traité de Münster, Joost van den Vondel met en scène deux communautés qui, depuis des décennies, s'opposent l'une à l'autre en sacrifiant chaque année un jeune homme pour satisfaire la soif d'une divinité de la Guerre, appelée l'Homme Sauvage. Or dans cette pièce, la guerre n'est pas présentée sous la forme d'un conflit entre deux pays, mais entre les deux quartiers d'une même ville. Et la Paix n'advient pas par la division du village, mais lorsque le prince du quartier sud offre à celui du quartier nord «une liberté pour elle-même» (*een Vryheid op zichzelf*), c'est-à-dire non pas une indépendance, mais une autonomie. Cette acceptation de la séparation des deux territoires permet ainsi, paradoxalement, la restauration de l'unité ancienne de la communauté. Une restauration qui prend la forme d'un mariage entre une jeune fille du Nord, appelée Hageroos («la rose de La Haye») et un jeune homme du sud, Adelaert («La nature de l'aigle»). Lorsque les noces ont lieu, le chœur s'exclame : «Le Sud et le Nord, tout comme ce couple, / Se réunit dans le mariage.»⁶⁰

Ce paradoxe d'une division qui favorise la réconciliation est également mis en scène par les artistes. Chez Gerard ter Borch [fig. 7], cette réconciliation par la séparation est métaphorisée sous la forme du serment⁶¹. Chez Adriaen van de Venne, le fleuve illustre la séparation des deux pays, en 1614; mais il est aussi le motif qui les réunit, par la force de l'image [fig. 8]⁶². Et chez Johannes Vermeer, enfin, la carte à l'arrière-plan de l'*Art de peinture* reconstitue, de façon performative, l'unité perdue, mais encore vivante et voulue, des Pays-Bas [fig. 9]⁶³.

⁶⁰ «De Ziidt- en Noordtzy paren / Wich in dit paer te hoop» (Joost VAN DEN VONDEL, *Leeuwendalers*, 1647, Zwolle, Tjeenk Willink, 1899, p. 93).

⁶¹ Alison McNEIL KETTERING, *Gerard ter Borch en de Vrede van Munster*, Zwolle, Waanders, 1998.

⁶² Gerhardus KNUTTTEL, *Das Gemälde des Seelenfischfangs von Adriaen Pietersz. van de Venne*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1917.

⁶³ Jan BLANC, *Vermeer : la fabrique de la gloire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 166-171.



FIG. 6. Gillis ROMBOUTS, *L'Annonce de la paix de Münster sur le Grote Markt de Haarlem*, apr. 1648, huile sur bois, 81,3 × 109,2 cm, Le Cap, collection Michaelis.

La plupart de ces arguments généralisateurs s'articulent, on le voit, autour de la notion d'identité. Il s'agit en effet de prôner non seulement l'existence de deux identités, protestante ou catholique, hollandaise ou flamande (c'est le principe essentialiste), mais aussi de défendre la possibilité d'expliquer cette identité à partir d'un enchaînement simple de faits et d'événements (c'est le principe causaliste). Or cette analyse exprime une vision simpliste de la notion d'identité. Qu'est-ce, au fond, en effet, qu'une identité – qu'elle soit géographique, politique, confessionnelle ou artistique? Comme l'ont montré les travaux de nombreux philosophes et historiens, des *Politiques* d'Aristote jusqu'aux récents et passionnants *Embarras de l'identité* de Vincent Descombes⁶⁴, l'identité est toujours une production qui articule l'individu et la collectivité à laquelle il appartient ou affirme appartenir. L'identité constitue un ensemble de valeurs qui sont consciemment prises en charge par une collectivité, et qui sont destinées tout autant à elle-même qu'aux autres, par différenciation :

Il ne suffit pas de demander : Qu'est-ce qui fait que la cité d'aujourd'hui est la même que celle d'hier? Il faut pour cela qu'elle accepte d'être la même. Il faut donc que les Athéniens eux-mêmes se demandent : Qu'est-ce qui fait que nous

⁶⁴ Vincent DESCOMBES, *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.



FIG. 7. Gerard ter BORCH, *La Ratification du traité de Münster, le 15 mai 1648*, 1648, huile sur cuivre, 45,4 × 58,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 8. Adriaen VAN DE VENNE, *La Pêche des âmes*, 1614, huile sur bois, 98,5 × 187,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 9. Johannes VERMEER, *L'Art de peinture*, 1666-1668, huile sur toile, 120 × 100 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

sommes les Athéniens? Et il faut aussi que la cité athénienne se fasse accepter comme ce qu'elle veut être par les autres peuples autour d'elle⁶⁵.

Pour le dire autrement, dans le *je suis* d'une identité se cache toujours un *nous sommes*. C'est au sein de cette conception différentialiste et comparatiste de l'histoire qu'il nous semble nécessaire d'intégrer nos réflexions sur les rapports entre art et religion dans l'espace néerlandais du xvii^e siècle, en examinant la manière dont les artistes eux-mêmes ont été perçus, et se sont perçus, en leur temps, afin de contribuer à la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 207.

construction de leur *propre* identité. Cette conception de l'identité comme une *construction réflexive* ou, pour parler comme Benedict Anderson, comme une « communauté imaginée » ou « culturelle »⁶⁶, nous permet de mieux comprendre comment, par exemple, les récits produits par les membres de la communauté catholique hollandaise, et structurés autour des notions de persécution, de minorité et de victimisation, au sein d'un « État protestant », comment ces récits ont permis à cette communauté de se structurer en tant que collectivité autonome, à travers un *storytelling* partagé par tous ses membres. Comme l'ont montré les travaux de Charles H. Parker, cette construction de l'identité catholique hollandaise s'est faite *contre*, mais aussi *avec* les idées réformées, à travers une fidélité presque surjouée aux principes de la Contre-Réforme romaine, paradoxalement facilitée par l'absence des infrastructures diocésaine et paroissiale de l'Église⁶⁷.

À cette construction des identités confessionnelles, il faut ajouter celle des identités nationales, qui jouent un rôle évidemment essentiel même si, une nouvelle fois, il ne faut pas prendre l'affirmation d'une identité pour la traduction d'une identité réelle. Dans bien des cas, en effet, les identités nationales puisent dans un répertoire d'images et de symboles souvent interchangeable, en vertu d'une conversion des métaphores d'autant plus aisée qu'elles relèvent en grande partie de la logique des lieux communs. Les motifs, fort connus, de la « Vierge de Hollande » et du « jardin hollandais » (*Hollandse tuin*) sont loin d'être cantonnés au seul territoire de la province septentrionale. Certes, quand, en 1626, Adrianus Valerius veut célébrer, sur le mode nostalgique, le temps de la Pacification de Gand durant lequel les Dix-Sept Provinces avaient su se réunir contre l'opresseur espagnol, il les montre sous la forme de dix-sept jeunes vierges, protégées par la barrière du « jardin néerlandais »⁶⁸. Cette haie symbolise ainsi l'inviolabilité d'un territoire, métaphorise la liberté reconquise de la Patrie batave – la *Libertas Patriae*⁶⁹. Un an plus tôt, dans cette fameuse estampe de Willem Buytewech [fig. 10], le « jardin hollandais » s'est considérablement réduit, devenant en réalité celui des Sept-Provinces, dont on reconnaît les armoiries, et qui se retranchent derrière la barrière de leurs frontières, face à la tyrannie espagnole. Et trente ans plus tard, en 1642, la signification

⁶⁶ Sur ce point, cf. Jan BLANC (éd.), *Golden Age(s): The Shaping of a Cultural Community*, Turnhout, Brepols, 2021.

⁶⁷ Charles H. PARKER, *Faith on the Margins: Catholics and Catholicism in the Dutch Golden Age*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.

⁶⁸ Jan BLANC, *Le Siècle d'or hollandais : une révolte culturelle au xvii^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2019, p. 168.

⁶⁹ Catherine Secrétan, *Les Privilèges, berceau de la liberté*, Paris, Vrin, 1990 ; Eco Oste Gaspard HAITSMa, Wyger VELEMA (éds), *Vrijheid: een geschiedenis van de vijftiende eeuw tot de twintigste eeuw*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.

du même symbole est à nouveau déplacée. Dans le frontispice de son traité, le *Lof der schilderkonst* (*Éloge de l'art de peinture*), Philips Angel s'empare du motif de la « Vierge de Hollande » et du « jardin hollandais », mais moins pour glorifier l'art « hollandais » que pour célébrer l'excellence des artistes de Leyde, où il travaille – ce texte est d'ailleurs issu d'un discours prononcé par Angel devant les membres de la guilde de Saint-Luc de Leyde.

On constate par ailleurs que ces identités nationales et confessionnelles se doublent, le plus souvent, d'identités régionales, voire régionalistes, très fortes, peut-être plus fortes encore, comme l'ont montré notamment les travaux de E. H. Kossmann⁷⁰. Au Nord, cette mythologie régionaliste s'exprime à travers de nombreuses figures, comme la *Baeto*, cette divinité imaginaire inventée par Pieter Cornelisz. Hooft en 1617 pour donner un ancêtre aux tribus bataves primitives, qui redouble d'ailleurs celle de Claudius Civilis⁷¹. Dans son livre *De antiquitate reipublicae Batavicae* (*De l'Antiquité de la République batave*, 1610), Hugo Grotius fait ainsi de Civilis l'ancêtre historique et symbolique des Hollandais du xvii^e siècle, justifiant implicitement leur soulèvement en soulignant l'existence d'une « identité batave » dès l'Antiquité. Mais, trente ans plus tard, Grotius revient sur son livre, expliquant dans une lettre du 24 janvier 1643, qu'il avait eu tort et qu'il ne pensait plus qu'un état batave avait effectivement existé⁷². Pour lui, comme pour Hooft, les Bataves sont d'abord les ancêtres des Néerlandais avant d'être ceux des Hollandais. Dans le Sud des Pays-Bas, cette affirmation régionaliste est également présente. En 1665, Theodoor Boeyermans peint une célèbre allégorie des arts à Anvers où il met notamment en scène les figures de Rubens et de Van Dyck, mais aussi



FIG. 10. Graveur inconnu, *Frontispice du Lof der schilderkonst* (*Éloge de l'art de peinture*) de Philips Angel, Leyde, Willem Christiaens, 1642.

⁷⁰ Ernst Heinrich KOSSMANN, « Une ou plusieurs libertés ? Le modèle néerlandais du siècle d'or », *Théorie politique et histoire*, Naples, Vivarium, 2003, p. 21-46.

⁷¹ Jan BLANC, « Rembrandt and the Historical Reconstruction of his *Conspiracy of Claudius Civilis* », in : W. KLOOSTER, L. CRUZ (éds), *Myth in History/History in Myth*, La Haye, Brill, 2010, p. 237-253.

⁷² Henk J. M. NELLEN, « Hugo Grotius and the Right to Wage War », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis* XIV (2012), p. 745-755.

celle de la rivière anversoise de l'Escaut⁷³. Une nouvelle fois, toutefois, il faut se méfier de l'apparente simplicité et naïveté de cette image. Dans la carrière de Boeyermans, en effet, ce tableau joue un double rôle. Il est installé en 1665 dans la nouvelle *schilderskamer* de la guilde de Saint-Luc d'Anvers. La fabrication visuelle de l'«art anversois», structuré autour des deux figures de Rubens et de Van Dyck, est donc le moyen choisi par Boeyermans pour *se* faire un nom en l'inscrivant dans l'auguste lignage de ces deux peintres et en entrant en émulation avec Jordaens, qui domine alors la scène artistique d'Anvers.

Nous espérons avoir montré les avantages que nous pouvons tirer de la notion d'identité dans nos réflexions sur les rapports des arts et des confessions au sein de l'espace néerlandais du xvii^e siècle. En nous référant non pas aux catégories traditionnelles de la géographie artistique, aux notions des «écoles», des «styles», des «courants», des «influences» ou des «personnalités artistiques», mais à celle d'identité, il est en effet possible de séparer ce que Willem Frijhoff a distingué, en parlant d'*identiteit* et d'*identiteitsbesef*⁷⁴ – ce que nous pourrions appeler, en français, l'identité objective et l'identité subjective, l'identité telle qu'elle est, et l'identité telle qu'on la ressent. On peut se sentir américain, sans avoir le passeport américain, et peut-être même sans y vivre, en développant des pratiques par lesquelles on s'associe à ce que l'on conçoit comme l'identité américaine – la langue, la littérature, le sport, les rituels sociaux, etc. On peut également avoir la nationalité américaine et ne pas se sentir américain, renier cette culture, ses pratiques, son contenu. Dans ces deux exemples, que l'on pourrait tout à fait assimiler à ceux qui intéressent les articles de cette revue, l'identité n'est pas un donné, mais un construit. Les identités nationales, confessionnelles, régionales, existent donc bien ; mais elles n'ont qu'une valeur relative, souvent liée à des enjeux spécifiques. À la façon de mythologies, ces identités ne traduisent pas des réalités, mais, plutôt, des désirs de réalité, qui nous renseignent sur la manière dont des individus, ou des groupes d'individus, concevaient le rapport à leur propre histoire, à leur propre espace, et à leur propre inscription confessionnelle, au sein de cet espace-temps.

⁷³ Anvers, Musée royal des Beaux-Arts.

⁷⁴ Willem FRIJHOFF, « Identiteit en identiteitsbesef: de historicus en de spanning tussen verbeelding, benoeming en herkenning », *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, CVII/4, 1992, p. 614-634.

LE DOUBLE MOUVEMENT DE L'ÂME VERS L'IMAGE

Une théorie aristotélico-thomiste au cœur des débats du milieu du xvi^e siècle sur le juste rapport à l'image religieuse

RALPH DEKONINCK

Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain

Résumé

Le présent article envisage une controverse philosophico-théologique interne à l'Église catholique qui, au milieu du xvi^e siècle, précède et annonce les débats qui présideront à la préparation du décret sur les saintes images promulgué lors de la dernière (25^e) session du concile de Trente. Il porte en particulier sur l'un des principaux points d'achoppement qui touche à l'interprétation d'une thèse de Thomas d'Aquin, laquelle est une reprise, mais adaptée à un autre contexte, d'un texte d'Aristote. Cette thèse porte sur le type de vénération qui doit être rendu à l'image, et en particulier à celle du Christ. Il s'agit ici de montrer comment ce débat entremêle étroitement des enjeux philosophiques et théologiques qui touchent aussi bien à des questions de perception de l'image que de connaissance par l'image, tout en engageant un délicat questionnement sur les pratiques religieuses.

Il est une controverse philosophico-théologique interne à l'Église catholique qui, au milieu du xvi^e siècle, précède et annonce les débats qui présideront à la préparation du décret sur les saintes images promulgué le 3 décembre 1563 lors de la dernière (25^e) session du concile de Trente (*Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images*)¹. Laissant de côté les enjeux contextuels, et en particulier

¹ La genèse et la postérité de ce décret ont fait l'objet ces dernières années d'études renouvelant nos connaissances sur les circonstances et personnalités impliquées dans sa préparation, mais aussi sur les arguments avancés par les différents protagonistes. Voir en particulier Wietse DE BOER, *Art in Dispute. Catholic Debates at the Time of Trent. With an Edition and Translation of Key Documents*, Leiden/Boston, Brill, 2021 (nous n'avons pas pu consulter cette étude avant la finalisation du présent article). Id., « The Early Jesuits and the Catholic Debate about Sacred Images, 1530s-1560s », in : Wietse DE BOER, Karl A. E. ENENKEL, Walter S. MELION (éds), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 2016, p. 53-73 ; Id., « Trent,

politico-religieux, le point de vue adopté ici est celui de l'étude de la nature scolastique des arguments avancés par les différents acteurs engagés dans cette dispute². Mon attention s'est portée tout particulièrement sur un des principaux points d'achoppement qui touche à l'interprétation d'une thèse de Thomas d'Aquin, laquelle est une reprise, mais adaptée à un autre contexte, d'un texte d'Aristote. Cette thèse porte sur le type de vénération qui doit être rendu à l'image, et en particulier à celle du Christ. Comme je voudrais le montrer, ce débat entremêle étroitement des enjeux philosophiques et théologiques qui touchent aussi bien à des questions de perception de l'image que de connaissance par l'image, tout en engageant un délicat questionnement sur les pratiques religieuses. On pourrait dire que la démonstration théologique s'ancre dans une théorie psychologique, ou plus précisément se situe au croisement d'une théorie de l'âme, d'une théorie de l'image et d'une théorie du signe.

1. Ceci est et n'est pas le Christ : le double mouvement de l'âme vers l'image chez Thomas d'Aquin

Commençons par rappeler la place qu'occupe et le sens que prend la question du double mouvement de l'âme vers l'image dans la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin. Elle intervient dans la troisième et dernière

Saints, and Images: A Prehistory», in : Michela CATTO, Adriano PROSPERI (éds), *Trent and Beyond. The Council, Other Powers, Other Cultures*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 121-141 ; Pierre-Antoine FABRE, *Décréter l'image ? La XXV^e Session du concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013 ; ID., « Qu'est-ce que la postérité du concile de Trente ? Le cas du "culte des images" », in : M. CATTO et A. PROSPERI (éds), *Trent and Beyond, op. cit.*, p. 83-99 ; John W. O'MALLEY, « Trent, Sacred Images, and Catholics' Senses of the SENSUOUS », in : Marcia B. HALL, Tracy Elizabeth COOPER (éds), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 28-48. Parmi les études plus anciennes, cf. Hubert JEDIN, « Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung », *Theologische Quartalschrift* 116 (1935), p. 143-188, 404-429 (republié dans ID., *Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, t. 2, Fribourg-en-Br., Herder, 1966, p. 460-498) ; Christian HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997 ; François LECERCLE, *Le signe et la relique. Les théologies de l'image à la Renaissance*, thèse de doctorat d'État inédite, Université de Montpellier, 1987, p. 149-183 ; Giuseppe SCAVIZZI, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York, Peter Lang, 1992, p. 63-70.

² Le présent article s'intègre dans le cadre du projet « Schol'Art : Les théories modernes des lettres et des arts à la lumière de la seconde scolastique (France-Italie, 1500-1700) » financé par l'UC Louvain (Action de recherche concertée) dirigé par Aline Smeesters, Agnès Guiderdoni et Ralph Dekoninck. Je remercie vivement Aline Smeesters pour son aide précieuse dans la lecture et compréhension des textes latins.

partie (*tertia pars*), à la question 25 consacrée à l'« adoration du Christ », position dans la *Somme* qui témoigne du fait que la question de l'image matérielle est, dans la tradition scolastique, traitée quasi systématiquement à l'occasion des questions relatives à la christologie³. Après avoir envisagé le type d'adoration qui doit être rendu à la divinité et à l'humanité du Christ (article 1) et en particulier si l'adoration de latrie est due à la chair du Christ (article 2), Thomas d'Aquin aborde la délicate question du type de culte qui doit être rendu à l'image du Christ (article 3), et en particulier à sa croix (article 4), comme à l'image de sa Mère (article 5). C'est à l'article 3 qu'apparaît la référence au traité d'Aristote sur *La mémoire et la réminiscence*⁴ :

Ainsi que dit le Philosophe, dans son livre *La mémoire et la réminiscence*, il y a un double mouvement de l'âme vers l'image : l'un se portant vers l'image en tant qu'elle est une réalité, l'autre se portant vers l'image en tant qu'elle est l'image d'autre chose. Il y a cette différence entre ces deux mouvements, que le premier est différent de celui qui se porte vers la réalité représentée, tandis que le second, qui se porte vers l'image en tant qu'image, est identique à celui qui se porte vers la réalité représentée. Ainsi donc, il faut dire qu'on ne doit aucune vénération à l'image du Christ en tant qu'elle est une chose, comme du bois sculpté ou peint, parce qu'on ne doit de vénération qu'à la créature raisonnable. Il reste donc qu'on lui manifeste de la vénération seulement en tant qu'elle est une image. Et il en résulte qu'on doit la même vénération à l'image du Christ et au Christ lui-même. Donc, puisque le Christ est adoré d'une adoration de latrie, il est logique d'adorer de même son image⁵.

³ Sur la théorie scolastique de l'image, voir essentiellement les travaux de Jean WIRTH, « La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image », in : Olivier CHRISTIN, Dario GAMBONI (éds), *Crises de l'image religieuse. De Nicée II à Vatican II*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 93-109 ; Id., « Les scolastiques et l'image », in : Gisèle MATTHIEU-CASTELLANI (éd.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 19-30 ; Id., *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008 ; Id., « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », in : Jérôme BASCHET, Jean-Claude SCHMITT (éds), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 39-57 ; Id., « Peinture et perception visuelle au XIII^e siècle », *Micrologus* 6 (1998), p. 113-128. Voir également Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2008, p. 267-283 ; Günther PÖLTNER, « Der Begriff des Bildes bei Thomas von Aquin », in : Helmuth VETTER (éd.), *Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie*, Munich, R. Oldenbourg, 1991, p. 176-199.

⁴ C'est à Albert le Grand que l'on doit l'introduction du texte d'Aristote dans la théorie scolastique de l'image (*In I Sentent.*, dist. 3, a. 19, ad I ; *In III Sentent.*, d. 9, a).

⁵ THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*, pars III, q. 25, a. 3, Paris, Cerf, 1986, p. 198 : « *Respondeo dicendum quod, sicut philosophus dicit, in libro de Mem. et Remin., duplex est motus animae in imaginem, unus quidem in imaginem ipsam secundum quod est res quaedam ; alio modo, in imaginem in quantum est imago alterius.*

Il y a donc deux mouvements de l'âme qui peuvent être dirigés vers l'image : vers l'image en tant qu'objet (*in esse entis*, disent les scolastiques), et vers l'image en tant qu'image de quelque chose (*in esse imaginis*). Dans ce deuxième mouvement, l'image, dont on fait abstraction de la matérialité, est présentée comme totalement transparente à ce qu'elle représente. On peut négliger son épaisseur propre pour ne plus voir en elle que le modèle qui y transparait, pour ne pas dire qui y apparaît. La ressemblance entre l'image et le modèle permet en effet une forme de substitution mentale, le mouvement de l'âme vers l'image comme image étant identique au mouvement de l'âme vers le modèle. De cette théorie psychologique découle l'idée logique selon laquelle le même culte doit être rendu à l'image du Christ et au Christ lui-même qui, sans se confondre ontologiquement, sont liés par la ressemblance. Comme l'a noté justement Jean Wirth, « l'identification de l'image à Dieu n'a jamais été poussée aussi loin dans le christianisme »⁶, même plus loin que n'ont pu le faire les Byzantins, lesquels n'acceptaient qu'un culte de *dulie* et non *latrie*, c'est-à-dire de simple vénération et non d'adoration. On comprend dès lors pourquoi une telle théorie va poser problème au *xvi^e* siècle.

2. *Ut pictura species* : le double mouvement de l'âme vers l'image chez Aristote

Avant d'envisager ce débat au seuil de la modernité, il convient de bien comprendre l'inspiration puisée par Thomas d'Aquin chez Aristote et les déplacements qu'il fait subir à sa source. Le traité *De la mémoire et de la réminiscence* (449b3-453b11) fait partie des *Parva naturalia*, le nom conventionnel donné à plusieurs petits traités sur la nature humaine, et en particulier sur les relations entre l'âme et le corps⁷. Aristote y opère

Et inter hos motus est haec differentia, quia primus motus, quo quis movetur in imaginem prout est res quaedam, est alius a motu qui est in rem, secundus autem motus, qui est in imaginem inquantum est imago, est unus et idem cum illo qui est in rem. Sic igitur dicendum est quod imagini Christi inquantum est res quaedam, puta lignum sculptum vel pictum, nulla reverentia exhibetur, quia reverentia debetur non nisi rationali naturae. Relinquitur ergo quod exhibeatur ei reverentia solum inquantum est imago. Et sic sequitur quod eadem reverentia exhibeatur imagini Christi et ipsi Christo. Cum igitur Christus adoretur adoratione latrae, consequens est quod eius imago sit adoratione latrae adoranda. »

⁶ J. WIRTH, *L'image à l'époque gothique*, op. cit., p. 53.

