



Article scientifique

Article

2008

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

## Confusion des genres : des théories hollandaises de la "peinture de genre"

---

Blanc, Jan

### How to cite

BLANC, Jan. Confusion des genres : des théories hollandaises de la 'peinture de genre'. In: Revue de l'art, 2008, vol. 161, n° 3, p. 11–19. doi: 10.3917/rda.161.0011

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93414>

Publication DOI: [10.3917/rda.161.0011](https://doi.org/10.3917/rda.161.0011)

Jan Blanc

## Confusion des genres. Des théories hollandaises de la « peinture de genre »

La « peinture de genre » est, pour l'essentiel, une invention du XVIII<sup>e</sup> siècle. Qu'elles privilégient la thèse de Jacob Burckhardt (1818-1897), selon lequel le premier à avoir régulièrement employé cette expression est Denis Diderot (1713-1784)<sup>1</sup>, ou celle de Wolfgang Stechow (1896-1974), qui désignent plutôt les travaux d'Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849)<sup>2</sup>, les très nombreuses publications consacrées à la question<sup>3</sup>, y compris les plus récentes<sup>4</sup>, s'accordent toutes pour souligner que la notion de « peinture de genre » ou de « scène de genre » ne s'est construite qu'assez tardivement, bien après que la plupart des œuvres qu'elle était censée décrire ont été produites. Mais si ce constat est vrai, et s'il n'existe aucune définition globale de ce concept avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cela signifie-t-il nécessairement que des tableaux aussi divers que ceux d'Adriaen Brouwer (v. 1606-1638) (*fig. 4*), de Gerard Ter Borch II (1617-1681) (*fig. 8*) ou de Gerrit Dou (1613-1675) (*fig. 11*) n'ont rien en commun les uns avec les autres ? Projétons-nous sur ces artistes une idée de leur pratique picturale qui leur est étrangère, influencée ou biaisée par une perception anachronique, ou existe-t-il, en filigrane, dans leurs œuvres ou les traités théoriques du Siècle d'or flamand et hollandais, des caractères communs à ces images, qui pourraient nous permettre de délimiter les contours d'une véritable catégorie générique ou, tout du moins, d'une première classification ?

Certains historiens d'art, comme Jacob Burckhardt, Hans Kauffmann (1896-1983) ou Hans Rudolph, ont bien tenté de dégager les constantes

d'une « peinture de genre » hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Mais leurs propositions, souvent stimulantes, se sont généralement contentées de définir des pratiques artistiques « de l'extérieur », sans interroger véritablement les mots ou les catégories des artistes et des théoriciens néerlandais de l'époque. De tels enjeux, concernant la description et la caractérisation des « scènes de genre » hollandaises du Siècle d'or, dépassent en réalité la simple querelle terminologique, même s'ils la supposent aussi. Ils touchent tout autant aux critères d'évaluation des œuvres d'art. Le sujet des tableaux peints au XVII<sup>e</sup> siècle constitue, avec leurs dimensions, le nom de leur auteur et leurs qualités propres, une donnée essentielle dans l'estimation de leur prix<sup>6</sup>, mais également un critère primordial dans leur jugement esthétique, en ce qu'il permet d'inscrire chaque œuvre à l'intérieur d'une échelle de valeurs où elle est située et analysée de façon comparative. Chercher à comprendre comment les peintres et les théoriciens hollandais définissent eux-mêmes, entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, leurs « scènes de genre » revient aussi à s'interroger sur les cadres normatifs de leur appréciation tout comme sur la manière dont ces mêmes œuvres sont rapportées et confrontées à celles des autres genres. Il s'agit de se défaire, au moins en partie, d'une notion qui peut sembler trop unificatrice et homogène, même si elle a souvent le mérite, peut-être trompeur, de sembler clarifier les situations et les cas de figure, mais aussi de déplacer notre regard de l'étude strictement formelle des œuvres, considérées comme des tous indépendants et isolés, vers celle des



1. Jacob Matham d'après Pieter Aertsen, *Scène de marché*, 1603, gravure.

rappports entre leur production et les analyses présentées, au moment de leur conception et de leur fabrication, par les peintres et les connaisseurs flamands et hollandais.

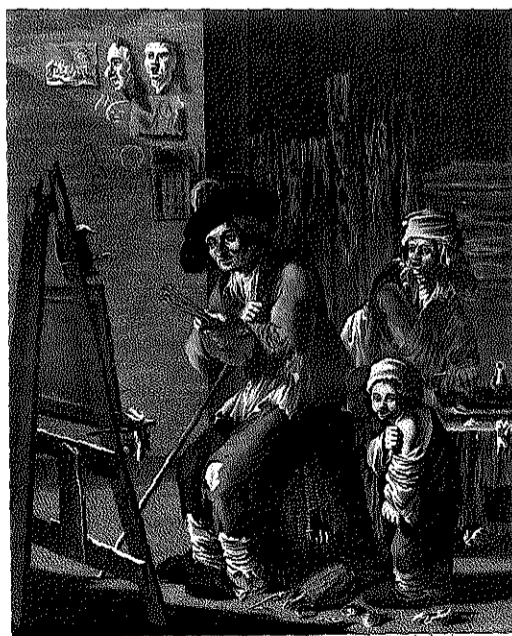
#### Le « genre » comme système de classification

S'appuyant sur un emprunt direct au latin *genus*, lui-même dérivé du *genos* grec, le mot de « genre », est employé en français depuis le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Mais il ne s'impose, comme catégorie d'œuvres d'art définies par des caractères communs, qu'à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Pendant longtemps, il conserve ses trois significations principales, dérivées les unes des autres : la « naissance » ou la « race » ; la « réunion d'êtres ayant une origine commune et des ressemblances naturelles » ; l'ensemble d'un groupe ou d'une catégorie réunissant des unités ressemblantes.

L'évolution est plus lente en néerlandais. Le mot *genre*, sous sa forme francisée, n'apparaît qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa forme latine est plus souvent utilisée, quoiqu'assez rarement, à partir de la fin du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Dans les traités de poétique et de rhétorique, le « genre » renvoie aux fins du discours (genres délibératif, démonstratif et judiciaire) et aux modalités stylistiques (styles asianiste, attique et rhodien ; ou styles bref et laconique, noble, soutenu, fleuri et grand)<sup>9</sup>, ce qui contribue à une confusion générale de ce que nous distinguons aujourd'hui par les mots de « genre » et de « style<sup>10</sup> ». Quant au « genre » désigné sous sa forme vernaculaire (*geslacht*), il existe bien depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, mais demeure essentiellement cantonné à son usage logique. Dans son *Kort Begryp der Rederyckeunst* (*Court résumé de l'art de rhétorique*, 1725), le latiniste et poète David van Hoogstraten (1658-1724) explique que « le genre (*geslacht*) est la nature de ce qui est commun (*gemeen*) à de nombreuses choses » et que « l'espèce (*soort*) est une partie du genre<sup>11</sup> ». Il est donc entendu, en son acception aristotélicienne,

comme le synonyme d'une « classe générale », par opposition à sa sous-partie, l'« espèce<sup>12</sup> ».