⁷ Sur la réception antique et médiévale des *Parva naturalia*, voir Christophe GRELLARD, Pierre-Marie MOREL (éds), *Les Parva naturalia d'Aristote. Fortune antique et médiévale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010. Sur la réception médiévale du traité sur la mémoire et la réminiscence, cf. David BLOCH, *Aristotle on Memory and Recollection. Text, Translation, Interpretation and Reception in Western Scholasticism*, Leiden, Brill, 2007.

une distinction entre la simple image mentale et le souvenir. Le fait de voir mentalement une image nous fait nous souvenir d'une chose ou d'un événement passé, qui n'est donc plus placé sous nos yeux. C'est sur ce point qu'il trace une analogie avec la perception d'une peinture représentant un animal, ainsi à la fois présent et absent. Pour paraphraser le célèbre tableau de Magritte, on pourrait dire que ceci n'est pas un animal, mais l'image d'un animal. Aristote avance plutôt l'idée que ceci est les deux à la fois : « Il en va en effet comme pour l'animal dessiné sur une tablette. Il est à la fois un animal et une copie, et tout en étant une seule et même chose, il est les deux choses à la fois, bien que celles-ci ne soient pas identiques, et l'on peut le regarder aussi bien comme animal que comme copie. » Aristote déduit de cette analogie que l'acte de mémoire procède de la même manière : « De même aussi faut-il concevoir l'image qui est en nous à la fois comme quelque chose par soi et comme l'image de quelque chose d'autre. En tant donc qu'elle est par soi, elle est un objet que l'on regarde ou une image, mais en tant qu'elle est l'image de quelque chose d'autre, elle est une sorte de copie et un souvenir »⁸. Ce n'est donc pas de l'image mentale dont nous nous souvenons, mais de ce à quoi elle renvoie ; autrement dit, pour reprendre l'exemple cité, on se souvient de l'animal à travers l'image mentale. Le double mouvement de l'âme vers l'image mentale se réduit donc à un simple mouvement vers la réalité passée.

Le cas de l'image peinte, qui n'était chez Aristote qu'une analogie permettant de mieux comprendre le rapport de l'image mentale à la réalité, est envisagé pour lui-même par Thomas d'Aquin, qui opère ainsi, sous couvert d'un fidèle emprunt au Stagirite, un glissement lourd de sens : il assimile image mentale et image matérielle, partant du principe que ces deux types d'images sont intimement reliées dans l'acte de perception et de connaissance⁹. Cette théorie de la connaissance se complète par ailleurs

⁸ ARISTOTE, *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 109-110 (450b) : « οἶον γὰρ τὸ ἐν πίνακι γεγραμμένον ζῷον καὶ ζῷόν ἐστι καὶ εἰκόν, καὶ τὸ αὐτὸ καὶ ἐν τοῦτ' ἐστὶν ἄμφω, τὸ μέντοι εἶναι οὐ ταυτὸν ἀμφοῖν, καὶ ἔστι θεωρεῖν καὶ ὡς ζῷον καὶ ὡς εἰκόνα, οὕτω καὶ τὸ ἐν ἡμῖν φάντασμα δεῖ ὑπολαβεῖν καὶ αὐτὸ τι καθ' αὐτὸ εἶναι καὶ ἄλλου [φάντασμα]. Ἦ μὲν οὖν καθ' αὐτὸ, θεῶρημα ἢ φάντασμα ἐστίν, ἢ δ' ἄλλου, οἶον εἰκὼν καὶ μνημόνευμα. » Voici une traduction latine du milieu du xvi^e siècle, contemporaine du débat analysé ici : « *Ut enim depictum in tabula animal, & animal est & simulacrum & unum est utrumque, sed non est eadem ustriusque ratio & natura, licetque illud ipsum & ut animal & ut simulacrum considerare, sic & speciem illam que in nobis est existimare debemus, & per se aliquam esse notitiam, & alterius rei speciem. Quatenus igitur per se consideratur, notio est vel visio, quatenus autem alterius est, illius simulacrum & monumentum.* » ARISTOTE, *Parva naturalia*, Ioachimo Perionio interprete, per Nicolaum Grouchium correcti & emendati, Paris, Thomas Richard, 1554, p. 24.

⁹ Par ailleurs, comme l'a relevé Jean Wirth, Aristote dissocie clairement l'image de ce qu'elle représente : considérer l'image en tant qu'image n'équivaut pas à voir le modèle, mais bien toujours l'image du modèle. Ce glissement de sens provient

d'une théorie du signe qui définit l'image comme ressemblance et qui permet d'affirmer que si l'image mentale, considérée en elle-même, est une représentation de l'esprit, et si l'image matérielle, considérée en elle-même, est une peinture, toutes deux, une fois considérées comme signes, l'un immatériel, l'autre matériel, renvoient à une autre réalité absente¹⁰.

Par rapport à cette théorie de l'image fondée sur une théorie de l'âme, Thomas d'Aquin franchit un pas de plus en déduisant d'une théorie psychologique une conclusion théologique, avec des applications très concrètes dans la pratique du chrétien : une même adoration doit être rendue à l'image du Christ et au Christ lui-même. Cette conclusion est d'ordre théologique, car elle s'ancre dans la christologie qu'on peut dire être au fondement de l'iconologie chrétienne. Depuis au moins Athanase et Basile le Grand, on n'a cessé de penser les relations entre les trois personnes de la Trinité en termes d'image, la comparaison privilégiée étant celle de l'image de l'empereur ou de la monnaie qui le figure sur l'une de ses faces. Selon ce que les scolastiques nommeront une analogie de proportionnalité (distinguant malgré tout la ressemblance de nature et la ressemblance par imitation), le Fils est au Père ce que l'image de l'empereur est à l'empereur lui-même. Il en découle que l'image du Christ recevra le même type d'adoration que l'image de l'empereur, au titre que « l'honneur rendu à l'image passe au prototype »¹¹.

vraisemblablement d'un contresens dans la traduction latine (*Opera cum Averrois*, vol. 7, fol. 18v^o) : « On y lit que l'image de Coriscos, prise en tant qu'image, est considérée comme Coriscos par quelqu'un qui ne voit pas Coriscos, alors qu'Aristote dit qu'elle est considérée comme image de Coriscos : le génitif d'Aristote est devenu un accusatif chez le traducteur, *Coriscum* au lieu de *Corisci*. » J. WIRTH, *L'image à l'époque gothique*, op. cit., p. 53.

¹⁰ Notons qu'une telle transposition de la conception aristotélicienne du souvenir dans le domaine de la perception de l'image matérielle (opérant ainsi un renversement de la comparaison initiale) est d'une certaine manière facilitée par le lien étroit que la théorie chrétienne de l'image, depuis Grégoire le Grand, a noué entre cette dernière et la mémoire, la fonction mnémotechnique étant une des trois fonctions de l'image, à côté de la fonction pédagogique et affective. Ainsi pour Thomas d'Aquin « l'institution des images dans l'Église repose sur une triple raison. Premièrement, pour l'instruction des simples qui sont éduqués par elles comme par des livres. Deuxièmement, pour que le mystère de l'incarnation et les exemples des saints soient davantage dans la mémoire, en se présentant quotidiennement aux regards. Troisièmement, pour exciter le sentiment de dévotion, que ce qu'on voit provoque plus efficacement que ce qu'on entend ». *Commentarium Super Libros Sententiarum*, l. III, d. 9, a. 2, q. 2. Ce lien avec la mémoire a par ailleurs pour effet d'éloigner adroitement le problème de la présence réelle dans l'image et de l'image qui fera précisément débat au xvi^e siècle, comme il l'avait déjà fait au viii^e lors de la crise byzantine.

¹¹ « Le Fils est dans le Père et le Père dans le Fils [...]. Il s'ensuit que, si l'on considère le caractère distinctif des personnes, ils sont un et un, tandis que, selon leur nature commune, les deux ne font qu'un. Mais alors, s'ils sont un et un, comment se

3. Présence de l'image ou dans l'image : la crise du xvi^e siècle

Si la position de Thomas d'Aquin fait déjà débat au Moyen Âge¹², ce débat est réactivé au xvi^e siècle au sein même de l'Église catholique romaine dans le contexte de la lutte contre les critiques protestantes visant l'adoration et la vénération des saintes images. Un des principaux moments de cette crise interne à l'Église est le débat qui réunit plusieurs théologiens à Rome en 1552 autour de la préparation du décret sur les saintes images, décret qui ne sera promulgué que lors de la dernière session du concile de Trente. On a affaire à une véritable dispute théologique qui témoigne de la coexistence conflictuelle de différentes positions. Pour faire bref, on peut parler d'un parti iconolâtre et d'un parti iconophile modéré, qui partagent tous deux une même opposition aux thèses protestantes rejetant toute forme de vénération des images. Deux des principaux acteurs de cette controverse sont l'espagnol Martín Pérez de Ayala, archevêque de Valence et membre de la deuxième commission préparatoire du décret sur les saintes images, et le dominicain français Matthieu Ory, longtemps grand inquisiteur à Paris¹³. Ils sont tous deux auteurs de traités dans lesquels ils débattent de l'épineuse question de la juste vénération et adoration à adresser aux images¹⁴. Sur ce point précis, ils prennent bien position à l'égard du double

fait-il qu'il n'y ait pas deux Dieux ? Parce que l'image du roi, on l'appelle roi aussi, et qu'on ne dit pas "deux rois" : le pouvoir royal ne se dédouble pas, la gloire ne se divise pas. De même que règne sur nous une seule autorité et que le pouvoir en est unique et non multiple, car l'honneur rendu à l'image passe au prototype. Eh bien ! ce que l'image est là par imitation, le Fils l'est ici par nature. Et tout comme en art la ressemblance est donnée d'après la forme, pour la nature divine qui est simple, c'est dans la communauté de l'essence divine que réside le principe d'unité. » BASILE LE GRAND, *Traité du Saint-Esprit*, 18, 45 [PG 32, 149], Paris, Desclée de Brouwer, 1979, p. 102-103.

¹² Voir J. WIRTH, « La critique scolastique de la théorie thomiste de l'image », *op. cit.*

¹³ Pour compléter cette étude, il aurait fallu tenir compte du traité d'un autre théologien dominicain impliqué dans ce même débat : Ambrogio CATARINO, *Disputatio de cultu et veneratione sanctorum* (in : Id., *Enarrationes in quinque priora capita Geneseos*, Rome, Antonio Blado, 1552, col. 121-144). J'ai privilégié le traité d'Ory qui réplique explicitement à celui de Pérez de Ayala.

¹⁴ MARTÍN PÉREZ DE AYALA, *De divinis, apostolicis atque ecclesiasticis traditionibus*, Cologne, J. Gennepaeus, 1549, fols. 113v^o-121v^o. Le traité d'Ory n'a jamais été publié, mais, en circulant à l'état de manuscrit, il a manifestement exercé une certaine influence dans les débats de cette époque, à tout le moins ceux relatifs à la préparation du décret tridentin sur les saintes images. Il est composé de deux livres, le premier étant conservé à la Biblioteca Casanatense (Ms 2116, fol. 169-176v^o) et le second à l'Archivio Segreto Vaticano (*Concilium tridentinum*, 7, fol. 279r^o-301v^o). Nous avons utilisé la transcription qu'en propose François LECERCLE (Id., *Le signe et la relique*, *op. cit.*, p. 615-658). Voir aussi F. LECERCLE, *Le signe et la relique*, *op. cit.*, p. 159-170 ; G. SCAVIZZI, *The Controversy on Images*, *op. cit.*, p. 63-68 ;

mouvement de l'âme vers l'image, le traité d'Ory répliquant aux thèses de Pérez de Ayala qu'il réfute. L'enjeu est de savoir si le deuxième mouvement de l'âme vers l'image comme image a son terme directement dans le signifié (je vois l'image du Christ, je pense au Christ), ou s'il s'arrête d'abord sur l'image pour ensuite se prolonger vers le signifié (je vois l'image du Christ, je pense d'abord à l'image du Christ et ensuite je pense au Christ). Ce sont surtout les conclusions qu'on doit en tirer en termes de vénération qui vont être au centre du débat.

3.1. *Coram imaginibus: Pérez de Ayala*

Dans son traité, Pérez de Ayala rappelle d'abord l'importance de l'image dans tout processus noétique, suivant ainsi fidèlement l'enseignement d'Aristote : toute connaissance passe par l'image intérieure qui se forme à partir de l'observation du monde extérieur¹⁵. C'est seulement à travers ce *phantasma* qu'on peut appréhender la réalité. De ce fondement philosophique, il déduit, comme Thomas d'Aquin avant lui, que nous connaissons le Christ par son image, sans savoir s'il est ici question d'image mentale ou d'image matérielle, ces deux types d'images étant à nouveau confondus. Mais l'identité s'arrête lorsqu'il s'agit d'aborder le juste rapport qu'on doit entretenir avec l'image matérielle du Christ, qui n'est pas n'importe quelle image. Il reproche ainsi aux scolastiques, au premier rang desquels Thomas d'Aquin, l'idée selon laquelle le même type d'honneur doit être rendu au Christ et à son image, ce qui va totalement à l'encontre de ce que les Écritures, la tradition de l'Église (c'est sur ce plan que se place l'essentiel de ce traité, comme l'atteste son titre) et les conciles ont défendu, et surtout ils n'apportent même pas d'argument rationnel qui puisse emporter efficacement la conviction¹⁶. Quand bien même ils auraient raison sur le terrain

C. HECHT, *Katholische Bildertheologie, op. cit.*, p. 216-239. Voir également l'article à paraître de Wietse DE BOER, dont je n'ai pu malheureusement prendre connaissance, « Matthieu Ory's *De cultu imaginum* (1552). An Edition With Translation », in : Arthur J. DiFuria, Ian Versteegen (éds), *Space, Image, Reform in Early Modern Art. The Influence of Marcia Hall*, Berlin, W. de Gruyter, 2021.

¹⁵ « *Nam cum usus imaginum introductus sit ad retinendam et refricandam memoriam eorum cuius sunt, et omnis cognitio nostra fiat in imagine et similitudine, ut Aristoteles autor est, necesse enim est intelligentem phantasmata speculari [...].* » M. PÉREZ DE AYALA, *De divinis, op. cit.*, fol. 113v^o.

¹⁶ « *Omnes fere scholastici in hoc sunt, quod imago Christi & sanctorum adorari debent eadem adoratione qua & res quae repraesentantur [...]; cuius doctrinae, nullum (quod ego viderim) afferunt validum fundamentum, quod possit fideles ad id quod docent, obligare; nam neque scripturam, neque Traditionem Ecclesiae, neque communem sensum sanctorum, neque concilii generalis determinationem aliquam, nec etiam rationem qua hoc efficaciter suaderi possit, adducunt.* » *Ibid.*, fol. 118v^o-119r^o.

de la théorie de la connaissance, ils ne peuvent en tirer des conclusions qui s'appliquent à la vénération des images¹⁷.

Pérez de Ayala commence par mettre en question le caractère identique et continu du mouvement de connaissance du signe et du signifié. En admettant que ce soit par un seul et même mouvement que nous connaissons une image et ce qu'elle représente, elle ne peut être vénérée de la même façon, car la vénération doit être réservée aux créatures rationnelles¹⁸. C'est ainsi qu'il décèle et dénonce un vice logique dans une analogie fréquemment avancée dans la tradition scolastique pour défendre une certaine identité entre l'image et son modèle : celle qui rapproche la vénération civile rendue au manteau pourpre du roi et la vénération religieuse rendue à l'image du Christ, rapprochement qui ne manque pas d'entrer en résonance avec l'analogie, évoquée plus haut, entre l'image de l'empereur et la relation du Père au Fils. Le manteau pourpre du roi ou de l'empereur reçoit la même vénération que celle qui doit être rendue à son propriétaire. Depuis Augustin, cet exemple a été utilisé pour appuyer l'idée selon laquelle le même type d'adoration devait être rendue à l'humanité et à la divinité du Christ – la première étant comme le vêtement de la seconde –, de la même manière donc qu'on adore la pourpre qui couvre le roi. Une première tentative de théologie de l'image va ensuite appliquer l'analogie à l'image peinte ou sculptée¹⁹. On obtient finalement l'enchaînement d'analogies suivant : l'humanité du Christ est à Dieu ce que le manteau est au roi et l'image est au prototype.

Le vice logique que Pérez de Ayala décèle dans l'image de la pourpre est qu'on ne peut adorer que ce qui fait un avec son porteur, de façon substantielle ou accidentelle. Or l'image ne fait jamais, substantiellement ou accidentellement, un avec son prototype²⁰. De la métonymie à la

¹⁷ « [...] *et quamvis res ita se haberet, quod eadem cognitione feramur in imaginem, et rem imaginatam, non inde concluditur idem fieri posse in adoratione et veneratione; est enim maxima dissimilitudo inter hoc et illud, nam imagini in eo quod imago est, non repugnat, quod eadem cognitione cognoscatur, qua cognoscitur res repraesentata; pugnare autem videtur cum imagine etiam in quantum imago est, ut eadem reverentia revereatur, qua res cuius est imago, cum imago illa in eo quod imago non excedat limites insensibilis creaturae, cui ut doctores isti recte concedunt, reverentia minime debetur. Imago igitur in quantum repraesentat, cum naturam non mutet, nec accedere possit ad latitudinem rationalis creaturae, consequitur ex his que ipsimet docent, reverentiam quae rei imaginatae debetur, imagini non posse convenire.* » *Ibid.*, fol. 119r^o-119v^o.

¹⁸ « [...] *impossibile est quod eadem existimatio conveniat imagini, ut signum est, & rei cuius est imago; cum illa mortua quaedam res sit, haec vero viva & rationalis. Quomodo ergo potest esse una adoratio?* » *Ibid.*, fol. 119v^o.

¹⁹ « Car comme le dit Basile, le porte-Dieu et savant ès choses divines, "l'honneur rendu à l'image passe à l'original". » Jean DAMASCÈNE, *La foi orthodoxe*, trad. P. Ledrux, Paris, Cerf (*Sources Chrétiennes* 540), 2011, 89 (IV, 16), p. 237.

²⁰ « *Dicent fortasse, nunquid purpura regis, paludamentum imperatorum, quibus induitur Imperator, non venerantur eadem veneratione cum ipso. Fateor, ob id est,*

ressemblance, il y a un pas à ne pas franchir, et de toute manière cela reste, dans les deux cas, des signes qui ne peuvent entretenir un rapport d'identité avec leur signifié. Il en découle qu'on ne peut adorer l'image de la même manière qu'on adore l'humanité du Christ.

Pérez de Ayala préconise dès lors, en respectant ce qu'il conçoit être la tradition de l'Église, une vénération « en présence de l'image » ou « devant l'image » (*coram imaginibus*)²¹. Il tourne ainsi le dos à une tradition scolastique dont l'argutie risque, à ses yeux, de perdre les simples fidèles, en perpétuel danger de confondre l'image et son modèle, les précipitant ainsi dans le péché d'idolâtrie. Il faut constamment leur rappeler que l'image n'est qu'un simple signe qui ne fait que nous désigner l'objet de la vénération. Elle est en cela tout juste digne d'un certain honneur, mais certainement pas d'une adoration.

3.2. *Imago non est lignum sed est in ligno : la réplique de Mathieu Ory*

Cette position modérée se rapproche dangereusement des positions protestantes, mais aussi de celle qu'avait adoptée Érasme au début du siècle. C'est la raison pour laquelle Matthieu Ory va répliquer à Pérez de Ayala et tenter d'asseoir, en bon dominicain qu'il est, la doctrine de Thomas d'Aquin

quod unico actu reverentiae totus ipse Imperator indutus veneratur, a quo vestes minime separantur, sicut necque alia quae per modum habitus et dispositionis ipsum circumstant, et cum eo quodammodo unum faciunt. Caeterum si purpura ab eo separatur, quamvis ab aliquo cognoscatur ut regis purpura, non opus est ut eadem veneratione tunc veneretur, qua ipse Imperator ; imago autem Imperatoris non facit unum cum ipso Imperator substantialiter nec accidentaliter, ideo non est similitudo inter imaginem et purpuram qua indutus est Imperator, nec aliquis unquam vidit, nisi tyranni alicuius forte coactione interveniente, quod eadem veneratione veneretur imago ipsius, qua ipse rex aut Imperator ; licet minime negandum sit aliquem honorem illius imagini deberi. » M. PÉREZ DE AYALA, *De divinis*, op. cit., fol. 119v^o.

²¹ « *Si genu flexi homines coram aliqua imagine aut triumphali signo sanctae crucis precantur, non lignum hoc sive lapidem adorant figuratum. [...] Nam Deus est quod imago docet, sed non Deus ipsa. Hanc videas, sed mente colas, quod cernis in ipsa. [...] at nemo dixit unquam, nec dici possit, sine blasphemia, cum Deo sacrificio coram imagine Dei, me etiam eodem sacrificio imagini sacrificare.* » *Ibid.*, fol. 121r^o. Ce sera également la position défendue par le jésuite Diego LAÍNEZ, toujours dans le cadre de la préparation du décret tridentin sur les images : « *È licito, come di sopra è mostrato, in presenza della imagine et guardando verso quella, ricordarsi della cosa rappresentata et conoscerla et imitarla.* » *Trattato sulle imagini sacre*, Rome, ARSI, ms. Opp. NN. 209, fol. 354r^o. Cf. Pierre-Antoine FABRE, « Une théorie en mouvement. Lainez et les "images" entre Paris et Trente (1562-1563) », in : Wim FRANÇOIS, Violet SOEN (éds), *The Council of Trent. Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545-1700)*, vol. 3 : *Between Artists and Adventurers*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, p. 9-30 ; Lydia SALVIUCCI INSOLERA, « La Formulazione del Decreto sulle immagini nei manoscritti di P. Diego Lainez », in : Lydia SALVIUCCI INSOLERA (éd.), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento*. « Per istruire, ricodare, meditare et trarne frutti », Rome, Artemide, 2016, p. 101-118.

et, plus largement, la position dite scolastique. Son *De cultu imaginum* s'attache d'abord à bien définir la nature de l'image d'un point de vue philosophique. Il contribue de ce point de vue à un tournant dans l'histoire de la controverse sur l'image. Si les prises de position précédentes prenaient une forme assez défensive, cherchant à contrer les critiques protestantes par l'accumulation et le poids des citations bibliques et patristiques, il s'agit à présent de poser les bases d'une théorie capable de (re)fonder en raison une pensée et une pratique de l'image religieuse, et cela en usant de tout l'arsenal argumentatif scolastique, et en particulier de la dialectique et de la logique. L'introduction au deuxième livre prend même la forme d'un véritable réquisitoire pour la méthode scolastique contre les condamnations de ceux qui n'y voient que du sophisme, là où il ne s'agit que des règles irréfutables de la dialectique, principale arme à même de battre l'adversaire protestant qui, lui, se montre véritablement sophiste, selon Ory²². L'enjeu est bien d'asseoir l'orthodoxie catholique face aux attaques des réformés, mais aussi face à un clan interne à l'Église qui semble céder trop de terrain aux positions adverses²³. Il faut en effet prendre le contre-pied en réaffirmant un véritable *credo* iconophile, mais fondé en raison ; bref, il s'agit d'étayer l'iconophilie chrétienne par une iconologie, c'est-à-dire par une théorie de l'image.

Or la pierre angulaire de l'argumentaire scolastique apparaît bien être la théorie du double mouvement de l'âme vers l'image, théorie dont la paternité à Aristote est clairement affirmée comme l'est cette « vérité » scolastique qui veut que le deuxième de ces mouvements, c'est-à-dire le mouvement vers l'image en tant que signe soit identique au mouvement vers le signifié²⁴. Le premier moment de cette argumentation consiste à

²² « *Et quod est omnium nequissimum, cum isti sint meri sophistae, quippe qui sua omnia argumenta vanis et apparentibus rationibus apud indoctum vulgus concludere soliti sint, et ita suis praestigiis audientes ludificari; eos tamen qui rectam doctrinam insolubilibus confirmant argumentis, et invictis rationibus etiam ipsorum vanitatem redarguunt et ostentui ponunt, eos inquam fronte plusquam meretricia sophistas appellant.* » M. ORY, *op. cit.*, II, fol. 283v^o-284 r^o.

²³ Dans la mesure où les protestants attaquent les scolastiques, il faut que les catholiques restent soudés : « *Nam etsi haereticos nullus possit pro dignitate satis persequi, cum tot ac tantas animas secum trahant in errorem ac perditionem: dolendum est tamen ab iis qui vere sunt et habentur catholici, quique suas lucubrationes litteris mandare et in lucem venire procurant, non defendi scholasticorum partes, sed potius impugnari. Quod certe minus a nostris fieri deberet, quo jam plus nimio animadvertimus ab apertis Ecclesiae hostibus scholasticis acerrimum esse indictum bellum.* » *Ibid.*, II, fol. 285v^o.

²⁴ « *Ex his manifeste patet veritas sententiae Scholasticorum, nimirum eundem esse motum in imaginem et in rem significatam.* » *Ibid.*, fol. 289v^o. Sous le titre *Primum Scholasticorum fundamentum quo probatur duplicem motum animi in imaginem*, Ory place d'emblée son propos sous l'autorité du Philosophe, autrement dit d'Aristote, qui fonde « les prémisses de la doctrine des scolastiques » : « *Et hujus doctrinae veritas manifeste sequitur ex praedictis Philosophi verbis. [...] Et hoc est primum*

établir une définition générale de l'image, indépendamment de toutes ses déclinaisons matérielles : l'image est une similitude représentante de la chose signifiée, dont elle tire son origine dans son être réel ou dans son être intelligible. Ory en tire la double conclusion que l'image n'est pas un absolu, mais un relatif, et qu'elle est un signe. Elle n'est donc pas le bois, mais elle est dans le bois, car elle n'est pas une substance, mais un accident²⁵.

Cette définition qui relève de la logique (identification du type de prédicat : l'image prédique une relation et non pas une substance)²⁶, de la philosophie (distinction entre substance et accidents)²⁷ et de la théologie (rapport du Fils au Père)²⁸, se complète d'une théorie de la connaissance par la vision et par l'image, théorie parfaitement conforme à l'héritage aristotélico-thomiste. La vision corporelle voit tout à la fois la figure et la chose figurée ou la couleur et la chose colorée, de la même manière que la vision intellectuelle voit en même temps le *phantasma* et ce dont il est la représentation. La couleur et la figure sont l'*objectum quod*, c'est-à-dire l'objet de la vision ; la chose colorée et porteuse de la figure en est

scholasticorum fundamentum ex Philosopho acceptum. Et qui hoc non accurate perpendunt, non cognoscunt conclusionem in praemissis, nec res in imaginibus et signis. » *Ibid.*, II, fol. 286v^o-287r^o.

²⁵ « *Duo enim sunt de ratione imaginis, scilicet, quod ipsa sit similitudo rei significatae; secundo quod originem sumat ex illa, vel in esse reali, ut filius a patre, vel in esse intelligibili, ut Imago Caesaris a Caesare intellecto, qui est in mente artificis. Ex hac diffinitione primo sequitur, quod imago est de genere relativorum, et non absolutorum [...]. Secundo sequitur quod imago est signum; nam omne quod suapte natura ordinatur ad significandum, est signum [...]. Errant igitur qui putant imaginem esse lignum, lapidem, aut aliquid hujusmodi. Nulla enim similitudo est substantia; Imago autem est similitudo rei, quam repraesentat lignum, lapis, et alia id genus sunt substantia. Ideo imago non est lignum, aurum, aut argentum, sed est in ligno, auro et argento. Confirmatur, quod uni est accidens, nulli est substantia; similitudo autem in rebus similibus est accidens; ideo esse non potest substantia.* » *Ibid.*, fol. 170r^o-170v^o. Dans le second livre, il précise : « *Res enim quae est imago differt a substantia in qua est.* » *Ibid.*, II, fol. 288v^o.

²⁶ « *Causa vero erroris eorum qui dicunt imagines esse ligna et lapides vel aliquid hujusmodi, ex tribus ignorantibus procedit, scilicet Logicae, quae docet imaginem esse in praedicamento ad aliquid suae relationis, quia totum ejus esse est ad aliud se habere. [...] Hoc autem praedicamentum realiter differt a praedicamento substantiae, ut patet ex libro praedicamentorum.* » *Ibid.*, I, fol. 170v^o.

²⁷ « *Secundo hic error procedit ex ignorantia philosophiae. In philosophia siquidem docetur omne id quod accidit substantiae post ejus esse completum esse accidens. Accidit autem ligno, vel lapidi, quod taliter vel taliter figuretur, et per consequens quod in talem vel talem Imaginis formam fiat. Igitur figura, quae in ligno, vel lapide, non est substantia ligni, vel lapidis, sed illis accidit.* » *Ibid.*

²⁸ « *Tertio errant contra theologiam. Docet enim scriptura sacra filium Dei esse Imaginem patris, atqui proprietatis personalis in divinis non potest dici substantia, sive essentia dei, alioquin esse Imaginem aequaliter conveniret tribus personis, sicut et ipsa essentia. Ex quo liquet Imaginem non esse substantiam, sed relationem personalem, quae convenit filio, et non patri, aut spiritui sancto.* » *Ibid.*

l'*objectum quo*, c'est-à-dire le moyen qui permet à la vision d'atteindre son objet²⁹. On voit donc que vision de l'image et intellection sont appréhendées dans un rapport d'analogie. Vision corporelle et vision mentale, qui se confondent avec le processus noétique, mettent toutes deux en rapport un observateur et un objet, par l'intermédiaire d'un moyen terme³⁰. Si un objet est appréhendé comme *objectum quo*, l'acte de vision ou de connaissance ne trouve son terme que dans l'*objectum quod*. Reprenant le vieux principe de la *translatio ad prototypum*, Ory le fonde ainsi philosophiquement puisque sa définition même de l'image présuppose cette translation du regard, la matérialité de la représentation s'étant d'une certaine manière effacée pour ne faire de cette dernière qu'une pure semblance. Comme l'écrit François Lecercle, « la translation basilienne au prototype devient ainsi le fondement de l'image : il n'est d'image, en vérité, que pour autant qu'il y ait translation »³¹. Cette translation nécessaire s'explique également par le fait que « tout mouvement de l'esprit a son terme dans l'être (*ens*) qu'il soit bon ou vrai »³². Or l'image en tant que signe n'est pas cet être que visent l'intellect et le désir (*appetitus*)³³.

Il reste à déterminer à partir de cette définition générique de l'image le cas d'espèce des images saintes. Suivant la même logique, Ory avance que si elles peuvent être dites saintes, c'est en tant qu'elles sont signes d'une

²⁹ « *Idem est motus animi in objectum quo et objectum quod. Ideo sicut eodem actu visionis corporalis color et res colorata, figura et res figurata, sic eodem actu visionis intellectualis videmus phantasmata et rem significatam, verbum cordis sive conceptum ultimum rem intellectae, et ipsam rem intellectam. Nam sicut in visione corporali color et figura sunt objectum quod videtur, sic in visione intellectuali phantasma et conceptus ultimus sunt rerum imagines sive similitudines, quae dicuntur objectum quo; et res ipsae repraesentatae sunt quae visione intellectuali videntur seu intelliguntur, et dicuntur objectum quod.* » *Ibid.*, II, fol. 287v°-288r°.

³⁰ « *Nam imago, sive in rebus visibilibus sive intellectualibus, est id mediante quo res videtur aut intelligitur. Et sic non terminant actum videndi aut intelligendi, sed res per eam significata. [...]* Et hoc idem fieri uno et eodem actu qui ignorat ? Non est enim alia visio qua video rem ipsam, et ejus similitudinem. Neque alius actus quo intelligitur phantasma et res per ipsum significata. Et ita de caeteris rerum similitudinibus, sive imaginibus per quas fit visio seu intellectio, sentiendum est. » *Ibid.*, II, fol. 288r°.

³¹ F. LECERCLE, *Le signe et la relique*, op. cit., p. 166.

³² « *Omnis enim motus animi terminatur ad ens, sive bonum, sive verum.* » *Ibid.*, II, fol. 287r°.

³³ « *Non enim sistit motus animi nisi in suo objecto, quod est ejus terminus ad quem. Imago autem quatenus est repraesentativa, non est objectum terminans actum intelligendi vel appetendi, sed est id mediante quo intellectus et appetitus feruntur in suam objectum, in rem scilicet intellectam et appetitam.* » *Ibid.*, II, fol. 287v°. Le livre I introduisait déjà la justesse de l'adoration – si le mouvement de l'intelligence est juste, celui de la volonté le sera aussi : « *Errant igitur qui putant Imagines fieri posse ad significandum, sed non ad adorandum. Nam motus voluntatis est rectus et bonus, quando sequitur, et est conformis intellectui recto; recta autem est intellectio rei significatae per veram Imaginem; ergo rectus est actus voluntatis illi conformis, quemadmodum sunt amor veneratioque sive cultus.* » *Ibid.*, I, fol. 172v°.

chose sainte³⁴. Autrement dit, il s'agit de signes saints et de non de choses saintes. La sainteté du signe dépend non du signe, mais de la chose sainte signifiée. Enfin, le point le plus litigieux, celui de la vénération, doit encore être réglé. Il ne touche plus seulement à la relation entre le prototype et l'image, mais aussi et surtout à la relation entre le fidèle et l'image. Le syllogisme se veut à nouveau imparable : tout ce qui est saint est digne de vénération ; l'image peut être dite sainte en tant que signe d'une chose sainte. Il faut en conclure que l'image sainte est digne de vénération, le degré de cette dernière dépendant du degré de sainteté du signifié³⁵. Là aussi, c'est la théorie aristotélico-thomiste du double mouvement de l'âme vers l'image qui constitue la clé de voûte de l'argumentaire : étant donné que le mouvement de l'âme vers l'image comme ressemblance est identique à celui qui vise le prototype, la même vénération doit être rendue au *signum* et au *signatum*³⁶. Ce principe de transitivité vaut donc à la fois pour le processus de signification et pour la relation de vénération. Ce que Pérez de Ayala dissociait, Ory l'unit dans un même processus mental, au prix toujours d'une occultation de la part matérielle de l'image pour ainsi dire transparente à elle-même.

C'est au nom d'une vérité psychologique que les plans sémiotique et théologique s'unissent. Et ils s'unissent d'autant plus naturellement qu'il ne s'agit pas seulement d'une affaire d'intellect, mais aussi, on vient de le voir, de volonté et de désir. Par où l'on retrouve ce nœud inextricable des trois fonctions de l'image : mémorative, intellectuelle et volitive. La force de la démonstration d'Ory est non seulement d'articuler intelligence et volonté, mais surtout de concevoir la seconde comme le prolongement naturel de la première : la visée de l'intelligence est la même que celle de la volonté, et on peut même dire que celle de la volonté prime sur celle de l'intelligence quand il s'agit des images saintes pour lesquelles on désire voir le modèle.

L'opération qui consiste à désamorcer le risque d'idolâtrie passe donc par un recouvrement entre l'opération mentale de perception de l'image intérieure et la vision de l'image extérieure, ce qui a pour conséquence de spiritualiser et donc de dématérialiser l'image concrète qui n'a plus aucune

³⁴ « *De primo unum quodque dicitur sanctum, secundum quod habet sanctitatem. Igitur quomodo aliquid habet sanctitatem, eo modo est sanctum. Imagines autem non habent sanctitatem formaliter, scilicet in esse reali, sed tantum significative, videlicet in esse repraesentativo. Ideo Imagines non sunt res sanctae, sed signa sancta.* » *Ibid.*, I, fol. 171r^o.

³⁵ « *Unum quodque est veneratione dignum, quatenus est sanctum; Imagines autem sunt sanctae, quatenus significant res sanctas. Igitur quae res [sic] magis sanctam [sic] significant, majori veneratione debent venerari [...]. Et hoc verum est de imagine tam interiori quam exteriori.* » *Ibid.*, I, fol. 171v^o.

³⁶ « *Secundo eadem veneratione Imago veneratur, qua res per eam significata. Nam idem est motus animi in signum et signatum. [...] et proinde Imago et crux Christi coluntur eodem cultu quo colitur Christus, quum in ipsis, et per ipsas Christus ipse colatur.* » *Ibid.*, I, fol. 171v^o-172r^o.

épaisseur objectale et n'est plus que relation. C'est la raison pour laquelle Ory prend bien soin de dissocier l'image de la relique, ou l'icône de l'indice pour reprendre la terminologie peircienne³⁷, la première glissant d'ailleurs plutôt vers le symbole. Car il est intéressant de noter que la comparaison finalement privilégiée par Ory est dirigée vers le signe arbitraire du langage, et, qui plus est, vers son expression la plus immatérielle, à savoir la voix, sorte de quintessence du signe. L'exemple retenu est celui du mot *homo* qui, lorsqu'il est prononcé, porte immédiatement l'esprit vers la chose³⁸. Le mouvement de l'esprit vers le mot en tant que signe trouve son terme dans la chose signifiée. Il en va de même pour l'image.

Mais tous les fidèles ne sont-ils pas incapables de saisir ces subtilités scolastiques, comme le craignait Pérez de Ayala et comme ne cessent de le marteler les protestants qui se moquent de ce « fatras scolastique » ? La conclusion d'Ory à cet égard peut paraître assez étonnante, car elle semble mettre entre parenthèse toute la démonstration :

Il n'y a pas de danger si les simples et illettrés ne savent définir l'image ou distinguer de façon spéculative l'image de sa substance, comme les logiciens et philosophes distinguent la figure de la chose figurée, mais il suffit qu'ils sachent que l'image est la représentation de choses saintes et qu'on leur enseigne à rendre, par ces images, un culte à ce qui est représenté par elles, en transférant la compréhension et l'affect aux choses signifiées, et en ne s'arrêtant pas aux images mêmes. Telle est la vraie doctrine de l'Église que nous devons transmettre aux simples sans débat sur la question de savoir si l'image est une qualité ou une relation, si elle appartient à la catégorie des signes, et quelles choses appartiennent à cette catégorie. Sur cette dernière conclusion, il y a un consensus suffisant entre les scolastiques et l'auteur de ce livre³⁹.

³⁷ Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, éd. et trad. G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 138-165.

³⁸ « *Ideo imaginis, quatenus est signum, exercitium et officium proprium est rem significatam demonstrare, et animum in ejus cognitione transferre nulla consideratione adhibita an tale signum sit in tali vel tali materia, vel an sit relativum aut absolutum. Nam talis consideratio signi est indirecta, sicut quum profert quis hanc vocem "Homo" aut quamquam significativam, si motus animi feratur in rem significatam sine consideratione vocis, est directa cognitio. Si autem consideretur vox quatenus est dissyllaba, aut taliter vel taliter prolata, est cognitio indirecta, nec tunc habet rationem signi, sed rei actum intelligendi terminantis. Directa quidem cognitio fit per ultimum ipsius signi vel vocis conceptum, qui est repraesentativus rei significatae. Indirecta vero fit secundum conceptum non ultimum qui est repraesentativus et similitudo vocis vel signi.* » *Ibid.*, II, fol. 290v^o.

³⁹ « *Nullum est tamen periculum si simplices et idiotae nesciant definire imaginem, aut speculative distinguere imaginem a substantia ipsius, perinde atque Logici et Philosophi distinguunt figuram a re figurata, sed sufficit quod sciant imaginem esse repraesentationem rerum sanctarum, et ut per eas imagines doceantur colere id quod repraesentatur per illas, transferendo intelligentiam et affectum ad res significatas, et in ipsis imaginibus non sistendo. Haec est vera Ecclesiae doctrina, quam tradere debemus simplicibus sine disceptationibus cogitationum an scilicet imago sit qualitas vel relatio, vel in genere signi, et quae hujus generis. In hac quidem conclusione satis*

S'il annonce les préceptes pragmatiques qui seront adoptés par le concile de Trente, dix ans plus tard, et par les auteurs catholiques qui appuyèrent et explicitèrent ces décisions conciliaires, dans le sens notamment d'une pédagogie cadrant l'usage licite des images, il ne donne pas pour autant raison à ses adversaires, tant catholiques que protestants. On devine que la force d'une évidence, pourtant démontrée à coups d'arguments scolastiques, s'impose d'elle-même et se dispense même de toute forme de démonstration, de toute manière inaccessible aux non théologiens. La « véritable doctrine de l'Église » doit s'imposer aux « simples » sans « disputes intellectuelles ».

4. Un déni de l'art

Qu'en est-il de la postérité post-tridentine de cette réflexion sur le double mouvement de l'âme vers l'image ? S'ils ne constituent plus la voie principale d'une défense de l'image qui va mettre désormais l'accent sur la Tradition et la puissance miraculeuses des images concrètes – on pourrait dire que la preuve est désormais apportée par l'histoire et par le miracle –, les développements scolastiques ultérieurs vont tendre à raffiner encore un peu plus les raisonnements posés au milieu du xvi^e siècle, eux-mêmes prolongeant et adaptant les débats scolastiques du Moyen Âge⁴⁰. Dans tous ces développements comme dans les textes qu'on vient d'analyser, il est assez symptomatique de constater qu'il n'est que très rarement question des qualités formelles et matérielles des images. Quand elles sont évoquées, ce n'est que pour affirmer que cette dimension importe peu. C'est ce que dit, par exemple, Robert Bellarmin en rappelant, contre ceux qui prétendent que le mouvement de l'intellect ne peut être confondu avec le mouvement de la volonté, qu'une image même mal peinte sera aimée en tant qu'image du Christ⁴¹. On voit donc que ce qui prime, lorsqu'il s'agit de l'image du

inter Scholasticos et Autorem libri convenit. » *Ibid.*, II, fol. 303v^o-304r^o. La traduction est de F. LECERCLE, *Le signe et la relique*, op. cit., p. 168.

⁴⁰ Voir entre autres les traités de Robert BELLARMIN (*Primi tomi Septima controversia generalis de ecclesia triumphante*, 1587, livre II, chap. 21-25), Francisco SUAREZ (*De incarnatione*, 1590, pars 1, disp. 54) et Gabriel VÁSQUEZ (*De cultu adorationis libri tres*, 1601). Voir également la synthèse de toutes les positions sur cette question précise du double mouvement de l'âme vers l'image dans : *Collegium Salmaticense FF. Discalceatorum B. Mariae de Monte Carmeli primitivae observantiae, Cursus theologicus juxta miram D. D. Thomae praeceptoris angelici doctrinam*, Cologne, Huguétan, 1691, t. 10, disp. 37.

⁴¹ « *Confirmant alii hanc solutionem, quia licet sit unus motus mentis, id est, intellectus in imaginem & exemplar, tamen possunt esse contrarii motus voluntatis. Nam qui videt imaginem Christi malè depictam, odit imaginem, ut imago est, & tamen diligit Christum [...]. Haec solutio non satisfacit; nam D. Thomas non dicit, motum in imaginem, ut imago est, esse etiam in exemplar, sed dicit, motum in imaginem, ut*

Christ, de la Vierge ou des saints, est la ressemblance, même minimale, et non les qualités formelles et matérielles de cette ressemblance, lesquelles ne sont pas passées sous silence, mais jugées secondaires face à la sacro-sainte transitivity.

Dans ce contexte de déni de la dimension artistique de l'image tel qu'il s'impose dans la littérature scolastique pré- et post-tridentine, et qui tranche avec le contexte artistique de l'époque, il faut toutefois tenir compte de rares tentatives d'ajustement, pour ne pas dire de conciliation avec l'évolution des arts contemporains⁴². De ce point de vue le *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* du cardinal et archevêque de Bologne Gabriele Paleotti est assez représentatif de cette volonté de sortir du cercle fermé des débats théologiques pour s'ouvrir à une pensée de l'image, tant sacrée que profane, qui ne s'en appuie pas moins sur un solide héritage scolastique⁴³. Ainsi consacre-t-il au livre I de son traité tout un chapitre (n° 32) au problème du double mouvement de l'âme vers l'image, avec pour objectif d'« écarter une difficulté qui a été beaucoup débattue et examinée par les docteurs, à savoir : comment peut-on pieusement rendre aux images sacrées l'honneur qui leur est dû, et si c'est un acte unique qui est dirigé vers l'image et la chose imagée [*alla imagine et imaginato*], et si oui, comment »⁴⁴. L'originalité de Paleotti est qu'il dédouble le premier terme (l'image comme *res*) dans l'équation scolastique de départ : à la matière de l'image et à sa ressemblance au modèle s'ajoute sa forme, et donc l'intervention artistique qui ne se résume plus à une quête de la ressemblance. C'est ce qu'explique la citation suivante, qui commence par une référence à la nature scolastique de ce débat :

Sur ce point, laissant les questions scolastiques de côté, nous disons que trois choses peuvent être considérées dans les images. La première est le matériau dont elles sont faites, que ce soit de l'or, de l'argent, de l'ivoire ou tout autre chose similaire. La deuxième est la forme conférée par l'auteur au matériau

imago alterius est, esse etiam exemplar; & hoc est verum tam de motu intellectus, quam voluntatis. Nam qui amat imaginem Christi, non quia imago est, sed qui imago est Christi, impossibile est, quin simul diligat Christum, quandoquidem Christus est ratio, cur diligat imaginem. » R. BELLARMIN, *Primi tomi Septima, op. cit.*, p. 235.

⁴² Voir Ralph DEKONINCK, « Pour une étude comparée de la théorie de l'art et de la théorie de l'image au regard de la seconde scolastique », in : Michèle-Caroline HECK (éd.), *Lexicographie artistique. Formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018, p. 309-323.

⁴³ Voir Holger STEINEMANN, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis « Discorso intorno alle imagine sacre e profane »* (1582), Hildesheim, Olms, 2006.

⁴⁴ « *Abbiamo ora a levare una difficoltà che tra' dottori è grandemente agitata et intricata; la quale è, come piamente possiamo rendere alle sacre imagini il debito onore, e se è un atto solo che si defferisce alla imagine et imaginato, o come.* » Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologne, Alessandro Benacci, 1582, p. 254. Voir également la traduction latine de 1594, *De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt, Sartorius, 1594, p. 131-132.

grâce au dessin, aux lignes et aux ombres, etc. La troisième est ce qui résulte à la fois du matériau et de la figure, et qui est cette chose que nous appelons image, représentant quelque chose d'autre dont elle est la ressemblance. De cela découle que, dans l'acte de voir, plusieurs pensées peuvent se produire en nous : la première se concentre sur le matériau, qui peut être coûteux, riche et coloré de manière attrayante ; la seconde porte sur le grand artifice et diligence avec lesquels la chose a été représentée ; la troisième sur l'image dans la mesure où elle représente autre chose, dans lequel cas nous ne sommes plus face à l'œuvre comme matériau ou figure, mais face à la chose représentée, qui est présente en elle sous le mode de la représentation, et c'est sur cela que nous fixons notre pensée⁴⁵.