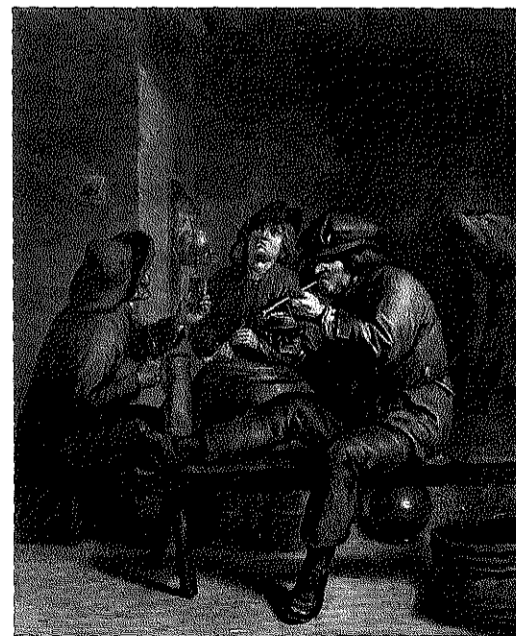
Les théoriciens de l'art flamands et hollandais n'ont, à ma connaissance, jamais utilisé ce terme pour parler ou ranger les œuvres en classes descriptives avant la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, pas plus qu'ils ne parlent de « scènes » ou de « peintures de genre ». Ils ne font référence qu'à des catégories iconographiques, à l'instar de Carel van Mander (1548-1606) qui, dans son *Schilder-boeck* (*Livre de peinture*, 1604), parle des « catégories » de l'histoire (*historie*)<sup>13</sup>, du paysage (*landschap*)<sup>14</sup>, du portrait (*conterfeytsel, portret*), de la peinture d'architecture ou de perspective (*gheboouwen, metselrijen, perspectiven*)<sup>15</sup>, des natures mortes – il n'utilise pas



2. Nicolas Viennot d'après Andries Both, *Le pauvre peintre dans son atelier*, gravure.

encore le terme de *stilleven*<sup>16</sup> – et des représentations animalières<sup>17</sup>. Il évoque volontiers des sujets que nous associons à la « peinture de genre », sans pour autant faire usage du terme<sup>18</sup> – « scènes de banquet » (*bancketten*)<sup>19</sup>, « mascarades » (*mascara-den*)<sup>20</sup>, « incendies » (*brandekens*) et « feux dans la nuit » (*branden in der nacht*) (fig. 11)<sup>21</sup>, « bordels » (*boordelkens*)<sup>22</sup>, « bains » (*baed-stove*)<sup>23</sup>, « batailles » (*bataillie*)<sup>24</sup>, « chasses » (*jachten*)<sup>25</sup>, « marchés » (*mar-ten*)<sup>26</sup> ou « cuisines » (*keucken*)<sup>27</sup> (fig. 1). Le constat est le même, près de quarante ans plus tard, chez le peintre et théoricien Philips Angel (1616-1683), qui mentionne, dans son *Lof der schilderkonst* (*Éloge de l'art de peinture*, 1641) des peintres de « corps-de-garde » (*Corteguarden*)<sup>28</sup>, catégorie qui s'ajoute à celles que l'on trouve dans les inventaires après-décès et les collections particulières – « petits paysans » (*boertjes*) (fig. 3, 9, 12), « kermesses » ou « danses paysannes » (*boerenkermis, boerendansen*) (fig. 5), « compagnies » (*geselschapjes*), « conversations » (*conversaties*), etc<sup>29</sup>.

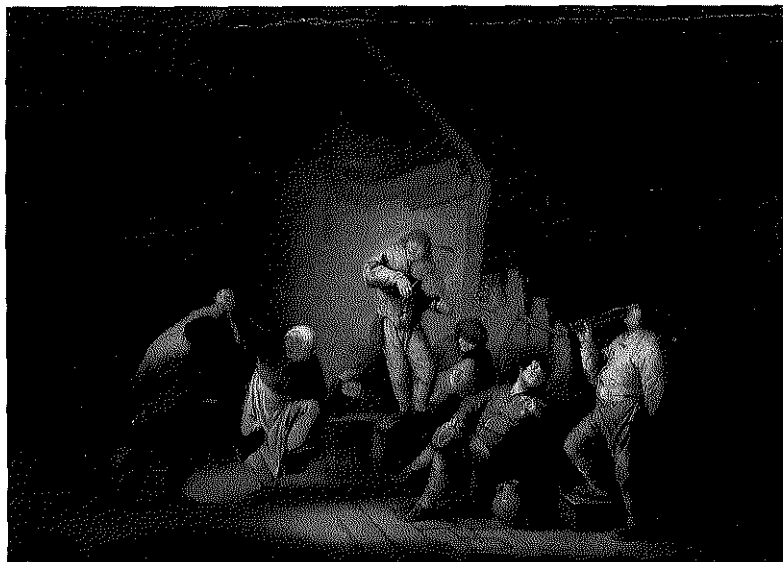
Pour Van Mander, l'enjeu des « genres », compris en ce sens, demeure assez secondaire. Il s'agit de privilégier la qualité intrinsèque des œuvres, leur « art » (*konst*), plutôt que leur sujet (*onderwerp, verkiezing*). Il existe toutefois, dans ses propos, ce qui peut s'apparenter déjà à une classification différenciée des œuvres. Son emploi de l'adjectif *beertlyk* (« beau », « magnifique », « splendide »), notamment, qu'il associe le plus souvent au « grand » (*groot*)<sup>30</sup> et qu'il réserve aux peintures d'histoire et aux productions des artistes de cour<sup>31</sup>, rend compte d'un jugement de valeur, fondé sur une distinction des thèmes iconographiques. Certains sujets spécifiques, comme le paysage ou le portrait – un « chemin de traverse des arts » (*sijd-wegh der*



3. Jonas Suyderhoef d'après Adriaen Brouwer, *Trois paysans dans un intérieur*, eau-forte et gravure.



4. Jan Miense Molenaer, *La Tricoupeuse*, v. 1640-1668, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3023



5. Adriaen van Ostade, *Le couple de danseurs*, v. 1625-1640, huile sur bois, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-2568

*Consten*), parce que trop véral et trop particulier – sont nettement dévalorisés<sup>32</sup>. Quant aux reproches les plus sévères, ils sont adressés aux artistes néerlandais qui, plus que les Italiens, se sont spécialisés dans ces domaines, et ne « savent » pas – à quelques glorieuses exceptions près – atteindre l'universalité (*algemeenheit*) de l'histoire<sup>33</sup>.

L'argument de Van Mander marque, pour la première fois, sans doute, dans la théorie de l'art hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, la supériorité relative de la peinture d'histoire (*historie*), plus strictement liée à l'activité « noble » (*edel*) – et donc « libérale » (*vry*) – des artistes de cour<sup>34</sup>. Cette théorie normative, inédite aux Pays-Bas, qui oppose les « genres » de la peinture (portrait, paysage) et son « non-genre », l'histoire, définie comme la somme universelle de toutes les parties de l'art, reproduit en cela l'opposition rhétorique du *genus humilis* et *grande* (fig. 2)<sup>35</sup>.