De ce point de vue, conclut Paleotti, on peut affirmer qu'«il ne s'agit pas de deux actes différents visant deux termes distincts, mais un seul et même acte portant sur le même objet, bien que sur un mode pour l'image et un autre mode pour ce qui est imagé»⁴⁶. Si la matière et la forme étaient appréhendées dans les textes scolastiques, elles l'étaient principalement à travers la conception aristotélicienne de l'hylémorphisme et parfois la conception platonicienne assimilant forme et idée, sans qu'il ne soit donc question d'une quelconque qualité artistique. Chez Paleotti, cette dernière dimension apparaît, certes encore discrètement, à travers un vocabulaire qui qualifie la matière et la forme, la première étant «ornée de couleurs» (selon la traduction latine : *coloribus exornata*) tandis que la seconde est réalisée avec «artifice» et «diligence». Cela correspond assez bien à l'ouverture qu'il concède, dans son *Discorso*, vers le *diletto*, même si ce dernier se trouve vite converti en plaisir spirituel⁴⁷.

Il conviendrait de prolonger cette étude en envisageant les résonances de ces enjeux de transparence ou transitivité et d'opacité ou réflexivité de

⁴⁵ «*Intorno a che, lasciando le questioni scolastiche da parte, diciamo che nelle imagini si possono considerare tre cose: l'una è la materia della quale elle son fatte, come sarebbe a dire l'oro l'argento, l'avorio e cose tali; la seconda è la forma data dall'autore a tal materia con disegni, lineamenti et ombre etc.; la terza è ciò che risulta dalla materia e figura insieme, ch'è quella cosa che chiamiamo imagine, rappresentante un'altra cosa, della quale essa è similitudine. E di qui nasce che nel mirarla possono cadere in noi varii pensieri: l'uno dirizzato alla materia, come pregiata, ricca e vaga di colori; l'altro, come a cosa disegnata con grande arteficio, e con molta diligenza figurata; il terzo, come ad imagine, cioè in quanto fa lo effetto di rappresentare un'altra cosa, nel qual modo non attendiamo più all'opera come materia o figura, ma alla cosa rappresentata, che è in lei per modo di rappresentazione, et in questa fissiamo il pensier nostro.*» G. PALEOTTI, *Discorso*, op. cit., p. 254-255.

⁴⁶ «*Né saranno questi due atti diversi, che mirino due termini distinti, ma è un istesso atto, portato in un medesimo oggetto, ancorché sotto modo diverso tra la imagine e l'imaginato.*» *Ibid.*, p. 255.

⁴⁷ Voir Ralph DEKONINCK, «*Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles*», in : Marc VAN VAECK, Hugo BREMS, Geert H. M. CLAASSENS (éds), *The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Louvain, Peeters, 2003, p. 945-960.

la représentation dans les arts de cette époque. Si le débat dont on vient de rendre compte semble totalement déconnecté des réalités artistiques contemporaines, il trouve malgré tout un écho certain dans la réforme des arts qui s'opère à la fin du xvi^e siècle, sous l'influence d'abord de peintres comme les membres de la famille Carracci. Comme cela a été suffisamment démontré, dans l'œuvre de ces peintres, la *maniera* s'efface au maximum pour faire advenir la réalité, voire le vrai ou plutôt le vraisemblable, ce qui rejoint l'idéal synthétisé de façon très claire, en 1564, par le théoricien de l'art Giovanni Andrea Gilio : « J'estime beaucoup plus ingénieux le peintre qui accommode l'art à la vérité du sujet, que celui qui déforme la pureté du sujet pour l'adapter à la beauté de l'art. »⁴⁸ Conformément à cet idéal, on peut dire que l'Église post-tridentine va encourager deux voies opposées, mais qui se rejoignent dans une même *translatio* du regard à travers l'image : soit le « trompe-l'œil sacré », selon l'expression de Victor Stoichita, stratégie picturale qui trouvera son terrain le plus fertile dans la peinture espagnole du Siècle d'or et qui consiste à pousser la ressemblance jusqu'à l'illusion parfaite de la présence⁴⁹ ; soit la voie opposée, qui consiste au contraire à forcer la dissemblance et la disgrâce à travers la promotion d'images miraculeuses souvent d'origine médiévale, images présentées comme délibérément laides et difformes, de façon à rappeler qu'elles ne sont que des médiations sur lesquelles le regard ne doit pas s'arrêter⁵⁰. Le paradoxe veut que ces images ont été au centre

⁴⁸ Giovanni Andrea GILIO, *Degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino, 1564, in : Paola BAROCCHI (éd.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, t. 2, Rome, Laterza, 1960-1962, p. 39.

⁴⁹ Voir Victor STOICHITA, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Le Félin, 2011. Citons comme exemple *Le Christ en Croix* de Zurbarán (Art Institute de Chicago), originellement conçu pour une des chapelles de l'église dominicaine de San Pablo à Séville.

⁵⁰ Voir par exemple ce qu'en dit Augustin WICHMANS dans son *Brabantia Mariana* de 1632 : « la Sainte Vierge a voulu choisir des représentations très souvent de moindre valeur, à travers lesquelles, comme à travers des instruments, elle pourrait transmettre ses bienfaits admirables aux hommes afin que par ce moyen les fidèles soient avertis qu'il ne faut pas estimer davantage son image pour ce qu'elle est confectionnée avec art, qu'elle est agréable aux yeux, qu'elle a été parée précieusement ; ce n'est pas à partir du prix, de la forme ou de la matière des images (ce qu'ont pensé jadis les païens aveugles), mais à partir de la puissance divine et de la vertu qui résident à l'intérieur – c'est-à-dire par la divinité représentée dans ces images et honorée en elles – que sont engendrés les miracles et que sont conférés les bienfaits ; il ne faut donc pas assigner ces miracles au bois ou à la pierre habilement sculptés, ni à l'or ou à l'argent, fort estimable pour leur valeur ; il ne faut pas les leur réclamer à eux mais à ceux dont elles sont les représentations et pour ainsi dire les images vivantes » (Id., *Brabantia Mariana tripartita*, Anvers, Jean Cnobbaert, 1632, p. 236). Voir Ralph DEKONINCK, « Les Silènes de Gumpfenberg. L'Atlas Marianus et la matière des images miraculeuses de la Vierge au regard du culte marial dans les anciens Pays-Bas », in : Olivier CHRISTIN, Fabrice FLÜCKIGER, Naïma

des principaux cultes des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. Dans ce contexte des pratiques culturelles, il apparaît bien que le mouvement de l'âme vers l'image comme image se confond avec le mouvement de l'âme vers l'image comme objet singulier, caractérisé par des matériaux spécifiques, jugés pour certains miraculeux, et des formes propres, ce qui va totalement à l'encontre de cette tendance théorique qui préconise une certaine forme de dématérialisation ou de spiritualisation des images religieuses, mouvement concomitant, notons-le, du processus d'intellectualisation à l'œuvre dans la théorie de l'art au même moment. Beau démenti donc de la théorie par la pratique.

GHERMANI (éds), *Marie mondialisée. L'Atlas Marianus de Wilhelm Gumpfenberg et les topographies sacrées de l'époque moderne*, Neuchâtel, Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2014, p. 211-221 ; ID., « La force en puissance des images. Les *Visual Studies* au regard de la théorie chrétienne de l'image, ^{xvi}^e-^{xvii}^e siècles », in : Gil BARTHOLEYNS (éd.), *Politiques visuelles*, Paris, Presses du Réel, 2016, p. 275-293.

LE CHRIST CHEZ MARTHE ET MARIE

Étude iconographique dans l'art flamand et hollandais du xvii^e siècle

VALENTINE LANGLAIS

Centre de recherches interdisciplinaires en sciences humaines et sociales
de Montpellier

Résumé

Les œuvres représentant l'histoire du Christ chez Marthe et Marie, épisode tiré de l'Évangile de Luc, se multiplient dans l'art des Pays-Bas à partir du milieu du xvi^e siècle sous l'impulsion du conflit théologique à propos de la justification et du salut des hommes, qui oppose alors catholiques et réformés. Dès la fin du xvi^e siècle et au cours du xvii^e siècle, deux voies iconographiques se distinguent l'une de l'autre. L'une tend à refléter une interprétation protestante de l'épisode de Luc, en représentant Marie sous les traits d'une pieuse lectrice réformée et Marthe comme figure garante des vertus domestiques hollandaises. L'autre, au contraire, vise à défendre les positions doctrinales de l'Église de Rome à travers les deux sœurs. Marie, sous les traits de Marie-Madeleine, devient le symbole de la vie contemplative, tandis que Marthe rappelle la place de la charité et des œuvres dans le salut des hommes. Dans ces deux cas, les œuvres soulignent la complémentarité des deux sœurs dans leur accueil du Christ.

Comme ils étaient en route, il entra dans un village et une femme du nom de Marthe le reçut dans sa maison. Elle avait une sœur nommée Marie qui, s'étant assise aux pieds du Seigneur, écoutait sa parole. Marthe s'affairait à un service compliqué. Elle survint et dit : « Seigneur, cela ne te fait rien que ma sœur m'ait laissée seule à faire le service ? Dis-lui donc de m'aider. » Le Seigneur lui répondit : « Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et t'agites pour bien des choses. Une seule chose est nécessaire. C'est bien Marie qui a choisi la meilleure part ; elle ne lui sera pas enlevée »¹.

Ce passage de l'Évangile de saint Luc rapporte comment le Christ, après l'épisode de la résurrection de Lazare², est reçu à Béthanie par les deux sœurs de ce dernier, Marthe et Marie. Cette péripécie, résumée généralement sous le titre du « Christ chez Marthe et Marie », met en opposition deux

¹ Lc 10,38-42.

² Jn 11,1-45.

accueils chrétiens : le service, par Marthe, et l'écoute, par Marie. Au-delà de cette première lecture, de nombreuses interprétations sont faites de ce récit, les théologiens y voyant deux modèles de vie – vie active et vie contemplative – mais aussi deux chemins menant le chrétien au salut – la seule foi ou l'exercice des œuvres et de la charité³. À partir du début du xvi^e siècle, ces deux positions confrontent les partisans de la Réforme à l'Église de Rome. Cette dernière prône l'usage des œuvres, en plus de la foi, dans le processus de la justification, tandis que les réformés, s'appuyant sur l'interprétation de Luther, affirment que seule la foi est nécessaire au salut des hommes⁴.

Dans les Pays-Bas du xvi^e siècle, la question de la justification entre donc en jeu dans les conflits qui opposent violemment les partisans de la Réforme aux autorités catholiques et au gouvernement habsbourgeois alors en place. Elle constitue l'un des points de rupture fondamentaux des guerres de religion qui aboutissent à la séparation, en 1579, entre les Pays-Bas du Sud, restés sous l'égide habsbourgeoise et d'obédience catholique, et les Provinces-Unies du Nord, où le calvinisme est proclamée religion officielle⁵. Toutefois, si dans les Pays-Bas espagnols, la position de l'Église de Rome à propos de l'exercice des œuvres et de la charité est largement admise et respectée, dans les Provinces-Unies, la question de la justification par la seule foi est sujette à débat et divise les calvinistes entre eux, les remontrants s'opposant aux contre-remontrants ou gomaristes. La doctrine de la *Sola Fide* y est confirmée seulement en 1618 lors du Synode de Dordrecht, qui condamne les remontrants, partisans d'une position moins stricte à propos de la prédestination⁶.

Aux xvi^e et xvii^e siècles, dans ce contexte de lutte théologique à propos de la justification, le passage de l'évangile de Luc est souvent utilisé comme argument en faveur de l'une ou l'autre position. Parallèlement à la résurgence de ce débat religieux, l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie connaît une fortune artistique croissante à partir du milieu du xvi^e siècle, notamment dans la peinture des anciens Pays-Bas. Pieter Aertsen, peintre anversois, met en place une nouvelle tradition iconographique⁷, qui s'émancipe des cycles médiévaux dans lesquels l'épisode est

³ Jean-Louis CHRÉTIEN, Guy LAFON, Étienne JOLLET, *Marthe et Marie*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

⁴ Margarete STIRM, « Les images et la Bible », in : Guy BEDOUELLE, Bernard ROUSSEL (éds), *Le Temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 689.

⁵ Jonathan Irving ISRAEL, *The Dutch Republic: its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 198-202.

⁶ Olivier FATIO (éd.), *Confession et catéchismes de la foi réformée*, Genève, Labor et Fides, 1986, p. 307-346.

⁷ Pieter AERTSEN, *Scène de cuisine avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1552, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; ID., *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1553, Rotterdam, Boymans van Beuningen Museum ; ID., *Le Christ chez Marthe et*

associé à la vie de Marie-Madeleine⁸. La représentation de cet épisode évangélique se diffuse alors au cours de la deuxième moitié du xvi^e siècle, principalement sur le schéma de la « nature morte inversée » (avec une nature morte au premier plan et la scène religieuse à l'arrière-plan), inventé par Aertsen et repris maintes fois par son neveu Joachim Beuckelaer⁹. Si les œuvres de ces deux artistes ont déjà fait l'objet de plusieurs études¹⁰, l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, telle qu'elle s'est développée au xvii^e siècle dans les Pays-Bas est, encore à ce jour, relativement peu étudiée. Quelques études, menées par Immo Wagner-Douglas, Étienne Jollet ou Francesca Fabri, montrent toutefois le développement et le renouvellement considérable dont bénéficie ce thème au cours de cette période, autant dans la peinture flamande que hollandaise¹¹.

Le peu de détails dispensés par le texte de saint Luc est à l'origine d'une iconographie facilement identifiable. Si plusieurs éléments sont communs aux productions flamandes et hollandaises, des variations existent, notamment dans la position des personnages ou dans le décor de la scène religieuse. Elles sont évocatrices des différentes approches et compréhensions du sujet par les catholiques et les protestants. Tout d'abord, ces œuvres

Marie, 1559, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Id., *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1565-1570, Gand, Museum voor Schone Kunsten.

⁸ Giovanni DA MILANO, *Cycle de la vie de Marie-Madeleine*, 1365, Florence, église Santa Croce, chapelle Rinucci ; Lukas MOSER, *Retable de Marie-Madeleine*, 1432, Tiefenbronn, église Sainte-Marie-Madeleine.

⁹ Joachim BEUCKELAER, *Scène de cuisine avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1565, Stockholm, Nationalmuseum ; Id., *Scène de cuisine avec le Christ chez Marthe et Marie*, 1565, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ; Id., *Cuisine bien approvisionnée*, 1566, Amsterdam, Rijksmuseum ; Id., *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1568, Madrid, Musée du Prado ; Id., *La Cuisine*, 1570, Londres, National Gallery.

¹⁰ Hans BUIJS, « Voorstellingen van Christus in het huis van Martha en Maria in het zestiende-eeuwse keukenstuk », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), p. 93-128 ; Kenneth M. CRAIG, « *Pars Ergo Marthae Transit*: Pieter Aertsen's "Inverted" Paintings of Christ in the House of Martha and Mary », *Oud Holland* 1 (1983), p. 25-39 ; Keith P. F. MOXEY, « Erasmus and the Iconography of Pieter Aertsen's *Christ in the House of Martha and Mary* in the Boymans van Beuningen Museum », *Journal of Warburg and Courtauld Institute* 34 (1971), p. 335-336 ; Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz, 1999, p. 17-26.

¹¹ Andreas PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, t. 1, Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1974, p. 324-326 ; Immo WAGNER-DOUGLAS, *Das Maria und Martha-Bild. Religiöse Malerei im Zeitalter der Bilderstürme*, Baden-Baden, V. Koerner, 1999 ; Étienne JOLLET, « L'acte de la contemplation », in : J.-L. CHRÉTIEU, G. LAFON, É. JOLLET, *Marthe et Marie*, op. cit., p. 77-119 ; Francesca FABBRI, « L'accueil par Marthe, l'accueil par Marie : images exemplaires à l'âge baroque », in : BRUNO PHALIP, Céline PÉROL, Pascale QUINCY-LEFEBVRE (éds), *Marthe et Marie-Madeleine: deux modèles de dévotion et d'accueil chrétien*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, p. 63-82.

mettent toutes en scène les trois personnages rapportés par Luc, dans un environnement quotidien, qui évoque le monde terrestre – la maison de Marthe – représentée, depuis les œuvres de Pieter Aertsen, sous la forme d'un intérieur contemporain. L'architecture, le mobilier ou encore le décor, dont les fenêtres aux vitres en cul-de-bouteille ou les imposantes cheminées, sont autant d'éléments qui participent à l'aspect contemporain et quotidien de la scène religieuse. Dans cet espace, c'est l'activité de Marthe, le service et l'accueil du Christ, qui prédomine. Ainsi, la scène se déroule généralement dans ou à côté d'une cuisine, et l'épisode est, le plus souvent, prétexte à la représentation d'une riche et opulente nature morte, qui peut être soit placée au premier plan (selon la tradition de la « nature morte inversée »), soit juxtaposée à la scène religieuse. Quant aux trois protagonistes, les artistes s'accordent, dans la majorité des œuvres, à placer Marthe en dehors du couple formé par le Christ et Marie. Si le Christ et Marie sont représentés toujours assis, Marthe, quant à elle, est montrée debout. C'est l'élément perturbateur, dans la mesure où elle interrompt le Christ alors qu'il dispense sa Parole à Marie, mais aussi initiateur, dans la mesure où elle déclenche ainsi l'action de la scène, c'est-à-dire le dialogue entre elle et Jésus au sujet de Marie.

Au-delà de ce schéma initial, les divergences entre les œuvres flamandes et hollandaises relèvent des interactions entre les personnages et de quelques détails ajoutés, comme un livre dans les mains de Marie ou les Tables de la Loi insérées dans le décor, qui donnent alors une signification particulière à la scène. Ces variantes dans le traitement iconographique de cette scène illustrent deux approches différentes du sujet entre les catholiques et les protestants. La question de la justification est bien évidemment sous-jacente aux choix iconographiques faits par les artistes, mais les œuvres reflètent aussi, plus globalement, deux visions de la piété et de la pratique quotidienne de la religion. Les deux sœurs, loin d'être systématiquement opposées l'une à l'autre, sont alors plutôt représentées comme deux modèles complémentaires à suivre par les fidèles, pour mener une vie en accord avec la spiritualité religieuse, catholique ou protestante.

1. Marie et la Parole divine

La péripécie de Luc est construite autour du dialogue entre Marthe et Jésus. Le point essentiel en est l'enseignement dispensé par le Christ selon lequel « une seule chose est nécessaire ». La parole, et par extension l'écoute et le choix de Marie, sont donc au cœur de cet épisode évangélique, et doivent être les éléments fondamentaux de l'iconographie qui en découle. Cependant, la signification du choix de Marie et son attitude vis-à-vis du Christ sont sources de conflits entre les protestants et les catholiques. La représentation de la sainte dans les œuvres du xvii^e siècle cristallise ces différends, notamment à travers un détail qui lui est attribué et qui est loin d'être anecdotique : le livre.

Ce livre est systématiquement associé à la figure de Marie, et parfois à celle du Christ. En effet, un livre peut être posé sur les genoux de la sainte, reposer sur une table devant elle ou à ses pieds. Ce détail n'a pas de source scripturaire, et il n'est pas non plus évoqué dans les quelques ouvrages de l'époque moderne traitant de l'iconographie religieuse. Pieter Aertsen insère une seule fois ce livre dans une de ses œuvres vers 1559-1560¹², mais ce détail apparaîtra de façon plus systématique à partir des années 1580-1585, notamment dans les arts graphiques. Un dessin de Marcus Gheeraerts [fig. 2] et deux gravures, l'une de Pieter van der Borcht I¹³ et l'autre de Raphael Sadeler I d'après une composition de Maarten de Vos [fig. 1], présentent Marie avec un livre sur les genoux. Autour des années 1600, le tableau de Joos Goemaere semble établir durablement l'association de Marie et du livre¹⁴. Ce détail nouveau se répand alors autant dans l'art flamand des Pays-Bas du Sud catholiques, que dans l'art hollandais des Provinces-Unies officiellement calvinistes, mais il est traité et mis en scène différemment, du fait des conflits théologiques autour de la question de la justification et de la piété quotidienne.

1.1. Marie, lectrice de la Bible en milieu protestant

Les premières œuvres montrant Marie avec un livre sur les genoux sont réalisées à la fin du xvi^e siècle par des artistes partisans de la Réforme protestante. En effet, Marcus Gheeraerts est converti au calvinisme et fuit Bruges pour se réfugier en Angleterre au moment des troubles religieux¹⁵, tandis que Maarten de Vos, partisan de la foi luthérienne, s'installe pendant un temps en Allemagne¹⁶. Par la suite, les artistes représentant Marie lisant un ouvrage, ou interrompant sa lecture pour écouter le Christ, seront tous aussi liés à la Réforme. Par exemple, Hendrick van Steenwyck le jeune, qui montre Marie concentrée dans sa lecture [fig. 3], est issu d'une

¹² Pieter AERTSEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1559-1560, Utrecht, Het Catharijneconvent Museum.

¹³ Pieter VAN DER BORCHT I, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1555-1608, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁴ JOOS GOEMAERE, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1600, Hermalle-sous-Huy, Bibliothèque et musée de la Gourmandise.

¹⁵ Edward HODNETT, *Marcus Gheeraerts the Elder of Bruges*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1971, p. 7-21 ; David VAN DER LINDEN, « Coping with Crisis. Career Strategies of Antwerp Painters after 1585 », *De Zeventiende Eeuw* 31 (2015), p. 18-54.

¹⁶ Jan VAN ROEY, « De Antwerpse schilders in 1584-1585: poging tot een social-religieus onderzoek », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen* (1966), p. 125 ; Armin ZWEIFE, *Martin de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1980, p. 19-37.



FIG. 1. Raphael SADELER I d'après Maarten DE VOS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1584, gravure, 20,2 × 28,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 2. Marcus GHEERAERTS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1583, plume et encre brune, 14,6 × 22,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 3. Hendrick VAN STEENWYCK II, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1620, huile sur cuivre, 33,3 × 49,1 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.

famille luthérienne et s'installera à Londres en 1617¹⁷. Pieter de Bloot [fig. 4] et Hendrick Martensz. Sorgh¹⁸ (deux peintres de Rotterdam), ainsi que Rembrandt et les artistes de son entourage (exerçant à Leyde et à Amsterdam) [fig. 5-6], résidant tous dans la République hollandaise, dont le calvinisme est la religion officielle. Dans les œuvres de ces artistes, Marie est systématiquement accompagnée d'un livre, généralement un gros volume, qu'elle est en train de lire, ou dont elle détache à peine le regard pendant la conversation entre le Christ et Marthe.

La figure de Marie lisant un ouvrage est en lien avec la Réforme et sa volonté de remettre au cœur de la vie religieuse les Saintes Écritures, que ce soit à travers le prêche ou à travers la lecture. Érasme insiste déjà sur l'importance d'un retour aux sources biblique par la pratique de la lecture de la Bible¹⁹. Par la suite, les réformateurs, que ce soit Luther ou Calvin, prônent un retour aux textes bibliques comme seule source de l'enseignement religieux, tant en ce qui concerne la liturgie, la célébration

¹⁷ Jeremy HOWARTH, *The Steenwyck Family as Masters of Perspective*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 2-4, 8.

¹⁸ Hendrick MARTENSZ SORGH, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1645, Cheltenham, The Wilson, Cheltenham Art Gallery and Museum.

¹⁹ Carlos M. N. EIRE, *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Londres, Cambridge University Press, 1986, p. 29.



FIG. 4. Pieter DE BLOOT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1639, huile sur bois, 47 × 66 cm, Vienne, Liechtenstein Museum.

des sacrements que la vie quotidienne²⁰. La place centrale accordée à la Parole et aux textes de la Bible est d'ailleurs signifiée au sein des nouveaux temples protestants ; ceux-ci sont organisés autour de la chaire, lieu de la prédication de la Parole de Dieu²¹, et sont décorés de panneaux sur lesquels sont peints des versets tirés de la Bible, appelés *tekstborden*²². En dehors des temples et de l'écoute des prêches, les fidèles sont incités à lire la Bible quotidiennement, aussi bien chez eux que dans leur atelier ou autres lieux de travail²³. Les nombreux portraits de lecteurs et de lectrices que l'on peut

²⁰ Laurence SIGAL-KLAGSBALD, Alexis MERLE DU BOURG, « La question de "l'identification hébraïque" dans les Provinces-Unies au xvii^e siècle » in : Laurence SIGAL-KLAGSBALD, Alexis MERLE DU BOURG (éds), *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au siècle d'or*, Paris, Éditions du Panama, 2007, p. 252.