#### Le « genre » comme système de comparaison

Ce jugement n'est toutefois pas unanime. Philips Angel, qui s'adresse en 1642 aux membres de la guilde de Saint-Luc de Leyde, dans l'assistance de laquelle figure peut-être Gerrit Dou (fig. 11), persiste à souligner les spécificités et les propriétés des genres. S'il procède, lui aussi, à leur énumération, il n'émet aucun jugement sur leurs valeurs comparées et place les différents sujets de la peinture sur le même plan<sup>36</sup>. Il ne semble pas considérer la peinture d'histoire comme un sommet de l'art ; elle serait, pour lui, un « genre » comme un autre<sup>37</sup>. Même le peintre et théoricien Samuel van Hoogstraten (1627-1678), soucieux d'établir, dans son *Inleyding tot de booge schoole der schilderconst* (*Introduction à la haute école de l'art de peinture*, 1678), des classifications susceptibles d'aider ses lecteurs à évaluer les mérites ou les défauts des

œuvres d'art, demeure assez ambigu sur la question. À la suite d'André Félibien (1619-1695)<sup>38</sup>, il appuie sa réflexion sur les trois genres de l'être tels qu'ils sont d'abord exposés chez Aristote (384-322 av. J.-C.)<sup>39</sup>. Il distingue trois « degrés » ou « grades » (*graeden*) des œuvres d'art. Le plus bas est, pour l'essentiel, celui des natures mortes (*stilleven*)<sup>40</sup>. Le plus noble concerne les histoires et certains portraits d'apparat<sup>41</sup>. Quant au degré intermédiaire, il contient « toutes les œuvres à la Codde [1599-1678], les bambochades (fig. 9), les farces de Brouwer (fig. 3), les petites pièces actuelles, les petites tavernes de Molenaer [v. 1610-1668] (fig. 4), les paysages de Ludius et les petits ânes de Piraicos<sup>42</sup> ». À travers cette catégorisation un peu floue, Van Hoogstraten rassemble des « genres » que l'on jugerait aujourd'hui distincts. Mais s'il tente bien, après Van Mander, de dévaloriser les sujets des premier et deuxième « degrés de l'art », par le vocabulaire (usage redondant des diminutifs et des adjectifs péjoratifs) et l'argumentaire (énumération, juxtaposition) qu'il emploie, il le fait tout autant pour l'histoire ou le portrait, rappelant que sa classification est tout à la fois iconographique et qualitative : « nous rejetons en effet tout ce qui n'est pas habile, et nous désapprouvons tout ce qui ne peut tenir son rang parmi les bonnes choses. Autrement, le troisième degré de l'art, le plus haut, serait bien le plus abject<sup>43</sup> ». L'ancien élève de Rembrandt souligne bien que l'histoire doit être l'objectif prioritaire de tous les artistes ambitieux, et il demeure de ce point de vue assez proche de la *doxa* italianiste de Van Mander<sup>44</sup> ; mais il remarque aussi qu'il est préférable d'être un bon peintre de genre plutôt qu'un mauvais peintre d'histoire<sup>45</sup>.

À travers ces prises de position, d'esprit relativiste, Angel et Van Hoogstraten traduisent une réalité : celle d'un marché de l'art surabondant, où des peintres comme Adriaen Brouwer (fig. 3), dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ou Gerrit Dou

(fig. 11), dans la seconde, connaissent des succès absolument considérables<sup>46</sup>. Le prix de leurs œuvres, plus élevé que la plupart des tableaux d'histoire, explique qu'il ait souvent été plus rentable, pour un graveur ou un peintre hollandais de cette période, de se spécialiser dans un genre particulier, d'autant que la demande intérieure, puis extérieure, ne fait qu'augmenter, tout au long du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. Dans ce cadre, le sujet d'une œuvre n'est qu'une donnée importante parmi d'autres dans sa description et son évaluation. Il permet de déterminer une position *a priori* dans le champ de l'art.

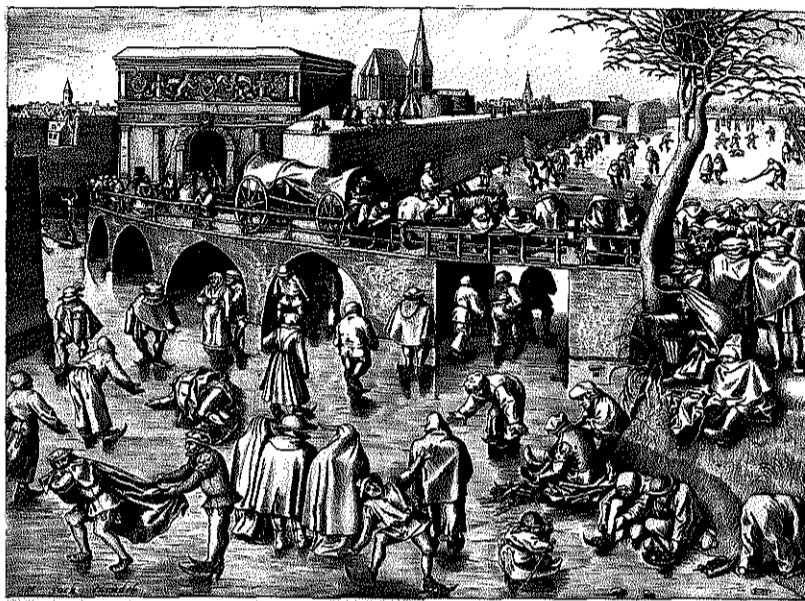
Mais la qualité de l'œuvre – ou son absence de qualité – amène nécessairement un déplacement de sa position au sein de ce « degré », pouvant aller jusqu'à un surclassement ou, dans le pire des cas, un déclassement. Il n'existe pas une distinction de nature entre les œuvres et entre leurs sujets, mais seulement une différence de degré. Pour l'illustrer, Van Hoogstraten utilise une métaphore éloquente – celle de l'armée<sup>48</sup>. Il considère les peintres du premier degré comme « de simples soldats sur le champ de bataille de l'art<sup>49</sup> », ceux du second comme « d'honorables capitaines et chefs » et ceux du dernier comme des « généraux<sup>50</sup> ». Ces artistes sont dissemblables, portent des « grades » différents, qui définissent leur position au sein des troupes ; mais ils appartiennent tous au même « corps » – celui de la peinture. Cette conception, très souple et plastique, qui autorise chez Van Hoogstraten l'idée qu'un « simple soldat » (un peintre de tavernes comme Brouwer, par exemple) puisse, par ses propres mérites, dépasser un « général » (un « peintre d'histoire »), est assez étrangère à la disjonction, plus fréquente en Italie et en France, et esquissée par Van Mander, des talents particuliers et généraux, de l'art du marché et de cour, ou encore des métiers et des arts.

### La recherche d'un « genre » pittoresque

Les premières classifications génériques évoquées ici sont plus descriptives que hiérarchiques<sup>51</sup>. Elles s'appuient sur une connaissance *a posteriori* des œuvres existantes, qu'elles associent et regroupent en fonction de sujets et de caractéristiques propres, qui définissent ensemble une attente spécifique de la part des spectateurs.

Cette attente concerne d'abord les qualités mimétiques, que tous les théoriciens hollandais, comme Van Hoogstraten, placent au premier plan des parties de l'art : « L'art de peinture est une connaissance qui doit permettre de représenter toutes les idées ou tous les concepts que l'ensemble du monde visible peut nous donner, et tromper l'œil par les contours et les couleurs<sup>52</sup> ». Si cette définition ne fait référence ni à des sujets ni à des genres particuliers, cela ne signifie nullement que cette « connaissance » de la nature ne suppose pas des degrés d'achèvement, en fonction des objets visés et des moyens mis en œuvre par la représentation. Dans son *Groot schilderboek* (*Grand livre de peinture*, 1707), Gerard de Lairesse (1640-1711) reprend le discours traditionnel de l'*electio*, largement répandu dans les théories artistiques de son temps<sup>53</sup>, pour faire l'éloge de la peinture d'histoire et de son imitation sublimée du monde<sup>54</sup>, critiquant les artistes qui s'ingénient au contraire à choisir des objets imparfaits ou accidentels et, de ce fait, trop particuliers ou laids<sup>55</sup> – il cite les noms de Jan Miense Molenaer (fig. 4), d'Adriaen Brouwer (fig. 3), d'Adriaen van Ostade (1610-1685) (fig. 5) et du Bamboche (1592-1642) (fig. 9)<sup>56</sup>. Mais d'autres avis contredisent celui de Lairesse. Dans la mesure où l'imitation du monde visible est la principale fin de l'art de peinture, remarque Angel, les peintres les plus louables ne sont pas ceux qui s'en éloignent, mais ceux qui s'en rapprochent. L'idée avait été esquissée, quelques années auparavant, par Van Mander, au sujet du « très spirituel et comique » (*bootsighen*) Pieter Bruegel (v. 1525-1569), que « la Nature a merveilleusement trouvé et rencontré<sup>57</sup> » (fig. 6), et dont l'exemple démontre donc que les « peintres de genre » sont des « proches », des « intimes » de la nature, qui la connaissent mieux que quiconque parce qu'ils la fréquentent plus régulièrement, et la voient telle qu'elle apparaît et non telle qu'elle est.

Au centre de ces questions, on retrouve un enjeu ancien et essentiel : celui du « pittoresque » (*schilderachtich*) et de ses définitions différenciées<sup>58</sup>. Pour un peintre français comme Antoine Coypel, le « goût pittoresque » revient à « choisir les effets de la nature les plus grands, les plus singuliers et les plus nobles<sup>59</sup> ». Pour lui, le propre de la peinture, son essence, est l'histoire, et non les genres particuliers. Pour Angel, en revanche, le pittoresque caractérise les moyens proprement picturaux qui permettent de rendre compte de la nature dans sa réalité phénoménologique. Selon lui, la force de peintres comme Dou (fig. 11) ou



6. Frans Huys d'après Pieter Bruegel l'Ancien, *Patineurs près de la Porte Saint-Georges, à Anvers*, gravure.

Rembrandt réside dans leur capacité à regarder la nature « de près », sans l'idéaliser ou l'édulcorer. Il critique aussi ceux qui « n'observent pas les choses proprement naturelles avec une attention particulière » (*eyghe natyrlücke dinghen met gheen bysondere opmerkingen waer en nemen*)<sup>60</sup>, et encourage tous les autres à montrer dans leurs œuvres la nature dans sa complexité perceptive. Il loue particulièrement les artistes qui savent représenter les phénomènes visuels les plus subtils – la représentation du mouvement du feu et des étincelles, ou encore celle de la rotation d'une roue (fig. 7)<sup>61</sup>. D'autres théoriciens, après lui, cherchent encore à souligner cette dimension essentiellement mimétique des scènes de la vie quotidienne, jusqu'à réduire ces œuvres à des tours de force formels et techniques. Dans son *Groote schoubourgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen* (*Grand théâtre des peintres néerlandais et néerlandaises*, 1718-1721), Arnold Houbraken (1660-1719), par exemple, loue les tableaux de Gerard Ter Borch II (fig. 8) ou de Caspar Netscher (v. 1635-1684) pour l'extraordinaire virtuosité technique de leurs cadrages, de leurs compositions et de leur rendu des étoffes, mettant presque totalement de côté la question de leur sujet, réduit au prétexte d'une démonstration de la *maestria*<sup>62</sup>. Toutes ces œuvres relèvent d'une même approche de la représentation, caractéristique de leur « genre », qui consiste dans l'imitation attentive de la nature, dans sa dimension la plus visuelle (voire la plus spectaculaire) et dans le refus des choix, jugés artificiels, de l'histoire<sup>63</sup>.

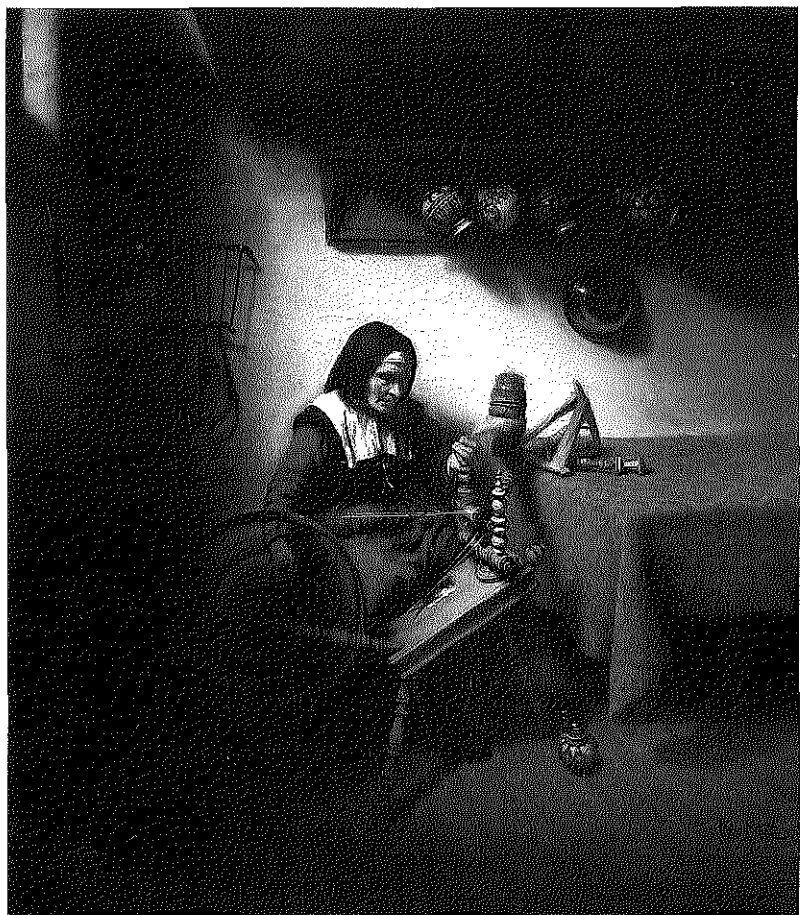
### Une théorie psychologique des genres

La « manière » constitue un autre critère d'évaluation des scènes de la vie quotidienne flamandes et hollandaises, conçues dans leur opposition à la peinture d'histoire<sup>64</sup>. Sa définition a souvent amené de nombreux théoriciens de l'art, comme Lairesse, à s'attaquer de façon virulente à tous les

peintres qui ne s'attachent pas à une représentation idéalisée de la nature :

« Il est plus facile à un bourgeois (*Burger*) de jouer un rôle de bourgeois plutôt qu'un autre. Il en est de même pour un peintre ; il lui est plus aisé d'en rester à la représentation de ce qui lui apparaît chaque jour. [...] C'est ainsi que l'on a vu Rubens [1577-1640] et Van Dyck [1599-1641], des hommes qui ont côtoyé quotidiennement la Cour et les grands, consacrer leurs pensées à ce qu'il y a de plus haut dans l'art. Idem pour Jordaens [1593-1678] et Rembrandt dans le bourgeois, et le Bamboche (fig. 9) et Brouwer (fig. 3) dans les choses les plus insignifiantes<sup>65</sup>. »

Sur le mode de la satire sociale, assez proche de celle que l'on trouve aussi chez Van Mander, Lairesse pointe ce qu'il considère comme une réalité, mais il échoue à en définir précisément l'arrière-plan idéologique : une théorie psychologique des genres<sup>66</sup>. Pour lui, comme pour la plupart de ses confrères, les « peintres de genre » cités possèdent une nature (*aert*) qui leur est commune et permet de les regrouper autour des mêmes caractères<sup>67</sup> : un certain tempérament, une *musa pedestris* qui les incite à représenter la nature vulgaire plutôt que la « belle nature » de l'histoire (fig. 10)<sup>68</sup>. Mais Lairesse « omet » de souligner que ces prédispositions impliquent des compétences associées. Cette idée, souvent défendue au XVII<sup>e</sup> siècle, à la suite des théories du médecin espagnol Juan Huarde (1529-1588)<sup>69</sup>, est clairement illustrée par Samuel van Hoogstraten, qui s'appuie sur un exemple tiré de la vie de Caton le Jeune (95-46 av. J.-C.) par Plutarque (v. 46-125) pour constater qu'il existe deux types de nature chez les êtres humains : des esprits vifs, mais ayant des difficultés à retenir ce qu'on leur enseigne, et des esprits possédant une mémoire colossale, mais dont l'intelligence est aussi plus lente et laborieuse<sup>70</sup>. Van Hoogstraten associe ensuite les esprits « les plus prompts d'intelligence » à la peinture d'histoire et les indi-



7. Nicolaes Maes, *Femme au roset*, v. 1650-1660, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-246



8. Gerard Ter Borch II, *Femme devant un miroir*, v. 1652, huile sur bois, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4039

vidus à l'« esprit plus mélancolique » aux genres particuliers<sup>71</sup>, muant la distinction des « genres » en distinction des « esprits ». Les premiers dérivent en grande partie de la nature propre et intime des peintres, plutôt que de choix professionnels, personnels ou conscients. On naît avec des prédispositions pour les « genres » de la peinture ; et l'on peut – ou non – chercher à développer ou à amender ces talents particuliers.