²¹ LEO KOERNER, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago, 2004, p. 252-281 ; Andrew SPICER, *Calvinist Churches in Early Modern Europe*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 123.

²² Mia M. MOCHIZUKI, *The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566-1672 : Material Religion in the Dutch Golden Age*, Aldershot, Ashgate, 2008.

²³ Lee Palmer WANDEL, « Catechisms: Teaching the Eye to Read the World », in : Feike DIETZ, ET AL. (éd.), *Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500-1800*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 54.



FIG. 5. Rembrandt VAN RIJN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1648-1650, plume et encre brune, lavis bruns, 17,7 × 26,6 cm, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, coll. Dutuit.



FIG. 6. CERCLE DE REMBRANDT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1650, plume et encre brune, lavis bruns, 16,8 × 23,4 cm, Londres, The British Museum.

recenser dans l'art hollandais du xvii^e siècle illustrent la place essentielle de la lecture dans la vie quotidienne des Hollandais²⁴.

Dans le cas de Marie, le livre qu'elle tient renvoie soit aux Saintes Écritures, soit à d'autres ouvrages religieux, tels que les catéchismes. En effet, ces derniers sont nombreux à circuler au sein des Pays-Bas au cours du xvii^e siècle, où une attention particulière est attachée à l'apprentissage quotidien du catéchisme²⁵. Les catéchismes réformés, qui proposent un enseignement sous la forme de questions-réponses, sont généralement destinés aux laïcs et à un usage domestique²⁶. Ainsi, Marie lisant la Bible ou tout autre ouvrage religieux prend les traits d'une femme pieuse de son temps, et évoque l'une des activités primordiales dans la vie quotidienne des fidèles réformés au sein des Provinces-Unies. Les œuvres attribuées à Rembrandt ou à son entourage, par exemple, offrent une image de Marie très proche des autres représentations de lecteurs pieux et concentrés sur leur lecture, de la main de ces mêmes artistes. Par exemple, la figure de Marie tenant son livre devant son visage, dans le dessin de Rembrandt conservé au British Museum [fig. 6], n'est pas sans lien avec celle de la Vierge Marie dans *La Sainte Famille* du Rijksmuseum, tableau attribué à l'atelier de Rembrandt²⁷. La femme adopte une position similaire, le dos tourné vers le spectateur et le visage à peine visible, pleinement absorbée par sa lecture.

Dans d'autres œuvres, le livre est autant associé au Christ qu'à Marie. La lecture et la parole, et par extension l'écoute, sont ici présentés comme consubstantielles à l'enseignement religieux. Dans une estampe de la main de Crispijn van de Passe, partisan de la foi anabaptiste²⁸, Jésus et Marie sont assis à table, et éclairés à la bougie [fig. 7]. Sur la table est posé un livre ouvert et le Christ pointe un doigt sur l'une des pages. Nous pouvons supposer que ce geste indique soit que Jésus était en train d'étudier l'ouvrage avec Marie au moment de l'arrivée de Marthe, soit qu'il appuie ses

²⁴ Ann Jensen ADAMS, Sabine SCHULZE (éds), *Leselust: niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Francfort, Schirn Kunsthalle, 1993 ; Gary SCHWARTZ, *Rembrandt*, Paris, Flammarion, 2006, p. 290-294.

²⁵ Christoph VISSCHER, *Auslegung der Fünff Heubtstück des heiligen Catechismi*, Schmalkamden, Kröner, 1573 : « Tous les parents sont obligés, sur le danger de perdre leurs âmes, d'enseigner le catéchisme à leurs enfants et à leurs domestiques. Tous les jours, laissez vos enfants réciter les principaux articles du catéchisme, prenant soin qu'ils parlent clairement et prononcent clairement » (traduction de l'auteur d'après : Ann Jensen ADAMS, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland: Portraiture and the Production of Community*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 169).

²⁶ A. J. ADAMS, *Public Faces*, op. cit., p. 169.

²⁷ Atelier de Rembrandt, *La Sainte Famille*, vers 1642-1648, Amsterdam, Rijksmuseum.

²⁸ Els STRONKS, *Negotiating Differences. Word, Image and Religion in the Dutch Republic*, Leyde, Brill, 2011, p. 66.



FIG. 7. Crispijn VAN DE PASSE I, *Le Christ chez Marthe et Marie*, gravure, 1574-1637, 22,8 × 16 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

propos sur « l'unique chose nécessaire » à travers un exemple tiré des textes religieux. Dans les deux cas, la scène insiste sur l'importance de la lecture et de l'étude des Écritures, source de tout enseignement en ce qui concerne la religion et la piété quotidienne, importance probablement renforcée par le détail de l'étagère située derrière Marie, et sur laquelle sont posés et alignés plusieurs livres. Au XVII^e siècle, des emblèmes présentant des livres bien rangés associés à la devise *Kruijt voor de wilde woeste* (« Remèdes pour les ignorants ») sont répandus dans les Pays-Bas²⁹, et dans cette représentation rare dans l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, nous pouvons voir une allusion à cette devise.

Ce rapport entre le livre, Marie et la foi réformée est corroboré par la version du sujet proposée par Jacob Jordaens [fig. 8]. Ce peintre, qui exerce dans la ville catholique d'Anvers, se convertit au calvinisme en 1648 tout en continuant de recevoir d'importantes commandes pour des retables destinés

²⁹ Jan BIALOSTOCKI, *Livres de sagesse et livres de vanités : pour une symbolique du livre dans l'art*, Paris, Éditions des Cendres, 1993, p. 34-35.



FIG. 8. Jacob JORDAENS,
*Le Christ chez Marthe
et Marie*, huile sur toile,
260 × 254 cm, Tournai, Musée
des Beaux-Arts.

à des églises catholiques³⁰. Nous ne connaissons pas les commanditaires ni la destination de sa représentation du Christ chez Marthe et Marie, mais son interprétation s'éloigne de l'iconographie catholique du sujet, car Jordaens prend ici le parti des artistes protestants de représenter Marie avec un livre ouvert sur ses genoux. Si elle ne lit pas à proprement parler l'ouvrage, son attitude recueillie, comme attentive aux paroles du Christ, l'éloigne en effet des positions plus expansives et admiratives qu'elle prend dans les œuvres flamandes, comme nous le détaillerons plus loin.

Dans certaines œuvres, les Tables de la Loi présentes dans le décor de la scène évangélique constituent également un rappel visuel de l'importance accordée à la lecture des textes religieux dans la religion réformée. Elles apparaissent dans la gravure de Raphael Sadeler I d'après Maarten de Vos [fig. 1] et dans celle de Crispijn van de Passe [fig. 7], au-dessus de la scène religieuse. Dans la peinture de Hendrick van Steenwyck le Jeune, les Tables de la Loi sont placées sur le mur latéral droit et sont richement encadrées [fig. 3], tandis que dans le tableau de Pieter de Bloot, le Décalogue est représenté plus modestement, en accord avec l'environnement de la pièce. En effet, il est reproduit sur une feuille de papier, fixée sur le mur derrière les trois personnages [fig. 4].

³⁰ Philip BENEDICT, « Calvinism as a Culture? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Art », in : Paul Corby FINNEY (éd.) *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, W. B. Eerdmans, 1990, p. 36 ; Christian TÜMPEL, « Jordaens, a Protestant Artist in a Catholic Stronghold: Notes on Protestant Artists in Catholic Centres », in : Roger-Adolf d'HULST, Nora DE POORTER, Marc VANDENVEN, *Jacob Jordaens (1593-1678)*, t. 1, Bruxelles, Gemeentekrediet, 1993, p. 31-37.

Pour les réformateurs, le retour aux sources scripturaires est le seul moyen pour établir une plus grande proximité avec les premiers temps du christianisme³¹. Suivre la Loi et le modèle hébreu est préconisé autant par Luther que par Calvin. Luther et les théologiens qui lui succèdent développent une pédagogie et une catéchèse dans laquelle le Décalogue occupe une place importante³². Par ailleurs, les injonctions à suivre la Loi mosaïque entrent également en jeu dans les réflexions de Luther à propos de la Justification. Le réformateur mêle sa réflexion sur le Décalogue à une critique des œuvres inutiles, dont celles des ordres religieux³³. Dans le *Grand Catéchisme* de 1529, il explique que les Dix Commandements doivent être célébrés et élevés « bien au-dessus de tous les états, de tous les Commandements et de toutes les œuvres que l'on a coutume d'enseigner et de préconiser »³⁴ Luther exprime également le fait que « nous avons besoin du Décalogue non seulement pour nous informer de nos obligations légales, mais [que] nous avons aussi besoin de lui pour discerner jusqu'où le Saint Esprit nous a avancés dans son œuvre de sanctification, et de combien nous sommes toujours en deçà du but. »³⁵ Quant à Calvin, il propose à ses fidèles de suivre le modèle hébreu et même de s'identifier au premier peuple choisi par Dieu, les Enfants d'Israël, notamment dans son *Traité des Scandales*³⁶. Dans ses *Sermons sur le Deutéronome*, Calvin défend aussi l'idée d'avoir la Loi de Dieu « peinte sur nos murs comme dans les Tables » car « Dieu nous dit encore que c'est bon pour nous d'avoir sa Loi écrite partout »³⁷. Suivant ces prescriptions, les temples réformés s'ornent donc de *tekstborden* qui remplacent les traditionnelles images religieuses des églises catholiques³⁸.

³¹ L. SIGAL-KLAGSBALD, A. MERLE DU BOURG, « La question de "l'identification hébraïque" », *art. cit.*, p. 252.

³² Olivier CHRISTIN, *Les Yeux pour le croire : les Dix commandements en images (xv^e-xvii^e siècle)*, Paris, Seuil, 2003, p. 13.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ Martin LUTHER, *Œuvres : 7, Le Grand Catéchisme*, Genève, Labor et Fides, 1962, p. 88 ; O. CHRISTIN, *Les Yeux pour le croire, op. cit.*, p. 46.

³⁵ Martin LUTHER, « On the Councils and the Church », in : Helmut T. LEHMANN, Jaroslav PELIKAN (éds), *Luther's Works*, t. 41, Philadelphie, Fortress Press, 1955-1986, p. 154 et 166, cité in : Benjamin J. KAPLAN, *Divided by Faith: Religious Conflict and the Practice of Toleration in Early Modern Europe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2007, p. 57.

³⁶ Jean CALVIN, *Le Traité des scandales*, Genève, 1550 ; Jean-Marie MAYEUR, Luce PIETRI, Marc VÉNARD (éds), *Histoire du christianisme des origines à nos jours, vol. VIII : Le temps des confessions (1530-1620/30)*, Paris, Desclée, 1992, p. 73 ; B. J. KAPLAN, *Divided by Faith, op. cit.*, p. 58.

³⁷ Jean CALVIN, *Sermons on Deuteronomy* (1583), Édimbourg, The Banner of Truth Trust, 1987, p. 472-473, cité in : Angela VANHAELLEN, *The Wake of Iconoclasm. Painting the Church in the Dutch Republic*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2012, p. 34.

³⁸ A. VANHAELLEN, *The Wake of Iconoclasm, op. cit.*, p. 33-39 ; M. M. MOCHIZUKI, *The Netherlandish Image, op. cit.*, p. 251 sq.

Une démarche identique est effectuée par les Hollandais au sein de leurs demeures. Comme l'a étudié Mia Mochizuki, la présence des Dix Commandements au sein de l'espace domestique est courante dans la Hollande du xvii^e siècle³⁹. Le Décalogue est en effet le sujet le plus souvent reproduit sur les panneaux peints domestiques⁴⁰. Les œuvres citées ci-dessus reflètent ainsi une pratique commune aux protestants de la République hollandaise. Le Décalogue peut être reproduit sur différents supports. Dans l'œuvre de Hendrick van Steenwyck, il est retranscrit sur un support richement décoré, qui a l'apparence des riches *tekstborden* des temples protestants [fig. 3]. Mia Mochizuki précise que, justement, la plupart des *textes peints* domestiques sont faits sur des panneaux de bois, avec une palette de couleur réduite à du noir, pour le fond, et du blanc ou de l'or pour les lettres⁴¹, ce qui est le cas dans l'œuvre de Steenwyck. Elle mentionne également l'existence de ces *textes peints* sur des supports plus fragiles, comme des feuilles de papier, de toile, ou de parchemin⁴². L'œuvre de Pieter de Bloot illustre cette pratique plus modeste, en représentant le Décalogue sur une simple feuille de papier fixée directement au mur [fig. 4].

La présence du Décalogue au sein des demeures privées s'enracine dans les idéaux de l'Église réformée hollandaise, et répond aux injonctions de Calvin, mais aussi de Luther et d'Érasme, qui replacent la Parole au cœur de la religion. Dans l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, le Décalogue, associé au livre de Marie, rappelle la place centrale que doit occuper les Saintes Écritures dans la piété des fidèles, et la nécessité de lire la Bible quotidiennement.

Ainsi, l'unique chose nécessaire enseignée par le Christ, qui correspond à l'écoute de la Parole divine dans la théologie protestante, serait évoquée par le livre que lit Marie et ou bien par la présence des Tables de la Loi dans le décor de la scène évangélique. Les œuvres réalisées par des artistes adeptes de la foi réformée, ou à destination d'un public réformé, reflèteraient ainsi la doctrine de la *Sola Scriptura*. Si le choix de Marie a pu être interprété comme un argument en faveur de la *Sola Fide*, et donc du fait que seule la Foi joue un rôle dans la justification des hommes selon la théologie réformée, ces œuvres insistent aussi sur l'importance des Saintes Écritures dans la religion réformée.

³⁹ Mia M. MOCHIZUKI, «At Home with the Ten Commandments: Domestic Text Paintings in Seventeenth Century Amsterdam», in: Amy GOLAHNY, Mia M. MOCHIZUKI, Lisa VERGARA (éds), *In his Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 287-300.

⁴⁰ M. M. MOCHIZUKI, «At Home», *art. cit.*, p. 290-291.

⁴¹ *Ibid.*, p. 289.

⁴² *Ibid.*, p. 289.

1.2. Marie, figure de la vie contemplative en milieu catholique

Dans d'autres œuvres, réalisées dans les Flandres espagnoles et plus certainement destinées à un public catholique, le livre joue un rôle différent que dans les exemples ci-dessus. En effet, dans l'iconographie flamande, Marie possède généralement un livre, mais elle ne semble pas s'y intéresser car elle s'en détourne pour regarder en direction du Christ et l'écouter. Son livre est parfois représenté fermé, ou à peine visible, caché dans les plis de sa robe, comme dans le tableau de Peter Paul Rubens et de Jan Bruegel le Jeune⁴³, ou dans l'une des nombreuses versions d'Erasmus II Quellinus [fig. 9]. Dans d'autres représentations, Marie tient le livre du bout des doigts, comme prête à le laisser tomber. L'ouvrage peut même reposer par terre, délaissé par la sainte. Dans le corpus d'œuvres flamandes, Marie est par ailleurs assise plus bas que le Christ, le plus souvent à même le sol, et, dès la fin du xvi^e siècle, elle adopte une position d'adoration vis-à-vis du Seigneur, comme dans une gravure d'après Ambrosius Francken [fig. 10] ou dans la version peinte d'Otto van Veen [fig. 11].

Dans les œuvres réalisées dans les Pays-Bas du Sud, Marie est identifiée avec Marie-Madeleine⁴⁴. L'identité composite de cette sainte, qui réunit trois femmes des Évangiles en une seule⁴⁵, est approuvée par le pape Grégoire le Grand en 591⁴⁶. Cette position est maintenue par l'Église de Rome, et réaffirmée aux xvi^e et xvii^e siècles face aux critiques des réformés, qui, suivant Lefèvre d'Étaples, distinguent les trois femmes des Évangiles et refusent de voir en Marie-Madeleine une seule femme⁴⁷. Cette polémique ne diminue pas la popularité de la sainte, et au contraire un engouement extraordinaire envers Marie-Madeleine caractérise la piété catholique du

⁴³ Peter Paul RUBENS, Jan BRUEGEL LE JEUNE, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1628, Dublin, National Gallery.

⁴⁴ Sur la figure de Marie-Madeleine, voir Susan HASKINS, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, Londres, Harper & Collins, 1993 ; Pierre-Emmanuel DAUZAT, *L'Invention de Marie-Madeleine*, Paris, Bayard, 2001 ; Régis BURNET, *Marie-Madeleine (1^{er}-xxi^e siècle), de la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus : histoire de la réception d'une figure biblique*, Paris, Cerf, 2004.

⁴⁵ Marie de Béthanie (Jn 12,1-8) ; Marie de Magdala, présente lors de la Crucifixion (Jn 13,25 ; Mt 27,56-61 ; Mc 15,40-47 ; Lc 23,49-55) et à qui apparaît le Christ après la Résurrection (Mt 28,1 ; Mc 16,1-2 ; Lc 24,1 ; Jn 20,1) ; et la « pécheresse de Luc » (Lc 7,36-50).

⁴⁶ GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélie*, XXXIII, 1 (PL 76) : « Celle que Luc appelle une pécheresse, et que Jean nomme Marie, nous croyons qu'elle est cette Marie de laquelle, selon Marc, le Seigneur a chassé sept démons ». Voir S. HASKINS, *Mary Magdalen*, *op. cit.*, p. 96 ; Jean-Louis CHRÉTIEN, « La double hospitalité », in : J.-L. CHRÉTIEN, G. LAFON, É. JOLLET, *Marthe et Marie*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Jacques LEFÈVRE D'ÉTAPLES, *De Maria Magdalena disceptatio*, Paris, Henri Estienne, 1518 ; Anselm HUFSTADER, « Lefèvre d'Étaples and the Magdalene », *Studies in the Renaissance* 16 (1969), p. 31 ; R. BURNET, *Marie-Madeleine*, *op. cit.*, p. 34-37.



FIG. 9. ERASMUS QUELLINUS II, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1650, huile sur toile, 152 × 217 cm, Paris, vente Galerie Didier Aaron, 31 octobre 1975.

xvii^e siècle, dont elle devient la sainte préférée⁴⁸. Pour les catholiques, en effet, Marie-Madeleine est un modèle de contemplation, de dévotion et de repentir. Elle incarne ainsi le sacrement de la pénitence, rejeté par les protestants⁴⁹. Marie-Madeleine devient alors l'un des sujets favoris des arts visuels du xvii^e siècle sur le territoire catholique, et elle est mise en scène dans différents épisodes de sa vie, tirés des Évangiles ou de sa légende, que rapporte Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*⁵⁰.

Marie, en choisissant la « meilleure part », c'est-à-dire l'écoute et la contemplation – et non l'action et l'agitation, qui caractérisent sa sœur – puis en se retirant dans la grotte de la Sainte-Baume pour prier, devient, pour les catholiques, le symbole de la vie contemplative. Elle conforte ainsi les ordres contemplatifs, attaqués par les réformateurs⁵¹. Calvin, dans

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ Odile DELEND, « Modifications des représentations de Marie-Madeleine après le concile de Trente », in : Alain MONTANDON (éd.), *Marie-Madeleine : figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 120.

⁵⁰ L'image de Marie-Madeleine pénitente dans la grotte de la Sainte-Baume se répand très largement au cours du xvii^e siècle sur tout le territoire catholique (Marie-Paule BOTTE, Magali BRIAT-PHILIPPE, Marie-Noëlle MAYNARD, *Marie-Madeleine : la passion révélée*, Saint-Étienne, IAC-Éditions d'Art, 2016).

⁵¹ R. BURNET, *Marie-Madeleine*, *op. cit.*, p. 77.



FIG. 10. Ambrosius FRANCKEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1585, gravure, 20,5 × 24,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 11. Otto VAN VEEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1600, huile sur cuivre, 63,9 × 52,3 cm, Calderdale Metropolitan Borough Council.

son *Harmonie des Évangiles*, utilise d'ailleurs l'épisode de Luc comme un argument pour réfuter la vie contemplative et les ordres religieux qui s'y conforment⁵². Le jésuite Cornelius a Lapide, dans son commentaire du passage de Luc, rappelle « contre Calvin [...] que Marie, assise silencieuse aux pieds du Christ, insensible à ce qui se passe autour à cause de son attention soutenue aux paroles du Christ, est le type même de la vie contemplative »⁵³.

Dans les œuvres destinées à un public catholique et illustrant le Christ chez Marthe et Marie, les artistes doivent donc souligner le caractère contemplatif de Marie, mais aussi rappeler qu'elle est elle-même Marie-Madeleine. Dans un premier temps, pour illustrer l'attitude contemplative de Marie, les artistes se sont certainement tournés vers un même modèle iconographique, celui de l'allégorie de la « Méditation ». Elle est figurée par une femme appuyant son menton sur l'une de ses mains et se détournant d'un livre fermé qu'elle tient dans son autre main⁵⁴. Elle est ainsi illustrée dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, ainsi que dans la traduction française de Baudouin⁵⁵. Ensuite, pour souligner l'identité de la figure de Marie-Madeleine dans celle de Marie de Béthanie, les artistes la présentent avant sa conversion, c'est-à-dire sous les traits d'une belle femme richement vêtue et parée de bijoux. Gerard Seghers peint une Marie très séduisante, l'épaule et le sein droit dénudés [fig. 12]. Les étoffes dont elle est vêtue sont d'une plus grande richesse que le tablier de Marthe, et elle arbore de riches bijoux – bijoux de cheveux, boucles d'oreilles et bracelets de perles. Par ailleurs, la pose méditative conférée à Marie peut aussi faire écho aux nombreuses images de la Marie-Madeleine pénitente qui fleurissent entre le milieu du xvi^e siècle et le milieu du xvii^e siècle à travers l'Europe catholique, que ce soit dans les Flandres, en France, en Espagne ou encore en Italie⁵⁶.

⁵² Jean CALVIN, *Sur la concordance ou Harmonie composée de trois évangélistes açavoir S. Matthieu, S. Marc et S. Luc*, in: Jean CALVIN, *Commentaires de Jehan Calvin sur le Nouveau Testament*, t. 1, Paris, C. Meyrueis, 1854-1855, p. 349: « Mais parce que ce passage a été vilainement perverti et tiré par force à la louange de la vie qu'on appelle contemplative, il nous faut chercher le vrai sens de celui-ci, par lequel il apparaîtra que Christ n'a rien moins pensé que de recommander à ses disciples une oisiveté, pour les faire passer le temps en des spéculations frivoles sans aucun profit. Il est vrai que cette erreur n'est pas d'aujourd'hui mais est bien ancienne, de dire que ceux qui étant éloignés de tout maniemment d'affaires s'adonnent du tout à contemplation, mènent une vie angélique. »

⁵³ Cornelius a LAPIDE, *The Great Biblical Commentary of Cornelius a Lapide*, Londres, John Hodges, 1890.

⁵⁴ O. DELENDÁ, « Modifications des représentations de Marie-Madeleine », *art. cit.*, p. 126.

⁵⁵ Cesare RIPA, « Méditation », *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, partie I, Paris, Aux amateurs de livres, 1643, p. 107.

⁵⁶ Marie-Paule BOTTE, in: *Marie-Madeleine*, *op. cit.*, p. 105, cat. 79, p. 146-cat. 108, p. 168. TITIEN, *La Madeleine pénitente*, 1533, Florence, Palais



FIG. 12. Gerard SEGHERS, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1620, huile sur toile, 20,5 × 21,5 cm, Madrid, Musée du Prado.

Erasmus II Quellinus propose plusieurs peintures illustrant le Christ chez Marthe et Marie, où il confère à cette dernière les différents traits caractéristiques qui rappellent l'iconographie de Marie-Madeleine. Toutefois, il donne à chaque fois une attitude différente à Marie. Elle est en prière dans le tableau de Lille⁵⁷ ; assise, les mains croisées sur un livre fermé dans le tableau de la Galerie Didier Aaron [fig. 9] ; ou dans une pose contemplative, la tête appuyée sur une main, dans la peinture de Valenciennes [fig. 13].

Pitti ; Guido RENI, *Sainte Madeleine en prière*, vers 1627-1628, Quimper, Musée des Beaux-Arts ; George DE LA TOUR, *La Madeleine à la veillesse*, 1642-1644, Paris, Musée du Louvre ; Esteban Bartolomé MURILLO (d'après), *La Madeleine pénitente*, xvii^e siècle, Madrid, Musée du Prado ; Geldorp GORTZIUS, *La Madeleine pénitente*, 1610, collection privée ; Simon de Vos, *La Madeleine pénitente*, 1634, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

⁵⁷ ERASMUS II QUELLINUS et Jan FYT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, xvii^e siècle, Lille, Musée des Beaux-Arts.



FIG. 13. ERASMUS QUELLINUS II, ADRIAEN VAN UTRECHT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, v. 1650, huile sur toile, 172 × 243 cm, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

Ces œuvres semblent montrer une sorte de progression dans les étapes dévotionnelles et contemplatives de Marie. Dans la version de la Galerie Aaron, Marie possède encore un livre, dont elle se détourne pour écouter le Christ. Dans les deux autres versions, elle n'a plus de livre. Son attitude est davantage méditative et entièrement tournée vers le Christ, seul objet de sa dévotion. Dans le tableau de Valenciennes, Marie adopte la position de la méditation, mais sans le livre, tandis que dans celui de Lille, elle est plus recueillie sur elle-même, les mains en prière, mais le regard toujours dirigé vers le Christ.

La figure de Marie du tableau de Valenciennes a peut-être servi de modèle à Johannes Vermeer pour sa propre version du sujet, peinte vers 1654-1656 [fig. 14]⁵⁸. En effet, hormis le changement du bras soutenant la tête, Marie adopte exactement la même posture méditative, assise aux pieds du Christ, le regard levé vers lui, la tête penchée et appuyée sur l'une de ses mains repliée, tandis que l'autre repose sur sa jambe. Cependant, Marie est vêtue beaucoup plus humblement que dans le tableau de Quellinus, et, très recueillie, elle ne montre aucun signe extérieur d'exaltation.

⁵⁸ Eduard TRAUTSCHOLDT, « Johannes Vermeer », *Thieme-Becker* XXXIV (1940), p. 265.



FIG. 14.
 Johannes
 VERMEER,
*Le Christ
 chez Marthe
 et Marie*,
 1654-1656,
 huile sur toile,
 158,5 × 141,5 cm,
 Édimbourg,
 National Gallery
 Scotland.

L'hypothèse selon laquelle Vermeer aurait utilisé comme modèle l'œuvre de Quellinus pour peindre Marie est tout à fait vraisemblable. En effet, peu de temps avant la réalisation de cette œuvre, Erasmus II Quellinus se rend dans la République hollandaise pour participer à la décoration du nouvel Hôtel de Ville d'Amsterdam⁵⁹. À la même période, Vermeer est accepté dans la guilde de Saint-Luc, et il est possible qu'il soit informé de la carrière et de la renommée de l'artiste anversois, et qu'il connaisse la composition de Valenciennes⁶⁰. De plus, nous pouvons déceler dans son œuvre la trace d'un autre modèle flamand, la peinture d'Otto van Veen, dont la composition est gravée par Georg van den Velden⁶¹. Donc Vermeer, peintre hollandais converti au catholicisme à la suite de son mariage avec Catharina Bolnes en 1653⁶², se serait inspiré de deux modèles peints par des artistes exerçant

⁵⁹ Hans SCHNEIDER, «Erasmus Quellinus te Amsterdam», *Oud Holland* 42 (1925), p. 54-57.

⁶⁰ Ben BROOS, Arthur K. WHEELOCK, *Johannes Vermeer*, Zwolle, Waanders, 1995, p. 92 ; Gilles AILLAUD, Albert BLANKERT, John Michael MONTIAS, *Vermeer*, 1986, Paris, Hazan, 2004, p. 80.

⁶¹ Georg VAN DEN VELDEN, d'après Otto VAN VEEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

⁶² Jan BLANC, *Vermeer : la fabrique de la gloire*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 316.

dans les Flandres catholiques pour sa version du Christ chez Marthe et Marie. Si la destination de cette œuvre ne nous est pas connue, la démarche de se tourner vers des modèles catholiques et de représenter Marie dans une attitude proche de celle de la figure de la Méditation, nous laisse supposer que la peinture est également destinée à un public catholique⁶³. Enfin, dans les œuvres de Jan Steen, peintre hollandais mais également converti au catholicisme⁶⁴, Marie adopte aussi l'attitude méditative des œuvres catholiques, délaissant un gros volume posé à côté d'elle⁶⁵.

Ainsi, l'étude de la figure de Marie associée à un livre fait apparaître deux visions de l'épisode de Luc. Comme l'a déjà souligné Odile Delenda, la signification du livre et l'attitude de Marie vis-à-vis de ce dernier diffèrent si l'œuvre est destinée à un commanditaire catholique ou réformé⁶⁶. D'un côté, les éventuels commanditaires catholiques souhaiteraient voir Marie, associée à la figure de Marie-Madeleine, assise aux pieds du Christ, mains croisées, inactive, écoutant les paroles divines. De l'autre côté, les protestants ne pourraient accepter une telle représentation de la sainte, car elle affirmerait la supériorité de la vie contemplative sur la vie active. L'image de Marie lisant la Bible, la montrant ainsi en pieuse réformée, s'oppose alors à celle de la sainte comme symbole de la vie contemplative.

2. Marthe, l'action au service de l'hospitalité

Si une différence de traitement existe dans la figure de Marie entre l'iconographie catholique et protestante de l'épisode de Luc, la figure de Marthe n'est pas caractérisée par un attribut qui la ferait pencher d'un côté ou de l'autre. En dehors de l'accessoire de cuisine qu'elle tient fréquemment, et qui permet de la reconnaître même hors du contexte de la scène religieuse⁶⁷, les artistes ne lui ont pas attribué un élément équivalent au livre de Marie. C'est donc principalement son attitude, son action, son interaction avec les autres figures et sa place dans le décor, qui sont significatives de son interprétation par les artistes et les commanditaires.

Néanmoins, à partir de la fin du xvi^e siècle, alors que les peintres délaissent le schéma de la « nature morte inversée » et redonnent la primauté

⁶³ B. BROOS, A. K. WHEELOCK, *Johannes Vermeer, op. cit.*, p. 90.

⁶⁴ Peter C. SUTTON, Marigene H. BUTLER, « The Life and Art of Jan Steen », *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 78/337-338 (1982-1983), p. 7.

⁶⁵ Jan STEEN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1655, Nimègue, collection particulière.

⁶⁶ Odile DELEND, « Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images », in : Eve DUPERRAY (éd.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 201.

⁶⁷ Karel VAN MALLERY, d'après Maarten DE VOS, *Marthe*, 1595-1599, Amsterdam, Rijksmuseum.

aux figures de la scène religieuse, Marthe se voit accorder une place de plus en plus importante. Si elle est toujours associée à l'espace de la cuisine, et tient fréquemment des ustensiles de cuisine, voire de la nourriture, la différence physique avec sa sœur est de moins en moins marquée par rapport aux œuvres de Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer. Cette revalorisation de la figure de Marthe est stimulée, d'une part, par la défense accrue des œuvres et de la charité du côté catholique. D'autre part, dans les œuvres hollandaises, l'image de Marthe renvoie probablement à la vie active prônée par les réformés et spécialement à l'activité domestique, qui occupe une place importante dans la vie quotidienne des Hollandais.

2.1. *Marthe, figure de la charité catholique*

Dans plusieurs œuvres, Marthe se voit accorder une nouvelle dignité, notamment à travers des vêtements plus élégants et plus nobles que ceux qu'elle porte dans les œuvres de Pieter Aertsen ou de Joachim Beuckelaer, lui conférant une apparence plus proche de celle de sa sœur, comme dans les peintures d'Erasmus II Quellinus [fig. 9 & 13] ou de Johannes Vermeer [fig. 14]. Par ailleurs, elle n'est plus une figure faisant irruption dans la sphère sacrée occupée par Marie et Jésus, interrompant la discussion entre eux. Au contraire, les artistes l'unissent souvent au duo formé par le Christ et Marie. Déjà, dans la gravure d'après Ambrosius Francken, les trois figures ne forment plus qu'un seul groupe structurellement uni, dans lequel Marthe se voit attribuer la place centrale, dominant de toute sa hauteur Marie, assise sur le sol [fig. 10]. Cette même configuration est reprise par Otto van Veen [fig. 11], puis par Vermeer [fig. 12]. Marthe reste, toutefois, systématiquement associée à la nourriture terrestre, et aux luxuriantes natures mortes qui traduisent visuellement l'affairement dont elle fait preuve dans son accueil du Christ.

Parmi les nombreux aliments qui composent ces natures mortes, de la volaille est presque systématiquement représentée. Dans un polyptique réalisé pour la ville catholique de Erfurt, en Allemagne, le panneau de *Sancta Martha hospita* montre Marthe avec, comme attribut, un poulet dans une assiette⁶⁸. Dans un tableau attribué à Adriaen van Utrecht, conservé au musée de Picardie, l'artiste reprend le schéma de la nature morte inversée et place Marthe au premier plan, tenant une volaille plumée dans les bras⁶⁹. Le poulet serait alors une marque de son hospitalité et de l'accueil qu'elle fait au Christ. Une valeur positive est ainsi octroyée à

⁶⁸ Anonyme allemand, *Martha hospita*, Weimar, musée du château (reproduction par F. FABBRI, « L'accueil par Marthe, l'accueil par Marie », *art. cit.*, fig. 2, p. 73).

⁶⁹ Adriaen VAN UTRECHT (attribué à), *Nature morte avec Marthe s'affairant dans une cuisine et le Christ parlant à Marie*, xvii^e siècle, Amiens, musée de Picardie.

Marthe, représentée comme une sage gouvernante de maison, préparant la révélation divine⁷⁰.

Dans les œuvres d'Erasmus II Quellinus, la figure de Marthe se situe entre la nature morte et le couple Christ-Marie [fig. 9 et 13]. Elle semble alors se placer comme une figure intermédiaire entre les choses de la vie terrestre, qu'elle offre au Christ, et celles de la vie spirituelle, à savoir l'enseignement du Christ. Cette place conférée à Marthe, qui fait le lien entre vie terrestre et vie spirituelle, est peut-être à mettre en relation avec une certaine compréhension de l'épisode de Luc, qui valorise l'activité et le service de Marthe face à l'attitude de Marie. Cette lecture est notamment celle que propose Maître Eckhart (1260-1327) dans ses sermons *Intravit Iesus in quoddam castellum*⁷¹. Selon lui, Marthe est déjà une fidèle accomplie qui « peut diriger toute son activité et son travail vers le salut éternel » tandis que Marie est encore en devenir, destinée à « d'abord devenir une Marthe » avant d'être « réellement une Marie »⁷². Ce rôle positif accordé à Marthe se répand aux xv^e et xvi^e siècles dans plusieurs légendes⁷³ et mystères néerlandais, dont le *Maastrichtsche Paaschspel*⁷⁴, qui lui attribuent un rôle

⁷⁰ F. FABBRI, « L'accueil par Marthe, l'accueil par Marie », *art. cit.*, p. 72.

⁷¹ MAÎTRE ECKHART, *Sermon LXXXVI*, « Et ce néant était Dieu », Paris, 2000, p. 184-186 : « Lorsque Marthe dit : “Seigneur, ordonne-lui de m'aider.” Cela, Marthe ne le dit pas par contrariété, plutôt : elle le dit par une bienveillance qui la pressait. Nous devons l'attribuer à une bienveillance ou à une taquinerie. Comment donc ? Prêter attention ! Elle voyait que Marie était possédée par la délectation selon toute la satisfaction de son âme. Marthe connaissait Marie mieux que Marie Marthe, car elle avait déjà vécu longtemps et bien ; car c'est la vie qui confère la connaissance la plus noble [...] Alors le Christ lui répondit et dit : “Marthe, Marthe, tu te soucies, tu es en peine pour beaucoup de choses. Une seule est nécessaire. Marie a choisi la meilleure part, qui jamais ne lui sera ravie.” Cette parole, le Christ la dit à Marthe non pas sous forme de blâme, plutôt, il lui répondit et lui donna consolation que Marie deviendrait telle qu'elle le désirait. »

⁷² É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 81 ; Paul PETIT, *Œuvres de Maître Eckhart. Sermons. Traités*, Paris, Gallimard, 1942, « Sermon LXXXVI », p. 244-253, p. 252 : « Le Christ peut donc dire à bon droit : “Tu te soucies et t'inquiètes pour bien des choses” ; Marthe était si réelle que sa fuite hors du monde ne l'empêchait pas de diriger toute son activité et son travail vers le salut éternel. Même Marie devait d'abord devenir une Marthe avant qu'elle ne devint réellement une Marie. Car quand elle était assise aux pieds de Notre-Seigneur elle ne l'était pas encore : elle l'était bien par le nom, mais non par sa réalisation spirituelle [...]. Elle était encore assise dans le chapitre des ravissements et des sentiments tendres : elle venait d'arriver à l'école et apprenait à vivre. Tandis que Marthe au contraire se tenait si ferme dans l'être qu'elle pouvait dire : “Seigneur, dites-lui de se lever” ».

⁷³ Hans HANSEL, *Die Maria-Magdalena Legende*, Greifwald, Deilmayer, 1937, p. 115-119 ; C.G.N. de VOOYS, « De legende van S. Maria Magdalena bekeeringe », *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde* 24 (1905), p. 16-44.

⁷⁴ Henri ERNST MOLTZER, *Middelnederlandsche dramatische poezie*, Groningue, J.B. Wolters, 1875 ; Jacob Adolf WÖRP, *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland*, t. 1, Groningue, J. B. Wolters, 1904, p. 21.

dans la conversion de sa sœur Marie. Une autre personnalité catholique majeure louant le rôle de Marthe est sainte Thérèse d'Avila. En s'adressant à ses sœurs, elle fait l'éloge de l'accueil et du service de Marthe envers le Christ, au détriment de la contemplation de Marie :

Que prétendez-vous de plus que de ressembler à cette bienheureuse sainte, qui a mérité de recevoir tant de fois dans sa demeure Notre Seigneur Jésus Christ, de lui donner à manger, de le servir, de manger à sa table ? Si vous restiez en contemplation comme Madeleine, il n'y aurait personne pour donner à manger à cet Hôte divin⁷⁵.

L'accueil et l'hospitalité de Marthe sont donc reconnus comme des valeurs essentielles dans la vie des catholiques. Cette valorisation de la sainte va de pair avec la défense de la charité et de la pratique des bonnes œuvres par l'Église romaine, au titre de la défense de la foi catholique. Marthe rappelle alors le rôle essentiel joué par la charité et l'exercice des œuvres dans le processus de justification selon les catholiques. Pour l'Église de Rome, la foi ne saurait sauver sans la charité, et l'homme n'est pas seulement justifié par sa foi, mais aussi par ses œuvres⁷⁶. En cela, l'Église catholique s'attache à l'Évangile de saint Matthieu⁷⁷. Au cours de la sixième session du concile de Trente, en 1547, les pères catholiques réaffirment la nécessité de la charité et des œuvres dans la vie des fidèles, en rappelant que la foi seule n'est pas suffisante pour unir ces derniers au Christ⁷⁸.

Plusieurs figures importantes du catholicisme tridentin diffusent et défendent cette position de l'Église de Rome, dont saint Charles Borromée

⁷⁵ SAINTES THÉRÈSE D'AVILA, *Le Chemin de la perfection*, Paris, 1961, p. 118, cité in : É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 81.

⁷⁶ Émile MÂLE, *L'Art religieux après le concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle (Italie, France, Espagne, Flandres)*, 1932, Paris, Armand Colin, 1951, p. 87.

⁷⁷ Mt 25,34-35 : « Alors le roi dira à ceux qui seront à sa droite : "Venez les bénis de mon Père, recevez en partage le Royaume qui a été préparé pour vous depuis la fondation du monde. Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire ; j'étais un étranger et vous m'avez recueilli" ».

⁷⁸ *Le Saint concile de Trente œcuménique et général célébré sous Paul III, Jules III et Pie IV*, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1674, sixième session (« Décret touchant la justification »), chapitre VII (« Ce que c'est que la Justification, & quelles en sont les causes ») : « Car si l'Espérance et la Charité ne se joignent pas à la Foi, elle n'unit pas parfaitement avec Jésus-Christ, ni elle ne rend pas l'homme un membre vivant de son corps. C'est ce qui a donné lieu à ces vérités, que la Foi sans les œuvres est morte et inutile (Jacob II, 17) ; et aussi, qu'en Jésus-Christ, ni la Circoncision, ni l'incircision ne servent de rien, mais la Foi qui opère par la Charité (Galat. V, 6). C'est cette Foi, que les catéchumènes, selon la tradition des apôtres, demandent à l'Église, auparavant le sacrement du Baptême, lorsqu'ils demandent la Foi, qui donne la vie éternelle, que la Foi seule ne peut pas donner sans l'Espérance et la Charité. Et pour cela, on leur répond incontinent cette parole de Jésus-Christ : si vous voulez entrer en la vie, garder les Commandements (Matth. XIX, 17) ».

ou Pierre de Bérulle⁷⁹. Les jésuites justifient également la nécessité des œuvres dans le salut des hommes. Ignace de Loyola, dans ses *Exercices spirituels*, met en garde contre la doctrine de la prédestination et sur le fait de croire en « l'excellence de la vertu de la foi », de peur que les fidèles ne deviennent « négligents et paresseux pour les bonnes œuvres, soit avant la conversion, lorsque la foi n'est pas encore animée par la charité, soit après »⁸⁰. Par la suite, au début du xvii^e siècle, Cornelius a Lapide, dans son commentaire de l'épisode de Luc, souligne aussi l'importance de la charité tout en dénonçant l'interprétation erronée de la péricope par les réformateurs :

Qu'est-ce que cette unique chose qui est nécessaire? Luther, Bullinger, Melancton, et d'autres innovateurs, répondent la Foi, c'est-à-dire écouter l'Évangile et croire en lui. Parce que c'est ce que fait Madeleine. D'où ils pensent que la foi seulement est nécessaire pour le salut. Croyez seulement, ils disent, que vous êtes sauvés par les mérites du Christ, et vous obtiendrez assurément votre salut. Mais une telle foi est irréfléchie et trompeuse. Car les blasphémateurs et les scélérats peuvent la posséder. C'est pourquoi, en plus de la foi, l'espoir, la charité, et les bonnes œuvres sont nécessaires pour le salut, comme cela est clair dans Matt. XIX, 17, I Cor. XIII [...] ⁸¹.

La charité devient donc la première vertu face aux protestants⁸². Dans ce contexte, Marthe s'affirme aux côtés de Marie en tant que figure représentative d'une doctrine fondamentale pour l'Église de Rome, celle de la justification par les œuvres. Par ailleurs, la charité gagne aussi en importance dans la foi catholique, du fait de son interdépendance avec le sacrement eucharistique, autre point théologique opposant les catholiques aux réformés. Comme le souligne Alexandra Woolley, le bénéfice de la communion eucharistique reste imparfait si elle n'est pas accompagnée d'une pratique concrète de la charité⁸³.

Dans plusieurs images du Christ chez Marthe et Marie, des références directes ou indirectes à l'eucharistie peuvent être relevées, le plus souvent dans les natures mortes. Par exemple, dans la peinture de Quellinus passée en vente à la Galerie Didier Aaron, Marthe est en train de ramasser de larges grappes de raisin au milieu de gibier et de carcasses de viandes [fig. 9]. Ces grappes de raisin sont assez communes dans les natures mortes présentes dans l'iconographie du Christ chez Marthe et Marie, mais elles

⁷⁹ É. MÂLE, *L'art religieux*, op. cit., p. 87-90.

⁸⁰ IGNACE DE LOYOLA, *Les Exercices spirituels*, Namur, éditeur, 2005.

⁸¹ C. a LAPIDE, *The Great Biblical Commentary*, op. cit.

⁸² ALEXANDRA WOOLLEY, *Du bon usage de la vertu : images de la charité dans l'art français du xvii^e siècle*, thèse de doctorat, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2015, p. 27.

⁸³ *Ibid.*, 115.

s'intègrent généralement dans des paniers au milieu d'autres fruits⁸⁴. Dans le cas de l'œuvre de Quellinus, le fait qu'il s'agisse du seul fruit au milieu d'une accumulation de viandes, et qu'il soit pris par Marthe, comme enlacé dans ses bras, confère au raisin une valeur particulière. On peut très probablement y voir une référence à l'eucharistie. Marthe, figure de la charité, choisit d'offrir au Christ du raisin, symbole de son sacrifice à venir. Ce sacrifice est d'ailleurs peut-être évoqué par la viande présente dans cette œuvre, possible souvenir du gigot trônant au premier plan du tableau de Pieter Aertsen de 1552⁸⁵. Le raisin occupe aussi une place de premier ordre dans une peinture attribuée au cercle d'Osias Beert⁸⁶. Dans cette œuvre, l'artiste reprend le schéma de la « nature morte inversée » de Pieter Aertsen, et présente la scène religieuse à l'arrière-plan d'une nature morte composée de différents éléments posés sur une table en bois. Au centre de celle-ci et au milieu d'autres coupes de fruits, un large plateau propose plusieurs grappes de raisin. Celui-ci prend le pas visuellement sur le reste de la composition. Par ailleurs, un *roemer* rempli de vin blanc est posé juste au-dessus du plat. De nouveau, nous pouvons supposer que cette prégnance visuelle accordée au raisin et au vin évoque le sacrement de l'eucharistie.

Il nous semble que c'est dans l'œuvre de Vermeer que la référence à l'eucharistie est la plus significative, et le plus directement liée à l'accueil et à la charité de Marthe [fig. 14]. En effet, dans la version du maître hollandais, Marthe se penche vers le Christ et apporte une corbeille dans laquelle repose un seul pain. Il s'agit de la seule nourriture représentée dans le tableau, la traditionnelle nature morte ayant été supprimée. La corbeille de pain forme le point central de la composition. Marthe n'est pas agitée, mais, au contraire, elle montre une attitude calme et retenue. Ses gestes ne trahissent pas la plainte dont elle fait part au Christ. Elle semble plutôt écouter la réponse du Christ à propos de la meilleure part. Vermeer choisit de la placer au centre de la peinture, contrairement à la tradition qui tend à l'excentrer sur le côté de la composition. Elle domine ici la scène de toute sa hauteur, et forme la pointe supérieure du triangle formé par les trois protagonistes. De plus, comme l'a souligné Étienne Jollet, c'est certainement dans cette œuvre que la différence physique entre les deux sœurs est la plus minime, si ce n'est inexistante⁸⁷. Marthe et le pain qu'elle offre au Christ sont donc au centre de la composition de Vermeer. Nous pouvons voir dans cette place accordée au pain une référence au sacrement de l'eucharistie, qui peut être

⁸⁴ Voir par exemple Hendrick van Balen et David Teniers le Vieux, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1620-1640, Bergame, Académie de Carrare; Adriaen van Utrecht et Theodoor Rombouts, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1630, vente Sotheby's Londres (8 juillet 1999).