Cette théorie marque encore une cruelle disjonction. Puisque les genres picturaux ressortissent à des genres d'êtres différents, et qu'un homme n'est pas capable de se dédoubler, un peintre d'histoire ne pourra jamais espérer acquérir le talent des peintres particuliers, tandis que ceux-ci seront condamnés, selon le mot de Van Hoogstraten, à demeurer « de simples soldats sur le champ de bataille de l'art<sup>72</sup> ». S'il est « universel », le peintre d'histoire est, comme les peintres de spécialités, limité au champ particulier de l'art pour lequel il a des facilités ou une inclination : alors que, pour Van Mander, l'*historie* est ce qui englobe tous les genres, elle reste, selon Van Hoogstraten, une partie, même dominante, de l'art.

C'est aussi l'avis de Philips Angel, qui admet

que des peintres comme Gerrit Dou (*fig. 11*) n'ont pas une « manière » comparable, en variété ou en grandeur, à celle de Rubens ou de Raphaël (1483-1520), mais souligne aussi que la « manière » n'est en elle-même qu'un pis-aller, puisque, selon lui, « il est plus méritoire de suivre la nature que la manière des maîtres, car singer la manière d'un autre maître est odieux alors que suivre la nature est louable<sup>73</sup> ». Et si Angel ne rejette pas la « manière », inévitable puisqu'elle est l'expression de l'esprit (*geest*) de chaque artiste<sup>74</sup>, il en relativise l'importance en soulignant qu'en tant que signature visuelle et corporelle du peintre, elle ne doit pas être une fin mais un moyen. Il faut, en la définissant positivement comme un savoir-faire (*handeling*) plutôt que comme une stricte *maniera* (*manier*), la mettre au service de la représentation naturelle des choses. Autrement, « on pourra constater et reconnaître que le maître a mis trop de lui-même » dans son œuvre<sup>75</sup>.

#### *Entre sérieux et comique*

La dimension édifiante de la représentation constitue un dernier enjeu capital dans la défini-

tion et la description des scènes hollandaises de la vie quotidienne au XVII<sup>e</sup> siècle. Tous les théoriciens néerlandais partagent l'idée que les œuvres d'art doivent produire une émotion vive et profonde dans l'âme des spectateurs<sup>76</sup>. Mais pour un certain nombre d'entre eux, cette émotion n'est légitime, et même véritablement intense, que si elle fonctionne comme une leçon morale, qui peut être intériorisée et généralisée par les spectateurs. En soulignant « qu'il convient bien qu'une bonne peinture ait quelque signification instructive<sup>77</sup> », plusieurs théoriciens, comme Carel van Mander<sup>78</sup>, Samuel van Hoogstraten<sup>79</sup> ou Jacob Cats (1577-1660)<sup>80</sup>, semblent accréder l'idée, défendue par Eddy de Jongh (1931), qu'une part non négligeable des « scènes de genre » peintes au Siècle d'or, et notamment celles que les historiens d'art anglophones appellent des *high life paintings* (*fig. 8*)<sup>81</sup>, ont une dimension moralisatrice<sup>82</sup>. Il serait pourtant nécessaire de souligner que ces propos, souvent cités, concernent presque exclusivement la peinture d'histoire, et non les scènes de la vie quotidienne, généralement décrites comme les transpositions comiques ou sérieuses de thèmes empruntés à l'histoire ou à la culture populaire.



9. Pieter van Laer, dit le Bamboche, *Les Vendanges*, 1630-1642, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. sk-a-1411

Houbraken y reconnaît d'ailleurs le signe d'une supériorité relative des talents particuliers sur les talents généraux :

« Quelqu'un qui, de nature, incline à la farce et à la plaisanterie est plus à même à représenter quelque chose de façon sérieuse qu'un esprit triste à peindre par le pinceau des attitudes comiques, puisque celui-ci ressent du dégoût pour cette façon de vivre et ce tempérament, et que de tels sujets ne lui viennent jamais à la réflexion ; bien au contraire, il s'en tient en lui-même, et flatte sa tranquillité. En revanche, celui dont l'esprit est comique se sert de toutes les sortes de sujets, puisqu'il appartient à la farce véritable de savoir représenter et imiter toutes les choses, d'une même façon naturelle, aussi bien la tristesse que la joie, la folâtrerie que la colère, en un mot, tous les mouvements et les apparences du corps, résultant des nombreuses passions de l'âme<sup>83</sup>. »

Houbraken ne se contente pas de constater que les « peintres de genre » ont le droit, tout autant que les peintres d'histoire, d'exprimer correctement et convenablement la diversité des passions humaines. Il remarque également que si un peintre qui « incline à la farce » ne peut prétendre à la noblesse et l'élévation de l'histoire, il ne s'interdit rien et peut tout se permettre (fig. 12). Son champ d'action est similaire à celui de l'histoire : il peut être, lui aussi, amené à représenter des figures en action, exprimant des passions, dans un espace complexe, et où toutes les parties de l'art, comme le paysage, le portrait ou la nature morte, peuvent être représentées. Mais à la différence du peintre d'histoire, il n'est pas tenu par les critères de bienséance, de convenance et d'édification. C'est même souvent, dans le cadre des *low-life paintings* (fig. 2-5, 11, 12)<sup>84</sup>, la disconvenance, conçue comme une des principales techniques du burlesque figuratif, qui devient la règle<sup>85</sup>, ce qui incite les théoriciens les plus hostiles à ces sujets déviants,

comme Andries Pels (1631-1681)<sup>86</sup> ou Gerard Lairesse<sup>87</sup>, à tenter de neutraliser cette dangereuse liberté en dénonçant, avec Horace (65-27 av. J.-C.)<sup>88</sup>, le « mélange des genres » et en proposant d'appliquer aux *low-life paintings* les mêmes critères de décorum que ceux que l'on associe traditionnellement à l'histoire<sup>89</sup>.