⁸⁵ É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 95.

⁸⁶ Osias Beert I (suiveur), *Nature morte de fruits avec le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1640, vente Christie's Londres (10 avril 2003).

⁸⁷ É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 84.

interprétée à la lumière des textes de saint Augustin. Dans un discours à propos de l'assistance à l'office, le Père de l'Église utilise l'épisode de Luc pour établir un parallèle entre la Parole divine et le pain eucharistique, tous deux étant des nourritures essentielles pour les hommes⁸⁸. Comme nous l'avons dit plus haut, le tableau de Vermeer est probablement destiné à un public catholique, pour qui le sacrement eucharistique occupe une place privilégiée dans la piété et la liturgie. En juxtaposant ainsi le Christ dispensant son enseignement, et le pain offert par Marthe, Vermeer rappelle aux spectateurs les deux nourritures fondamentales pour tout catholique – la Parole divine et le pain eucharistique, qui est véritablement le corps du Christ selon le dogme de la transsubstantiation. Il réhabilite alors Marthe, en tant que pourvoyeuse du pain eucharistique.

2.2. *Marthe et les vertus domestiques en milieu protestant*

Il a souvent été souligné, à propos du Christ chez Marthe et Marie, que l'épisode est, pour les réformateurs, un argument en faveur de la *Sola Fide*⁸⁹. Cependant, il ne semble pas que Marthe, et les valeurs qu'elle représente – l'accueil, le service, les bonnes œuvres et le souci des tâches domestiques – soient vues de manière négative par Luther, Calvin et les autres réformés. En effet, dans la théologie protestante de la justification, si seule la foi compte pour le salut des hommes, les bonnes œuvres ne sont pas, pour autant, à dénigrer par les fidèles. Dans ses *Commentaires de l'Épître aux Galates*, Luther commente l'épisode de Luc et, en s'adressant aux lecteurs, il explique que le fidèle doit d'abord « s'exercer à écouter l'Évangile et qu'après l'avoir entendu et reçu, il se réjouisse et rende grâce à Dieu et qu'alors il s'exerce aux bonnes œuvres qui sont prescrites dans la loi [...] »⁹⁰. Ces deux faces de la vie du fidèle sont aussi défendues par Calvin lorsqu'il commente la péricope lucanienne dans son *Harmonie des*

⁸⁸ SAINT AUGUSTIN, *Sermon CIV*, n° 4 (PL 38, 618), cité in : É. JOLLET, « L'acte de la contemplation », *art. cit.*, p. 111 : « Tant que nous sommes ici [à l'église] dans quelle mesure avons-nous part à ce que faisait Marie ? En effet, actuellement vous y avez quelque part, puisque écartés de vos affaires, dégagés de vos soucis domestiques, vous vous êtes réunis, vous êtes là, vous écoutez. En cela vous êtes semblables à Marie. Et il vous est plus aisé d'imiter Marie qu'à moi qui parle. Cependant ce que je vous dis vient du Christ, et, venant du Christ, cela vous nourrit. Comme le pain est pour tous, j'en vis avec vous. Nous vivons maintenant frères si vous vous tenez dans le Seigneur. »

⁸⁹ H. Rodney NEVITT JR., « Vermeer's Milkmaid in the Discourse of Love », in : Walter S. MELION, Joanna WOODALL, Michael ZELL (éds), *Ut pictura amor: The Reflexive Imagery of Love in Artistic Theory and Practice, 1500-1700*, Leiden, Brill, 2017, p. 352 ; Jennifer S. WYANT, *Beyond Mary or Martha: Reclaiming Ancient Models of Discipleship*, Atlanta, SBL Press, 2019, p. 235.

⁹⁰ Martin LUTHER, *Œuvres*, 15, *Commentaires de l'Épître aux Galates*, Genève, Labor et Fides, 1969, p. 223.

Évangiles, et affirme qu'« il y a temps d'ouïr, et temps de faire, et de mettre la main à la besogne »⁹¹. Pour Calvin, « Dieu a créé les hommes et mis au monde, afin qu'ils s'emploient à quelque labeur et exercice ; et qu'il n'y a sacrifice plus plaisant à Dieu que quand un chacun se range à sa vocation, met peine de vivre en sorte qu'il apporte quelque profit à la société commune des hommes »⁹². Le *Catéchisme de Heidelberg* pose également la question de l'intérêt des bonnes œuvres dans la vie des hommes, puisque seule la grâce du Christ les délivre de la misère. La réponse explique alors que « Christ, après nous avoir rachetés par son sang, nous renouvelle aussi par son Saint-Esprit à son image, afin que nous montrions reconnaissants envers Dieu pour ses bienfaits par toute notre vie »⁹³.

Ainsi, l'attitude de Marthe ne va pas à l'encontre des recommandations professées par les réformateurs et le Catéchisme de Heidelberg. Au contraire, elle choisit d'accomplir de bonnes œuvres consciemment et de manière désintéressée, au profit du Christ qu'elle accueille dans sa demeure. Par ailleurs, l'activité de Marthe et les tâches domestiques qu'elle exécute peuvent répondre aux exigences que l'on attend d'une femme pieuse dans la société hollandaise et calviniste du xvii^e siècle. Simon Schama, dans son ouvrage *L'Embarras de richesses*, détaille l'attachement dont les Hollandais font état concernant la discipline du ménage, de l'ordre et de la propreté dans le cadre de la vie domestique⁹⁴. L'historien souligne que ces corvées domestiques ont une valeur morale, et que les femmes vertueuses sont représentées comme des ménagères, balai et seau à la main dans certains ouvrages contemporains, comme dans *De Beurs der Vrouwen* (« *La Bourse des femmes* »)⁹⁵. C'est d'ailleurs ainsi que Pieter Aertsen représente Marthe, un balai à la main, dans plusieurs de ses œuvres. Luther, dans le *Grand Catéchisme*, défend justement « les œuvres ordinaires et quotidiennes de la vie domestique » qui sont méprisées par les catholiques parce que « de telles œuvres sont sans valeur et sans éclat aux yeux du monde »⁹⁶.

Ainsi, nous pouvons supposer que dans les œuvres hollandaises, qui présentent un caractère protestant, Marthe est représentée comme une vertueuse ménagère, s'interrompant dans son action pour s'adresser au Christ. Dans les dessins conservés au Petit Palais et au British Museum, Marthe est assise devant l'âtre et est en train de peler un légume ou un fruit, peut-être une pomme – activité souvent représentée dans les scènes de genre

⁹¹ J. CALVIN, *Sur la concordance*, op. cit., p. 349.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Catéchisme de Heidelberg*, « La Reconnaissance », qu. 86, in : O. FATIO (éd.), *Confessions et catéchisme*, op. cit., p. 163.

⁹⁴ SIMON SCHAMA, *L'Embarras de richesses : la culture hollandaise au siècle d'or*, 1987, Paris, Gallimard, 199, p. 501 sq.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 507 et 509.

⁹⁶ MARTIN LUTHER, *Le Grand Catéchisme*, op. cit., p. 84.

hollandaises [fig. 5-6]⁹⁷. Elle se tourne pour discuter avec le Christ, tandis que Marie est concentrée dans sa lecture. Dans d'autres représentations, Marthe, un panier à la main, semble revenir de l'extérieur, chargée de provisions, certainement destinées au Christ⁹⁸.

Dans les œuvres de Rembrandt et de son entourage, Marthe est représentée sous les traits d'une ménagère hollandaise, proche des nombreuses femmes d'intérieur qui servent de modèle aux scènes de genre contemporaines. Son activité n'est pas dénigrée. Au contraire, elle représente, après la lecture des Écritures, l'autre caractéristique de la piété hollandaise. Comme le dit Calvin, il y a un temps pour l'écoute, incarné par Marie, et un temps pour faire, choisi par Marthe. Celle-ci évoque alors les vertus liées à la domesticité et aux différentes activités qui lui sont rattachées, et notamment la préparation des repas.

L'art des écoles du Nord est riche de représentations du Christ chez Marthe et Marie. Alors que les artistes cherchent à respecter le texte évangélique, en illustrant les trois personnages selon leur action respective, la mise en scène et plusieurs détails soulignent une interprétation différente de l'épisode, et laissent ainsi supposer que leurs œuvres sont destinées à des publics différents, catholiques ou partisans de la foi réformée.

D'un côté, les réalisations peintes dans les Flandres espagnoles refléteraient davantage une lecture catholique du texte de saint Luc. La position contemplative de Marie, la place et la valorisation de Marthe, notamment par son association à des attributs eucharistiques, évoquent deux points essentiels du catholicisme – la vie contemplative et l'exercice des œuvres. Ces mêmes éléments sont repris par les artistes catholiques des Pays-Bas du Nord, dont Vermeer et Jan Steen, ce qui montre une cohérence dans la compréhension de l'épisode et le message véhiculé par sa représentation dans un milieu catholique.

D'un autre côté, dans l'art hollandais, plusieurs œuvres montrent des détails révélateurs de l'interprétation protestante de l'épisode de Luc. S'il est toujours délicat de parler d'œuvres protestantes, surtout dans le contexte du calvinisme, opposé à l'art religieux, ces productions sont très probablement destinées à des commanditaires issus des différents courants réformés – calvinistes, luthériens, ou mennonites par exemple. Comme nous l'avons montré, les détails que sont le livre de Marie et les Tables de la Loi

⁹⁷ GABRIEL METSU, *Cuisinière pelant des pommes*, vers 1655-1658, Paris, Musée du Louvre; NICOLAES MAES, *Jeune fille pelant des pommes*, vers 1657, New York, The Metropolitan of Art; GERARD TER BORCH II, *Intérieur avec une femme pelant des pommes et un enfant*, vers 1660, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

⁹⁸ REMBRANDT VAN RIJN, *Le Christ chez Marthe et Marie*, 1632-1633, Haarlem, Teylers Museum; ÉCOLE DE REMBRANDT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1648-1654, Moscou, Musée Pouchkine; ÉCOLE DE REMBRANDT, *Le Christ chez Marthe et Marie*, vers 1652, Londres, British Museum.

apparaissent davantage dans des œuvres d'artistes réformés et évoquent la place fondamentale de l'écoute de la Parole et de la lecture de la Bible dans le quotidien des protestants. Si la figure de Marie rappelle la nécessaire lecture des textes religieux, la figure de Marthe, quant à elle, évoque les vertus domestiques prônées par les Hollandais du xvii^e siècle.

Dans les deux cas, les œuvres produites au xvii^e siècle n'opposent donc pas Marthe et Marie, mais, au contraire, elles soulignent la complémentarité des deux sœurs, de leur attitude et de leur dévotion envers Jésus-Christ. Ces œuvres, en montrant deux faces de la piété quotidienne, l'hospitalité et l'écoute, la vie active et la vie contemplative, rappellent que Marthe et Marie ne peuvent pas aller l'une sans l'autre.

SENSIBILITÉ CATHOLIQUE ET TABLEAUX SACRÉS DANS LES PROVINCES-UNIES AU XVII^e SIÈCLE

LÉONIE MARQUAILLE

Section d'histoire de l'art, Université de Lausanne

Résumé

En dépit de l'instauration d'un gouvernement calviniste dès la fin du xvi^e siècle dans les Provinces-Unies, les catholiques y sont restés nombreux pendant le xvii^e siècle. Si les crises iconoclastes ont pu freiner la commande de tableaux d'église, les huiskerken (églises-maisons) et les schuikerken (églises-cachées) furent rapidement décorées d'au moins un tableau d'autel, selon l'usage légitime des images réaffirmé par le concile de Trente. L'étude des collections a également rappelé la place des tableaux religieux dans les intérieurs catholiques. Dans ce contexte confessionnel singulier, il convient de s'interroger sur la sensibilité catholique qui pouvait s'exprimer dans les tableaux sacrés peints dans les Provinces-Unies au xvii^e siècle. Au-delà de leurs fonctions didactiques évidentes, les peintures pour les milieux catholiques pouvaient-elles aussi satisfaire le sens de la vue? Dans quelle mesure la sensibilité catholique s'exprime, non pas seulement dans les choix iconographiques, mais aussi à travers les qualités plastiques des œuvres?

En dépit de l'instauration d'un gouvernement calviniste dès la fin du xvi^e siècle dans les Provinces-Unies, les catholiques sont restés nombreux pendant le xvii^e siècle. Le principe de la liberté de conscience proclamé à l'article 13 de l'Union d'Utrecht en 1579 établissait qu'il n'était pas interdit d'être catholique, mais seulement illégal de pratiquer cette religion en public¹. La *Missio hollandica* fut créée pour pallier l'absence de structures institutionnelles catholiques. En 1622, elle fut placée sous l'autorité de la Congrégation *De propaganda fide*, un organe chargé de toutes les missions. Avec l'aide des laïcs, le clergé et les missionnaires purent ainsi reprendre une activité pastorale et fonder de nouveaux lieux de culte². Dans un

¹ Sur les catholiques dans les Provinces-Unies, voir en dernier lieu Charles PARKER, *Faith on the Margins. Catholics and Catholicism in the Dutch Golden Age*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.

² Voir en dernier lieu Sebastian DUDOK VAN HEEL, « Amsterdamse schuil- of huiskerken? », *Holland, regionaal historisch tijdschrift* 25/1 (1993), p. 1-10.

pays de mission, touché par la Contre-Réforme, l'importance accordée aux tableaux religieux n'a rien d'exceptionnel. Si les crises iconoclastes ont pu freiner la commande de tableaux d'église, les *huiskerken* (églises maisons) et les *schuilkerken* (églises cachées) furent rapidement décorées d'au moins un tableau d'autel³, souvent centré sur un mystère unique, selon l'usage légitime des images réaffirmé par le concile de Trente. L'étude des collections a également rappelé la place des tableaux religieux dans les intérieurs catholiques⁴. Dans ce contexte confessionnel singulier, il convient de s'interroger sur la sensibilité catholique qui pouvait s'exprimer dans les tableaux sacrés peints dans les Provinces-Unies au xvii^e siècle.

La méthode d'analyse prioritairement iconographique, celle d'Émile Mâle ou de John-Baptist Knipping, a permis de rappeler que cette production s'inscrivait dans un contexte européen⁵. Toutefois, elle oriente nettement l'étude des œuvres sur leurs significations et réduit les attentes des commanditaires catholiques à la question du sujet. Il semble que la peinture pour les milieux catholiques ne peut être réduite au seul moyen de transmettre des idées religieuses. En voulant à tout prix montrer comment les peintures peuvent être le reflet des luttes confessionnelles qui frappèrent les Provinces-Unies dès la fin du xvi^e siècle, on a eu tendance à oublier l'œuvre d'art en elle-même. Au-delà de leurs fonctions didactiques évidentes, les peintures pour les milieux catholiques pouvaient-elles aussi satisfaire le sens de la vue? Dans quelle mesure la sensibilité catholique s'exprime, non pas seulement dans les choix iconographiques, mais aussi à travers les qualités plastiques des œuvres? Pour mieux les apprécier, il est nécessaire dans un premier temps de revenir sur la spécificité du tableau d'autel en Hollande. Tableau d'église en Hollande au xvii^e siècle signifie-t-il nécessairement tableau de second couteau? Une œuvre de bonne facture permettait-elle de faire passer plus facilement un message? L'appréciation de la peinture sacrée nécessite aussi que l'on se penche sur les tableaux présentés dans les intérieurs domestiques. Les qualités plastiques ont-elles, dans certains cas, primé sur la narration du sujet sacré? Peut-on être amateur d'art et dévot?

³ Xander VAN ECK, *Clandestine Splendor. Paintings For the Catholic Church in the Dutch Republic*, Zwolle, Waanders, 2007; Léonie MARQUAILLE, *La peinture hollandaise et la foi catholique au xvii^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

⁴ John Michael MONTIAS, *Le marché de l'art aux Pays-Bas (xv^e-xvii^e siècles)*, Paris, Flammarion, 1996, p. 55-90.

⁵ Émile MALE, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du xvi^e, du xvii^e, du xviii^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1932; John Baptist KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth, 1939-1940*, Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974.

1. Des exigences visuelles pour le décor des églises

Les églises cachées au sein desquelles se rassemblaient les catholiques sont difficiles à cerner en raison de leur grande diversité⁶. Elles oscillent entre la chapelle domestique et l'église aménagée dans les étages supérieurs d'une demeure, comme certaines estampes du xviii^e siècle en témoignent, même si ces dernières prennent en compte les transformations souvent exécutées à la fin du xvii^e siècle [fig. 1]. De fait, alors qu'on répète souvent que le tableau d'autel, pour être apprécié, doit être replacé dans son contexte spatial d'origine, il est impossible, dans la plupart des cas, de reconstituer l'environnement des tableaux d'églises dans la République hollandaise. Il n'est, de plus, pas certain que les peintres aient pu intégrer les conditions de présentation de leurs œuvres. Ces dernières pouvaient être achetées sur le marché, parfois en seconde main, ou les artistes pouvaient en faire don à leurs paroisses. En outre, à l'inverse des cas français, espagnols, flamands ou italiens, où il est parfois possible d'étudier un ensemble décoratif signifiant, il faut, dans les Provinces-Unies, se restreindre à une peinture, parfois à un ensemble de quatre ou cinq tableaux.

Les sujets de ces œuvres ont souvent été commentés⁷. Ils s'inscrivaient bien dans les prescriptions de la Contre-Réforme, préconisant en premier lieu la représentation de la vie du Christ, notamment la Passion, parce qu'elle est directement liée au sacrifice eucharistique de la messe, puis celle de la vie de la Vierge, et celle des saints. On observe par conséquent une abondance de sujets centrés sur un seul mystère, suivant en cela le développement des retables français, italiens et flamands, dédiés à un mystère unique. Toutefois, il me semble que trop peu d'attention a été portée à la forme que prirent ces tableaux d'autel. Les tentatives pour associer la Contre-Réforme avec un mouvement artistique spécifique sont restées vaines, d'autant plus qu'elles contribuaient à isoler la peinture d'églises de la production artistique plus générale⁸. Néanmoins, dans l'optique de la Contre-Réforme, certains critères formels qui seraient propres aux tableaux d'autel ont été soulevés. Dans les Flandres, David Freedberg a ainsi observé une prédominance des retables peints sur les retables sculptés. Les tableaux étaient plus grands et plus lisibles, pour que les figures soient accessibles à une certaine distance et que les gestes et les

⁶ Voir Benjamin KAPLAN, « Fictions of Privacy. House Chapels and the Spatial Accommodation of Religious Dissent in Early Modern Europe », *The American Historical Review* 107/4 (2002), p. 1034-1035.

⁷ J. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation*, op. cit.

⁸ Voir en dernier lieu Alain MÉROT, *Généalogies du baroque*, Paris, Gallimard, 2007, p. 67-76 ; Ralph DEKONINCK, « Contre-Réforme et art baroque. À la recherche d'une troisième voie », in : J.-L. JADOULE, M. DELWART, M. MASSON (éds), *L'histoire au prisme de l'image*, Louvain-la-Neuve, Unité de didactique et de communication en histoire de l'Université catholique de Louvain, 2002, p. 115-129.



FIG. 1. Caspar JACOBSZ. PHILIPS d'après Hendrik KEUN, *Intérieur d'une église catholique romaine sur le Boommarkt à Amsterdam*, 1769, gravure, 284 × 374 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

expressions soient immédiatement compréhensibles, répondant en cela aux exigences didactiques du tableau d'autel⁹. Des remarques similaires ont été formulées pour la France¹⁰. Cependant, ces réflexions formelles sont-elles applicables aux tableaux présentés dans les églises cachées catholiques hollandaises ?

L'impossibilité de construire de grandes églises ou des cathédrales contraignait fortement les formats des œuvres. En raison de la taille des églises, les tableaux d'autel des Pays-Bas du Nord étaient presque toujours de moitié plus petits que ceux des Flandres. Robert Schillemans les a évalués entre 1,50 et 2 mètres de large et entre 2 et 3 mètres de haut¹¹, mais en fait il

⁹ David FREEDBERG, « Painting and the Counter Reformation in the Age of Rubens », in : Peter SUTTON, *The Age of Rubens*, Boston, Museum of Fine Arts, 1993, p. 131-146.

¹⁰ Marianne COJANNOT-LE BLANC, « Poussin et l'art du tableau d'autel », in : Nicolas MILOVANOVIC, Mickaël SZANTO (éds), *Poussin et Dieu*, Paris, Musée du Louvre, 2015, p. 94-101.

¹¹ Robert Schillemans identifie d'ailleurs, à partir de ces dimensions, un certain nombre de tableaux d'autel : Id., « Schilderijen in Noordnederlandse katholieke



FIG. 2. Abraham BLOEMAERT, *L'Adoration des bergers*, v. 1620, huile sur toile, 172 × 217 cm, Utrecht, Sint-Gertrudiskerk.

n'existe pas de taille minimum pour un tableau d'église dans les Provinces-Unies. De tels choix avaient l'avantage de n'engager qu'un nombre restreint de figures. Ces dimensions impliquaient aussi que les œuvres devaient être vues de plus près. La composition devait être suffisamment ordonnée pour que toutes les figures et l'action représentée soient directement identifiables. Les formats et le nombre restreint de figures entraînaient en outre des coûts moins importants, ce qui était essentiel dans un pays de mission où le décor d'église n'était pas une priorité¹².

Certains tableaux que le peintre de confession catholique Abraham Bloemaert (1566-1651) fit pour les églises catholiques d'Utrecht et de sa province témoignent d'une prise en compte de ces attentes¹³. Dans

kerken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw», *De Zeventiende Eeuw* 8 (1992), p. 42.

¹² Voir L. MARQUAILLE, *La peinture hollandaise et la foi catholique*, op. cit.

¹³ Sur Abraham Bloemaert, voir Marcel ROETHLISBERGER, «Bloemaert's Altar-Pieces and Related Paintings», *The Burlington Magazine* 134/1068 (1992), p. 156-164; Marcel ROETHLISBERGER et Marten Jan Bok, *Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints*, Doornspijk, Davaco, 1993.

L'Adoration des bergers, datée de 1620, exécutée pour l'église Sainte-Marie à Utrecht, tout concourt à la mise en valeur du Christ dévoilé par la Vierge [fig. 2]. Tous les regards convergent vers le Christ, que la figure, qui appelle le spectateur à gauche, désigne du doigt. Le format horizontal et les figures de grandeur nature contribuent à la clarté et à la lisibilité de l'ensemble. *La Crucifixion*, de 1629, tient sa force de la présentation frontale et du surgissement du Christ en croix, tandis que le goût d'Abraham Bloemaert pour la symétrie participe à la hiérarchie claire des figures [fig. 3]. Dans les années 1630, le choix d'une composition fondée sur une symétrie stricte renvoyait à un certain archaïsme, qui s'exprimait aussi dans la persistance des fonds or de certaines toiles¹⁴. Ce goût pour les formes anciennes de la peinture religieuse devait répondre aux attentes formelles des commanditaires. Il semble dès lors que ce n'est pas l'originalité qui primait, mais plutôt des formules répétées.