Face au triple enjeu de l'imitation, de la manière et de la morale, la représentation des scènes de la vie quotidienne ne se situe donc pas tant sous que contre la peinture d'histoire. En proposant une imitation fidèle de la nature et en soumettant la manière à la vérité de la *mimésis*, elle affirme l'« universalité » de la catégorie à laquelle elle appartient : celle de sujets qu'elle est la seule à avoir la liberté d'affronter sans limites, mais aussi celle des formes et des genres. Il est d'ailleurs frappant de constater que, depuis Van Mander, la plupart des scènes de la vie quotidienne sont décrites et envisagées en fonction de ce jeu combinatoire. Lorsque l'auteur du *Schilder-boeck* évoque les « spectres et drôleries » (*ghespoock en drollerie*) de Jan Mandijn (v. 1500-1560)<sup>90</sup>, de Jérôme Bosch ou de Pieter Bruegel l'Ancien (fig. 6), qui « avait beaucoup pratiqué d'après le tour de main de Jérôme Bosch », et « a également fait de semblables diableries (*spoockerijen*) et drôleries (*drollen*)<sup>91</sup> », il renvoie leur force comique à un effet de disconvenance ou de contraste entre leurs sujets, fantaisistes pour ne pas dire inappropriés<sup>92</sup>, et les moyens raffinés mis en œuvre pour leur représentation (le fin « tour de main » de Bruegel, imité de celui de Bosch)<sup>93</sup>. Ces œuvres ne sont pas seulement amusantes et divertissantes parce qu'elles brisent ou contournent des convenances bien établies ; elles le sont aussi en ce qu'elles jouent sur le mode de l'allusion ludique ou cultivée – une moderne « Vénus au miroir » (fig. 8) – ou de la

parodie potache – une « bataille » transformée en vulgaire pugilat matrimonial (fig. 12). Ce mélange des registres dont, dans un autre contexte, Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) a parlé en utilisant le terme d'hybridisation<sup>94</sup>, constitue sans doute la constante la plus marquante de ces scènes de la vie quotidienne hollandaises, lesquelles sont placées, par la plupart des théoriciens de l'art, au même niveau que les peintures d'histoire, et ne sont pas définies comme un genre particulier, au-dessous ou au-dedans de l'art universel de l'histoire, mais bien comme un autre « non-genre », dont l'extensivité du champ, des objets et des techniques l'amène à se placer en confrontation ou en émulation avec l'histoire.

Indéterminée, ambiguë, parasite, la « peinture de genre » explore ainsi les failles et les vides d'un espace intergénérique le plus souvent dominé par l'universalité écrasante de la peinture d'histoire. Cette proximité explique sans doute l'absence, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un concept venant unifier les modalités de conception et de production des différentes « scènes de genre » flamandes et hollandaises – parce qu'en définitive, la notion même de « peinture de genre » n'existe pas, ne renvoyant à rien, ou, plutôt, qu'elle ne désigne qu'une coquille vide, un objet flottant, parasite, aux contours nécessairement flous, puisque sa qualité principale est d'entretenir, en s'en nourrissant, une « confusion des genres ».

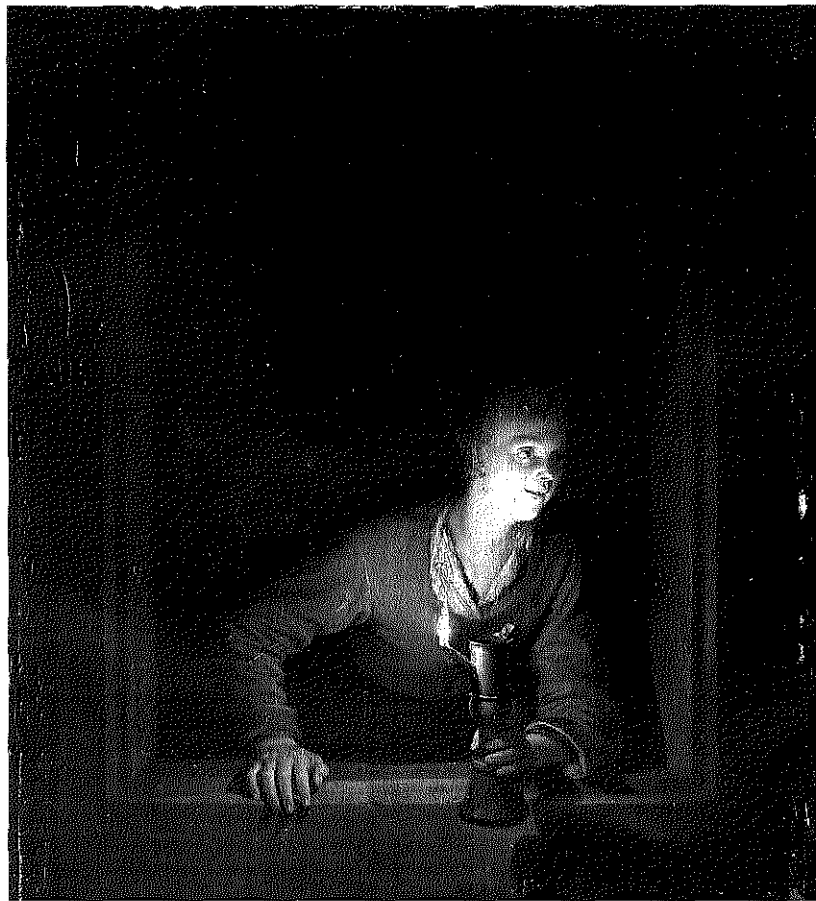


10. Jan Saenredam d'après Hendrick Goltzius, *Les Enfants de Vénus*, 1596, gravure.

NOTES

\* Cet article est en partie fondé sur une conférence donnée à l'École du Louvre, dans le cadre du séminaire de maîtrise d'Olivier Bonfait. Je tiens à le remercier ici, ainsi que ses étudiants, avec lesquels la discussion a été riche et stimulante. J'exprime aussi ma gratitude à Christian Michel pour sa relecture et ses suggestions.

1. J. Burckhardt, « Über die niederländische Genre-malerei » (1874), *Vorträge 1844-1887*, éd. E. Dürr, Bâle, 1919, p. 60-102.
2. Ch. Comer, W. Stechow, « The History of the Term Genre », *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXXIII, 1975-1976, p. 89-94.
3. Parmi les études pionnières, on peut citer : F. Th. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, 1846-1857, 3 vol., t. III, p. 662 ; B. Riehl, *Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Bruegel des Älteren*, Berlin, 1884, p. IV ; L. Brieger, *Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, Munich, 1922 ; F. J. Böhm, « Begriff und Wesen des Genre », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXII, 1928, p. 166-191. Voir aussi G. Bailey Washburn, « Genre », *Encyclopedia of World Art*, New York, 1962, t. VI, p. 81-99 ; L. de Pauw-de Veen, *De begrippen « schilder » , « schilderij » en « schilder-en » in de zeventiende eeuw*, Bruxelles, 1969, p. 167-179 ; K. Renger, « On the History of Research Concerning the Interpretation of Dutch Painting » (1978), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ouvr. coll., Cambridge, 1997, p. 9-15.
4. H.-J. Raupp, « Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVI, 1983, p. 401-418 ; H. Bock, Th. W. Gaehgtens, dir., *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin, 1984 ; B. Gaehgtens, dir., *Genremalerei*, Berlin, 2002 ; C. B. Bailey, Ph. Conisbee, Th. W. Gaehgtens, dir., *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, cat. exp., Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 2003 ; W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. Its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven, 2004.
5. J. Burckhardt, *op. cit.* à la note 1 (p. 11) ; H. Kauffmann, Compte-rendu de W. Valentiner, *Pieter de Hooch, Deutsche Literaturzeitung*, 17 avril 1930, p. 801 ; H. Rudolph, « Vanitas. Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts », *Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag*, Leipzig, 1938, p. 405-433.
6. J. M. Montias, « Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art », *Art History*, X, 4, 1987, p. 455-466.
7. A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, 3 vol., t. II, p. 1576.
8. Dans un texte comme les *Poetices libri septem* (Lyon, 1561), où il développe une importante théorie des « genres » littéraires, Jules-César Scaliger (1484-1558) fait pratiquement l'économie du terme (I, IV-LXVII, p. 6-54). Voir M. Spies, *Rhetoric, Rhetoricians and Poets. Studies in Renaissance Poetry and Poetics*, Amsterdam, 1999, p. 21-28.
9. M. Aquien, G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, 1996.
10. À la fin de l'*Institution oratoire*, Quintilien (I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.) évoque par exemple une autre forme de tripartition générique de la rhétorique, en parlant du genre « sec » ou « net », qui instruit, du genre « véhément » qui touche, et du genre « moyen » ou « fleuri », qui plaît (XII, x).
11. « De Vervanging des Geslachts (*Synecdoche Generis*) is, wanneer uit het Geslacht de Soort verstaen wort, dat is, wanneer het Geslacht gestelt wort voor de Soort. Het geslacht is de natuur, die aen vele dingen gemeen is. Soort is een deel van 't geslacht » (D. van Hoogstraten, *Kort Begryp der Rederyjckekunst*, Amsterdam, 1725, XII, p. 54).
12. Aristote, *Métaphysique*, Δ 28. Voir M. Crubellier, P. Pellegrin, *Aristote. La philosophie et les savoirs*, Paris, 2002, p. 101-109.
13. C. van Mander, *Het schilder-boek*, Haarlem, 1604, fol. 185<sup>v</sup>, 190<sup>r</sup>, 206<sup>r</sup>.
14. *Ibidem*, fol. 258<sup>r</sup>.