Abraham Bloemaert savait pourtant se conformer aux nouvelles attentes des commanditaires. Après un voyage de formation à Rome, le retour à Utrecht d'un petit groupe de peintres – Dirck van Baburen, Hendrick ter Brugghen et Gerrit van Honthorst – modifia quelque temps le paysage artistique. Sous le pinceau de ces peintres dits caravagesques, il y eut un véritable goût pour les œuvres aux cadrages serrés et aux jeux d'ombre et de lumière. *Le Repas à Emmaüs* d'Abraham Bloemaert de 1622, en raison de son format horizontal, fut davantage considéré comme un tableau d'église plutôt que comme un tableau d'autel [fig. 4]. Rien n'empêche pourtant de supposer qu'il ait été destiné à orner un autel, voire même à le remplacer. Plusieurs éléments d'ordre iconographique laissent d'ailleurs penser qu'il était parfaitement adapté à soutenir le message eucharistique, par un jeu de concordances visuelles. Ainsi, la nappe blanche et les deux chandeliers renvoient à ceux qui sont matériellement présents sur l'autel. Rien ne justifie la présence des chandeliers si ce n'est de mettre en place de manière factice un espace ecclésial. Ainsi on retrouve le même procédé dans les *Quatre Pères de l'Église en adoration devant le Saint-Sacrement* (Utrecht, Museum Catharijneconvent). Le pain rompu et présenté par le Christ ainsi que le verre de vin renvoient plus clairement à l'action du prêtre. Le fidèle est conduit au sujet principal par l'intermédiaire de la nature morte au premier plan, qui constitue un point de passage entre le profane et le sacré¹⁵. Si l'œuvre témoigne des apports de Caravage, le tableau de Bloemaert s'en écarte toutefois par des sources de lumière bien visibles. Celles-ci permettent d'éclairer le centre de la toile et de repousser les ombres aux extrémités, mais aussi de mettre en avant les gestes de surprise des pèlerins. La composition,

¹⁴ Voir par exemple Abraham Bloemaert, *Le Couronnement de la Vierge*, 1619, Nimègue, Museum Het Valkhof, inv. n° 1998.09.36.

¹⁵ Sur ces questions, voir Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 35-52.

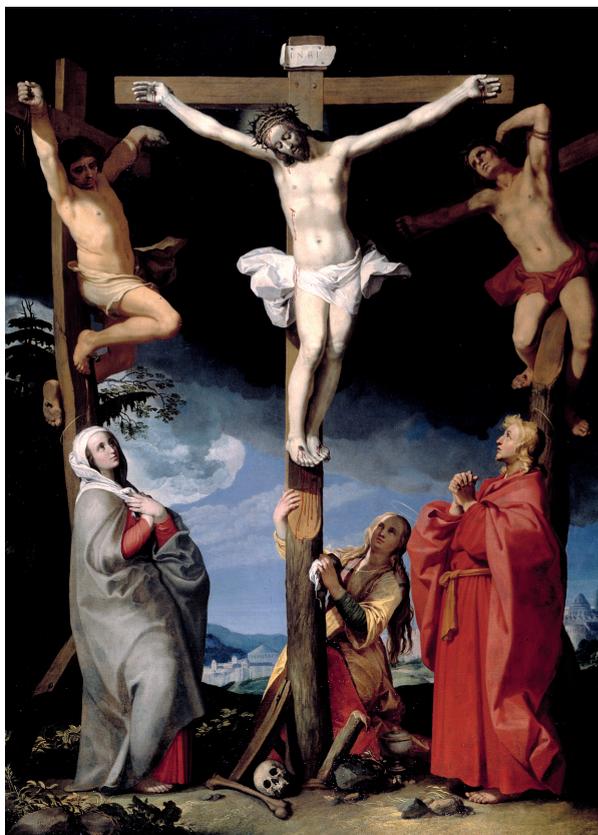


FIG. 3. Abraham
BLOEMAERT,
La Crucifixion,
1629, huile
sur toile,
230 × 165 cm,
Utrecht,
Museum Ca-
tharijneconvent.

organisée autour d'une table, est dès lors intelligible et l'œuvre s'inscrit en même temps dans un langage artistique neuf.

Bloemaert a sûrement tenu compte des spécificités des espaces ecclésiaux hollandais. Ainsi, la comparaison des tableaux d'autel hollandais avec ceux que le peintre fit pour les Flandres est éloquent. Dans *L'Adoration des Mages* (Grenoble, Musée des beaux-arts), vraisemblablement exécutée pour les jésuites de Bruxelles, le nombre conséquent de figures, les plans successifs, les diagonales marquées, le riche coloris rendent la composition plus confuse, ce que pouvait supporter un format plus important. Un regard moins rapproché devait permettre de percevoir les effets de profondeur. À la lueur de ces quelques exemples, il est aussi possible que Bloemaert ait cherché à réunir des qualités de composition et de traitement des figures, propres à la peinture sacrée de la Contre-Réforme, mais aussi plus généralement à la peinture d'histoire. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, en évoquant les tableaux d'histoire de Bloemaert, faisait la constatation suivante : « Il ne faisoit entrer dans ses tableaux, que ce qui y étoit nécessaire,



FIG. 4. Abraham BLOEMAERT, *Le Repas à Emmaüs*, 1622, huile sur toile, 145 × 215 cm, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

que ce qui pouvait contribuer à en relever le mérite. En effet, si l'on simplifie trop un sujet d'histoire, on le rend fade et ennuyeux ; à l'embellir trop, on le fait sortir de la vraisemblance de la nature, et il tombe dans l'affectation »¹⁶. Dès lors, le cadre de la peinture sacrée de la Contre-Réforme ne suffit pas seul à expliquer les développements des tableaux sacrés, il convient aussi de tenir compte de la conception de la peinture d'histoire.

2. Les contraintes de la peinture d'histoire : bienséance et convenance

À Haarlem, de manière comparable, il semble qu'il y ait eu une réflexion sur les conditions d'accrochage et de lisibilité des œuvres, mais aussi plus généralement sur la conception de la peinture d'histoire telle qu'elle se développa au xvii^e siècle. Le talent universel auquel aspiraient les peintres ne reposait pas uniquement sur la capacité à donner du sens à une histoire, mais aussi à pouvoir édifier le fidèle. Sous la plume du peintre catholique Pieter Fransz de Grebber¹⁷, *Les règles qui doivent être observées et suivies*

¹⁶ Antoine-Joseph DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, vol. 3, Paris, De Bure, 1762, p. 86.

¹⁷ Sur Pieter Fransz de Grebber : René HAZELEGER, « Pieter Fransz de Grebber, schilder tot Haerlem », Utrecht, thèse de doctorat non publiée, 1979 ; Irene

par un bon peintre et dessinateur rassemblées pour le plaisir des disciples avides d'apprendre livrent des réflexions sur les exigences de décorum de la peinture d'histoire¹⁸. La première règle se rapporte à la destination physique de l'œuvre. Pieter de Grebber indiquait aux lecteurs qu'«il est nécessaire de connaître le lieu où l'on veut accrocher ce qui sera peint», et ce pour mieux prendre en compte trois éléments essentiels : la lumière, la hauteur et la distance, ce qui témoignait d'une prise en compte de l'environnement visuel du tableau. Le peintre préconisait un retour aux textes, surtout pour l'histoire scripturaire ou l'histoire véridique, c'est-à-dire les événements historiques. Ce retour aux textes était nécessaire pour que la représentation épouse son sens. Comme Karel van Mander, Pieter de Grebber rappelait que la partie principale de l'histoire devait être placée au premier plan. La règle n° X aborde un sujet qui était essentiel dans la théorie artistique, celui de la convenance, bien que le terme ne soit pas utilisé¹⁹. Il faut que chaque figure produise l'action qui lui convient. Ainsi, il ne faut pas «qu'un soldat marche à la manière d'un moine ou se tienne avec autant de gravité et, à l'inverse, que le moine semble être un soldat». On observe ici une convergence des «exigences de la religion» et des règles qui régissent la peinture d'histoire²⁰.

Les règles suivantes, à l'exception des règles n°s V et VI, concernent l'ordonnance (*ordinantie*) des figures dans leur ensemble et le traitement de la figure humaine. La règle n° IV traite de la composition et du placement des figures, et ce afin d'éviter l'isocéphalie. La règle n° V la complète en abordant la mise en œuvre dans la composition d'une «hauteur» (*hooghte*), à savoir un élément de paysage ou d'architecture, pour enrichir l'œuvre, en accord avec ce qu'exige l'histoire. Les règles

VAN THIEL-STROMAN, «Pieter Fransz de Grebber», in : J. WELU et P. BIESBOER (éds), *Judith Leyster. A Dutch Master and Her World*, Zwolle, Waanders Publishers, 1993, p. 220-221.

¹⁸ «Regulen: Welcke by een goet Schilder en Teyckenaer geobserveert en achtervolght moeten werden; Tesamen ghestelt tot lust van de leergierighe Discipelen / Door Mr. Pieter Fransz de Grebber», cité par Pieter VAN THIEL, «De Grebbers regels van de kunst», *Oud-Holland* 80 (1965), p. 126-131. Les *Regulen* ont été traduites en anglais dans la version anglaise du catalogue d'exposition (Albert BLANKERT, *Dutch Classicism in Seventeenth-Century Painting*, Rotterdam, Nai Publishers, 1999). Plus récemment, une nouvelle traduction anglaise a été proposée dans Margriet VAN EIKEMA HOMMES, «Pieter de Grebber and the Oranjezaal in Huis ten Bosch. Part I: The Regulen (1649)», *Art Matters. Netherlands Technical Studies in Art* 3 (2005), p. 36. Voir aussi Ed TAVERNE, «Salomon de Bray and the Reorganization of the Haarlem Guild of St Luke in 1631», *Simiolus* 6/1 (1972-1973), p. 50-69, en particulier p. 54-55. Pour la traduction française, voir L. MARQUAILLE, *La peinture hollandaise et la foi catholique*, op. cit., p. 239-240.

¹⁹ Sur la notion de convenance, voir Rensselaer Wright LEE, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture, xv^e-xviii^e siècles*, Paris, Macula, 1991, p. 77-95.

²⁰ Frédéric COUSINIÉ, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du xvii^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 101-111.

n° VII et VIII ont également trait au placement des figures : il était mieux selon Pieter de Grebber de les rassembler plutôt que de les isoler, et l'impression de mouvement donnée aux figures devait être contenue pour qu'elles ne paraissent pas « entremêlées ». Dans le cas de la figure isolée, les accessoires sont importants pour créer une liaison. Dans la règle n° VI, Pieter de Grebber rendait compte du traitement de la lumière, qu'il préconisait unifiée, de sorte que de près comme de loin, le spectateur puisse percevoir toute la puissance (*gheweldt*) de la peinture.

Pieter de Grebber mit en application ses recommandations dans plusieurs de ses grandes peintures religieuses, qu'il fit pour les églises catholiques de Haarlem dès les années 1630. Le texte résultait donc d'une pratique qui lui était propre. Dans *L'Adoration des bergers*, datée de 1633, Pieter de Grebber a placé les figures en cercle autour du Christ couché dans la mangeoire remplie de paille, de sorte qu'aucune figure ne soit isolée [fig. 5]. Les figures sont disposées à différentes hauteurs et dans des attitudes variées. Le peintre respectait en cela les règles n°s III et V puisque le groupe du Christ et de la Vierge est situé au centre de l'œuvre et que la Vierge domine les autres figures en étant placée soit plus en hauteur, soit plus en avant, ce qui constitue les fondements de la composition d'une peinture. Les gestes des figures sont suffisamment mesurés pour que celles-ci ne paraissent pas entremêlées. Les gestes de prière – les mains jointes, les mains ouvertes ou posées sur la poitrine – correspondent à l'action à laquelle elles se livrent, celle d'adorer le Christ, mais témoignent aussi de la part du peintre d'une recherche de variété évidente. La lumière provient de deux sources. La première émane du corps du Christ et permet d'éclairer de manière uniforme tous les visages visibles. Cette première source de lumière en rejoint une seconde qui part des angelots dans les nuées, créant ainsi un faisceau lumineux au centre de la toile. Ce type d'éclairage a pour effet de repousser les ombres aux extrémités.

En cela, les tableaux d'autel témoignent d'une prise en compte des prescriptions de la Contre-Réforme, mais aussi des contraintes liées à la peinture d'histoire. La sensibilité catholique ne s'exprimerait donc pas que dans les choix iconographiques, mais, du côté des peintres, aussi dans la manière. Toutefois, dès lors que l'on peut affirmer que la lisibilité des œuvres appartenait au cahier des charges des artistes pour le décor d'église, dans quelle mesure les tableaux de chevalet répondaient également à ces critères ?

3. Tableaux de chevalet et plaisir sensible

Remarquons d'emblée que les dimensions des tableaux d'autel pouvaient tout à fait être celles de tableaux de chevalet destinés à un espace domestique. De fait, les tableaux d'autel, dans leur format, sont loin d'être opposés aux tableaux de chevalet. Mais tableaux d'église et



FIG. 5. PIETER FRANSZ DE GREBBER, *L'Adoration des bergers*, 1633, huile sur bois, 155 × 156 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent.

tableaux de chevalet devaient-ils répondre aux mêmes critères de lisibilité et d'édification ? Dans le domaine privé les attentes n'étaient pas les mêmes, d'autant plus à un moment où les élites s'éduquent et où le rapport à l'œuvre d'art est de plus en plus sécularisé. Samuel van Hoogstraten rappelait ainsi qu'une œuvre d'art pouvait susciter différents niveaux de lecture. Lorsque ce dernier commenta la *Prédication de saint Jean-Baptiste* de Rembrandt (Berlin, Gemäldegalerie, inv. n° 828k), il distinguait la lecture formelle de l'interprétation iconographique. Si l'œuvre de Rembrandt est «joliment ordonnée» et «très digne d'éloges», l'accouplement de deux chiens au premier plan est une «exécrable inconvenance pour une telle histoire»²¹.

²¹ Samuel VAN HOOOSTRATEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst, anders de Zichtbaere werelt, verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der*

Dès lors, il devient possible d'apprécier une œuvre d'art pour ses qualités plastiques, en dépit des licences du peintre aux principes de convenance.

La *Marie-Madeleine repentante* du peintre harlémiais catholique Dirck Bleker (1621/1622-1679) rend compte de cette distinction liée au passage de l'espace ecclésial à l'espace domestique [fig. 6]. De manière traditionnelle, la sainte est représentée en ermite dans une grotte. L'objet de sa contemplation est le crucifix qu'elle tient dans les mains et avec lequel elle semble instaurer un véritable dialogue, comme en témoignent son geste de la main gauche et ses yeux mouillés de larmes. Si les dimensions réduites suggèrent une destination domestique, c'est surtout la lumière qui frappe le torse dénudé de la Madeleine qui en fait indéniablement une œuvre privée. Le peintre a particulièrement soigné les qualités artistiques de son œuvre, en soulignant les yeux rougis de la Madeleine et les larmes qui coulent sur son visage. Le coloris neutre a pour effet de faire ressortir son buste dénudé aux tons clairs, davantage même que le crucifix, dont les tons bruns se fondent dans ceux de la grotte. Ce tableau montre bien « qu'il n'y a pas lieu [...] d'opposer nécessairement visée "esthétique" et visée religieuse, la beauté, étant l'une des conditions mêmes de l'efficace de l'usage religieux de l'image »²², surtout pour la Madeleine dont le sacrifice par le retrait au désert n'a de sens que si elle est encore charnellement désirable.

Les attentes en termes de lisibilité et d'édification du décor d'église peuvent expliquer que certains tableaux de chevalet n'auraient pu prendre place dans un espace ecclésial. La *Crucifixion* de Govert Flinck (1615-1660), conservée au musée de Bâle, peinte entre 1643 et 1649, convenait davantage à une présentation au sein d'un cabinet [fig. 7]. Le format est très nettement réduit et, pourtant, le nombre de figures est bien plus conséquent que dans un tableau d'église. Pour celles-ci, le peintre multiplia les gestes censés exprimer les émotions, dans un souci de variété évident : la main sur le cœur, les larmes essuyées par un linge, l'enlacement de la croix par Marie-Madeleine et enfin l'évanouissement de la Vierge, que l'on reconnaît à son voile bleu, dans les bras de saint Jean, tandis qu'une femme s'occupe de la ranimer. Rien ne permet de hiérarchiser les figures, si bien qu'il est nécessaire d'avoir un regard attentif pour distinguer les différentes figures religieuses. La disposition des ombres et des lumières ne permet pas non plus de centrer le regard sur l'action représentée. Ce déploiement de figures, d'attitudes, mais aussi de détails profanes tels que les chiens

zanggodinnen, Rotterdam, F. van Hoogstraten, 1678 (trad. Jan BLANC, *Introduction à la haute école de l'art de la peinture*, Genève, Droz, 2006), p. 308.

²² Frédéric COUSINIÉ, « L'écriture de l'extase, en effets », *Savoirs et clinique* 8/1 (2007), p. 51. Voir aussi Ralph DEKONINCK, « Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles », in : M. VAN HAECK, H. BREMS et G. CLAASSENS (éds), *The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in Honour of Karel Porteman*, Louvain, Peeters, 2003, p. 945-960.



FIG. 6. Dirck BLEKER, *Marie-Madeleine repentante*, 1651, huile sur toile, 112 × 83 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

au premier plan, confère à la peinture un aspect plus riche, mais aussi moins solennel et plus anecdotique. Finalement, le peintre développa les centres d'intérêt secondaires au détriment de la scène principale. Govert Flinck devait sûrement satisfaire les désirs d'un collectionneur privé, ce qui pourrait expliquer cette porosité entre le sacré et le profane. Dans cette même perspective, le critère de l'adéquation de la manière au sujet explique que Jan Steen, par exemple, ne peignit pas pour les églises. Joshua Reynolds soulignait le contraste entre les sujets d'histoire peints par Jan Steen et la manière avec laquelle il les peignait, qui selon lui ne pouvait convenir aux peintures historiques²³. On attendait une décoration convenable, qui répondait aussi à des exigences formelles.

Cela ne signifie pas pour autant que les attentes des collectionneurs n'aient pas pu rencontrer celles des dévots. *La Crucifixion* de Karel

²³ Joshua REYNOLDS, *Discourses on Art*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 236.



FIG. 7. Govaert
FLINCK,
La Crucifixion,
1643-1649,
huile sur bois,
119 × 90 cm,
Bâle,
Kunstmuseum.

Dujardin, peintre amstellodamois de confession catholique, constitue un exemple singulier de l'articulation entre le plaisir sensible et la lecture spirituelle et permet de mieux comprendre comment le fidèle pouvait être conduit à la méditation sur les mystères de la Passion du Christ par la peinture [fig. 8]. Le tableau, du musée du Louvre, est bien connu en raison du poème de Jan Vos qui lui est dédié: «Sur le Christ crucifié, dans la chambre de l'honorable Michiel Popta, peint par Carel Du Jardin» (*Op de gekruiste Christus, in de Zaal van d'E. Heer Michiel Popta, Door Karel Zjardijn geschildert*)²⁴. Le format du tableau, moins d'un mètre de haut et de large, est là encore réduit et le nombre de figures conséquent. D'emblée on remarque que les exigences de lisibilité n'ont pas primé pour la composition de la toile, même si pour mieux mettre en avant le Christ crucifié, Dujardin exploita le format vertical avec deux registres bien

²⁴ Sur cette œuvre, voir Jennifer KILIAN, *The Paintings of Karel Du Jardin, 1628-1678*, Philadelphie, John Benjamins Publishing, 2005, cat. n° 77.

FIG. 8. Karel
DUJARDIN,
La Crucifixion,
1661, huile
sur toile,
97 × 84 cm,
Paris, musée
du Louvre.



distincts. Cela ne veut pas dire pour autant que Dujardin n'aspire pas, dans cette œuvre, à montrer ses talents de peintre universel. La variété des gestes et des attitudes, l'expression des passions, le coloris renvoient aux qualités générales de la peinture d'histoire. Mais l'œuvre pouvait-elle aussi susciter une lecture spirituelle ?

En dépit du titre du poème, il n'est pas certain que Michiel Popta ait été le commanditaire de l'œuvre, ni même son premier acheteur. Il est probable que Dujardin ne se soit pas vu imposer le sujet de l'œuvre. Rien n'indique en effet une commande spécifique, le sujet étant suffisamment répandu. De même, il n'est pas certain que Dujardin ait eu pour volonté d'en faire une œuvre catholique. C'est bien le poème de Jan Vos qui orienta l'œuvre sur ce mode de réception spécifique²⁵. Dans ce poème qui a pour objectif de présenter les mérites de l'imagerie religieuse²⁶, Jan Vos louait les qualités du tableau de Dujardin et de la représentation du Christ pour raviver la foi. L'un des mérites du tableau était précisément de faire appel au sens de la vue :

²⁵ Jan Vos, *Alle de gedichten*, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662, p. 787-788.

²⁶ Sur l'imagerie religieuse catholique, voir Els STRONKS, *Negotiating Differences. Word, Image and Religion in the Dutch Republic*, Leiden, Brill, 2011, notamment p. 169-170.

« Le cerveau est moins éclairé par les oreilles que par les yeux »²⁷ et « La vérité tire sa force de preuves vivantes »²⁸. L'idée de faire intervenir le sens de la vue pour renforcer la foi n'était pas nouvelle et avait déjà été soulignée par Joost van den Vondel dans son poème intitulé *Les Mystères de l'autel*²⁹.

Le peintre livrait aux yeux du fidèle le spectacle de la Crucifixion : « C'est le Calvaire. Ô spectacle terrible ! »³⁰ Mais ce sont surtout les qualités de vérité de l'œuvre qui contribuent, selon Jan Vos, à son effet. Le tableau tire sa force de l'impression de vie qui s'en dégage : « Ici, le peintre insufflé de la vie, à travers son esprit, dans des peintures mortes »³¹. Les différents groupes de figures, la variété de leurs gestes et attitudes, mais aussi le coloris et les jeux d'ombre et de lumière confèrent en effet à l'œuvre un sentiment de vie. Ainsi, selon Jan Vos, le tableau de Dujardin rejoignait les qualités qu'on prêtait d'ordinaire aux tableaux d'église. Le poète développait en ce sens l'idée de peinture parlante : « Ici, on prêche, à travers le pinceau, comment le Christ prie son Père, avant sa mort, pour que ceux qui lui ont pris sa vie, soient libérés de leur faute. »³² Le poète achevait son texte en faisant un parallèle direct entre le pinceau et la chaire du prêtre : « La chaire du pinceau a souvent apporté la vertu »³³, ce qui témoigne de l'efficacité du tableau. Du récit en apparence anecdotique, Jan Vos parvint à livrer une lecture spirituelle.

De ces analyses, en dépit de la grande variété des œuvres envisagées, ressort une certaine cohérence. On peut clairement plaider pour une meilleure prise en compte des attentes des catholiques envers les qualités plastiques des œuvres. Des critères formels ont bien régi la peinture religieuse pour les milieux catholiques avec pour ambition de répondre aux exigences de la peinture sacrée dans le cadre de la Contre-Réforme. En cela, les finalités étaient les mêmes que celles qui dictaient les nouveaux développements iconographiques. L'accent était mis sur des sujets bien connus, dont les significations étaient évidentes, sans difficulté d'interprétation. Il n'y a donc pas lieu d'opposer fond et forme. Ces analyses ont aussi montré dans quelle mesure il était délicat, dans la Hollande du xvii^e siècle, de faire entrer les œuvres dans des catégories. Tableau d'église se confond bien avec tableau de chevalet, tandis que la distinction entre peinture sacrée et peinture profane manque parfois de pertinence.

²⁷ « *Het brein wordt min verlicht door d'ooren dan door 't oog.* »

²⁸ « *De Waarheid krijgt haar kracht door leevendige blyken.* »

²⁹ JOOST VAN DEN VONDEL, *Altaer-Geheimenissen Ontvouwen in drie boecken*, Cologne, Nieuwe Druckerye, 1645.

³⁰ « *Dit is Kalvariën. O schrikkelijk vertoog!* »

³¹ « *Hier blaast hy leeven, door zyn geest, in doode verven.* »

³² « *Hier preekt men, door 't penseel, hoe Christus voor zijn sterven, Zijn Vaader bidt, dat hy die hem naar het leeven staan, Van hunne schuldt ontslaat.* »

³³ « *De preekstoel van 't penseel heeft dikwils deugd bedreeven.* »