11. Gerrit Dou, *Servante tenant une lampe à huile*, v. 1645-1675, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-89

15. *Ibidem*, fol. 204<sup>v</sup>, 212<sup>r</sup>, 237<sup>r</sup>, 244<sup>r</sup>, 250<sup>v</sup>, 252<sup>v</sup>-253<sup>r</sup>, 264<sup>v</sup>, 266<sup>r</sup>.
16. *Ibidem*, fol. 217<sup>r</sup>, 218<sup>v</sup>, 292<sup>v</sup>, 294<sup>v</sup>, 297<sup>v</sup>.
17. *Ibidem*, IX ; fol. 186<sup>r</sup>, 200<sup>v</sup>, 295<sup>v</sup>.
18. Dans un registre plus spécifique, Van Mander décrit aussi des « figures drôles » (*drollighe booten*) de paysans que l'on peut trouver chez certains peintres (fol. 212<sup>r</sup>, 228<sup>r</sup>, 233<sup>v</sup>, 257<sup>r</sup>, 299<sup>v</sup>), ainsi que des « tours de magie, Enfers et histoires rustiques » (*tooveryen, Hellen, boerige gheschiedenissen*) (fol. 233<sup>v</sup>, 270<sup>v</sup>) ou des « spectres » (*ghespook*) des tableaux de Jérôme Bosch (1453-1516) (fol. 205<sup>r</sup>, 268<sup>v</sup>).
19. *Ibidem*, fol. 264<sup>v</sup>, 297<sup>r</sup>, 298<sup>v</sup>.
20. *Ibidem*, fol. 295<sup>v</sup>, 298<sup>v</sup>.
21. *Ibidem*, fol. 205<sup>r</sup>, 288<sup>v</sup>.
22. *Ibidem*, fol. 230<sup>r</sup>.
23. *Ibidem*, fol. 202<sup>r</sup>.
24. *Ibidem*, fol. 190<sup>r</sup>, 195<sup>r</sup>, 211<sup>r</sup>, 219<sup>r</sup>, 295<sup>r</sup>.
25. *Ibidem*, fol. 267<sup>v</sup>.
26. *Ibidem*, fol. 238<sup>v</sup>, 296<sup>r</sup>.
27. *Ibidem*, fol. 238<sup>r</sup>-<sup>v</sup>.
28. Ph. Angel, *Lof der schilderkonst*, Leyde, 1642, p. 41-43.
29. J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-Economic Study of the Seventeenth-Century*, Princeton, 1982, p. 245 ; M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age* (1992), trad. angl., Londres, 1997, p. 110-111.
30. C. van Mander, *op. cit.* à la note 13 (p. 10), fol. 254<sup>r</sup>, 294<sup>v</sup>.
31. *Ibidem*, fol. 193<sup>r</sup>, 209<sup>r</sup>, 216<sup>v</sup>, 217<sup>r</sup>, 222<sup>r</sup>, 225<sup>v</sup>, 232<sup>v</sup>, 239<sup>v</sup>, 241<sup>r</sup>, 244<sup>r</sup>, 251<sup>r</sup>, 254<sup>r</sup>-<sup>v</sup>, 257<sup>v</sup>, 264<sup>r</sup>, 265<sup>r</sup>, 271<sup>r</sup>, 275<sup>v</sup>, 280<sup>v</sup>. Il existe toutefois des exceptions puisque le théoricien parle aussi d'un peintre qui « excellait à faire des fonds et des premiers plans de façon remarquable et splen-

- dide », ou d'« arbres splendides » (*beerlijcke boomen*). Voir *Ibidem*, fol. 192<sup>v</sup>, 268<sup>r</sup>. Sur ces points, voir aussi H. Miedema, *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander. Een analyse van zijn levensbeschrijvingen*, Alphen aan den Rijn, 1981, p. 215-216.
32. Carel van Mander, *op. cit.* à la note 13 (p. 10), fol. 244<sup>v</sup>, 275<sup>r</sup>, 280<sup>v</sup>-<sup>v</sup>, 281<sup>r</sup>-<sup>v</sup>, 286<sup>r</sup>, 293<sup>r</sup>-<sup>v</sup>.
33. Le paysage est souvent la ligne de démarcation entre les peintres italiens, universels et d'histoire, et les peintres nordiques, particuliers et brillant dans le paysage (fol. 194<sup>v</sup>, 215<sup>r</sup>, 219<sup>v</sup>, 261<sup>r</sup>) – même si Van Mander cite aussi l'exception que constitue, en Italie, Girolamo Muziano (1532-1592) (fol. 192<sup>v</sup>) et, aux Pays-Bas, Jan van Calcar (v. 1499-1545) (fol. 217<sup>v</sup>, 218<sup>r</sup>), Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) (fol. 229<sup>r</sup>) ou Aert Mijntens (fol. 264<sup>r</sup>). On retrouve le même type d'argumentation chez Van Hoogstraten, pour lequel « les Italiens sont meilleurs dans la majeure partie de l'art », tandis que les « Néerlandais, qui ne sont pas si prompts d'esprit et de pensées mais sont plus terriens et plus froids, se donneront rarement vaincus aux Italiens dans quelque partie spécifique vers laquelle leur nature les penche » (S. van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (1678), trad. fr. et éd. J. Blanc, Genève, 2006, p. 14).
34. M. Warnke, *L'Artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne* (1985), trad. fr., Paris, 1989.
35. G. de Laresse, *Het groot schilderboek*, 1707, Amsterdam, 1740, 2 vol., t. I, p. 41. En France également, on retrouve des traces de cette théorie, inspirée par la rhétorique et les théories de l'honnête homme, des styles « bas » et « haut ». Antoine Coypel (1661-1722) explique ainsi que « le style le plus bas doit avoir sa noblesse » (A. Mérot, éd., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. mod., Paris, 1996, p. 442), ce qui lui permet d'exprimer son admiration pour les « petits tableaux des Flamands et des Hollandais », qui manquent certes du « choix », de la « noblesse » et de l'« élévation » des peintures d'histoires, mais qui, « dans les sujets qui leur conviennent, [...] sont quelquefois parfaits, même par la naïveté des expres-

sions ». L'origine littéraire de cette opposition est confirmée ailleurs : « Le Kalf [1622-1693], dans les objets qu'il a imités d'après nature, me paraît parler le langage de la peinture aussi bien que le Giorgione [1477-1510] et le Titien [1490-1576], avec la différence qu'il ne sait pas dire d'aussi grandes choses que ces grands maîtres de l'art » (*Ibidem*, p. 414).

36. H. Miedema, *Compte-rendu de J. Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst* (1968), *Oud Holland*, LXXXIV, 1969, p. 31 ; E. J. Sluiter, « Didactic or Disguised Meanings ? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period », *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ouvr. coll., Cambridge, 1997, p. 78-97.

37. Ph. Angel, *op. cit.* à la note 28 (p. 12), p. 83.

38. A. Mérot, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), p. 52.

39. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 85-87. Voir notamment Aristote, *De l'âme*, 412a6-22, 414a.

40. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 75-76.

41. *Ibidem*, p. 78-84, et *passim*.

42. *Ibidem*, p. 87. Ailleurs dans son ouvrage, Van Hoogstraten fournit une autre liste, qui comprend des « nuits », des « feux », des « soirées de Carême », des « Mardis Gras », des « bambochades », des « comédies populaires », des « boutiques de barbiers et de cordonniers », voire des « chercheurs d'or » et des « faiseurs de spectacles » (*Ibidem*, p. 77).

43. *Ibidem*, p. 87.

44. *Ibidem*, p. 70-72.

45. *Ibidem*, p. 73. Gerard de Laïresse, de son côté, oppose plus fermement les peintres d'histoire et les peintres spécialistes, en renvoyant à l'opposition des artistes libéraux et des gens de métier (G. de Laïresse, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), t. I, p. 172). Sur le statut de la peinture d'histoire dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, voir J. Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Berne, 2008, p. 125-198.

46. À la mort de Brouwer, Rubens et Rembrandt possèdent respectivement dix-sept et neuf tableaux de sa main dans leurs collections personnelles (A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlandtsche konstsbilders en schilders* (1718-1721), éd. P. C. Swillens, Maastricht, 1943-1944, 3 vol., t. I, p. 259-260 ; A. Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des XV<sup>ten</sup>, XVII<sup>ten</sup> und XVIII<sup>ten</sup> Jahrhunderts*, La Haye, 1915-1922, 3 vol., t. III, p. 795). Et vers 1670, les tableaux de Dou ou de Mieris sont régulièrement évalués entre 600 et 800 florins, soit le prix d'une petite maison bourgeoise (O. Naumann, *Frans van Mieris the Elder (1635-1681)*, Doornspijk, 1981, 2 vol., t. I, p. 11 ; A. Laabs, « The Leiden Fijnschilders in Dresden », *The Leiden Fijnschilders from Dresden*, cat. exp., Leyde, 2001, p. 8).

47. Selon Michael North, la part des « peintures de genre » dans les collections privées hollandaises est passée de 3,9 %, entre 1620 et 1629, à 12 %, entre 1680 et 1689 (M. North, *op. cit.* à la note 29 [p. 10], p. 110-111). Sur les vingt-neuf tableaux possédés par le marchand Jacob Vermis, onze sont des scènes paysannes. Et ces tableaux ne semblent pas être considérés comme suffisamment vulgaires pour être dissimulés au regard des visiteurs occasionnels : Carel Rudolf van Kuffeler fait accrocher deux tableaux représentant des paysans se battant et des joueurs de cartes dans le salon principal de sa demeure, entre des portraits du roi de Prusse dont il est l'ambassadeur aux Pays-Bas (K. Muizelaar, D. Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age. Paintings and People in Historical Perspective*, New Haven, 2003, p. 125).

48. J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 224-227.

49. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 75.

50. *Ibidem*, p. 78.

51. La notion même de « hiérarchie des genres », souvent généralisée à partir du seul exemple de Félibien, mériterait elle-même d'être sérieusement contestée. Voir J. Blanc, « Hiérarchie des genres » : histoire d'une notion tactique et occasionnelle », *Les Genres picturaux*, éd. Laurent Darbellay et Frédéric Elsig, Genève (à paraître en 2008).

52. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 24.

53. G. de Laïresse, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), t. I, p. 171.

54. Voir aussi, sur le même sujet, en France, ce qu'en dit André Félibien (A. Mérot, *op. cit.* à la note 35 [p. 11], p. 52) ou Roger de Piles (*L'Idée du peintre parfait*, Paris, 1699, p. 2).

55. G. de Laïresse, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), t. I, p. 171.

56. *Ibidem*, t. I, p. 174.

57. C. van Mander, *op. cit.* à la note 13 (p. 10), fol. 233r<sup>o</sup> : « De Natuer heeft wonder wel haren Man ghevonden en ghetroffen om weder van hem heerlijk ghetroffen te worden doe sy in Brabant in een onbekent Dorp onder der Boeren om Boeren met den Pinceel nae te bootsen heeft uyt gaen picken en tot de Schilderconst verwecken onsen gheduerighen Nederlandtschen roem den seer gheestighen en bootsighen Pieter Brueghel. » Voir aussi Ch. Vöhringer, *Pieter Bruegel l'Ancien, 1525/1530-1569*, trad. fr., Cologne, 2000, p. 8-9.

58. Sur cet enjeu, voir Ph. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, 1991 ; B. Bakker, « Schilderachtig : Discussions of a Seventeenth-Century Term and Concept », *Simiolus*, XXIII, 2-3, 1995, p. 147-162 ; J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 81-83.

59. A. Mérot, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), p. 442.

60. Ph. Angel, *op. cit.* à la note 28 (p. 12), p. 40.

61. *Ibidem*, p. 42-43, 55. Voir aussi J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 174-176.

62. A. Houbraken, *op. cit.* à la note 46 (p. 11), t. III, p. 72-74.

63. Cela ne signifie pas que les « peintures de genre » sont considérées plus « naturelles » que les peintures d'histoire. Un peintre comme Angel devait être conscient du caractère tout aussi construit des tableaux de Gerard Dou ou de Frans Mieris l'Ancien (E. de Jongh, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting* (1995), trad. angl., Leyde, 2000, p. 85 ; P. Hecht, « Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. A Reassessment of Some Current Hypotheses », *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ouvr. coll., Cambridge, 1995). L'enjeu de ces différenciations concerne davantage les objets et les modalités de l'imitation.

64. J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 300-308.

65. G. de Laïresse, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), t. I, p. 185 : « Maar gemakkelijker valt het voor een Burger, een burgerlyke role dan een andere te spelen ; also ook voor een Schilder, te blijven van het verbeelden van het geen hem dagelyks voorkomt. [...] Zo zag men Rubbens en van Dyk, mannen die dagelyks te Hoof en by de Grooten verkeerden, hunne gedachten op het verheevene der Konst vesten ; Jordaans en Rembrandt weder op het burgerlyke ; Bamboots en Brouwer op het allergeingste. » Sur la critique de Rembrandt par Laïresse, voir J. Blanc, *Dans l'atelier de Rembrandt. Le maître et ses élèves*, Paris, 2006, p. 20-23.

66. J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 26-34.

67. Voir par exemple C. van Mander, *op. cit.* à la note 13 (p. 10), fol. 208v<sup>o</sup>, 222r<sup>o</sup>, 286v<sup>o</sup>. Hessel Miedema propose une distinction entre la disposition, strictement innée (*aanleg*) et la nature (*aort*), qui peut faire l'objet d'une éducation (H. Miedema, *op. cit.* à la note 31 (p. 10), p. 41-45). Cette distinction vaut parfaitement *de jure* ; mais il arrive fréquemment aux théoriciens hollandais de faire la confusion et d'utiliser ces termes dans un sens ou dans l'autre. Cette distinction est d'ailleurs topique. On la retrouve même dans l'*Institution de la religion chrétienne* de Jean Calvin (1536). Voir le passage cité par César Menz (F. Elsig, éd., *La Naissance des genres. La peinture des anciens Pays-Bas (avant 1620)*, au *Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 2005, p. 5).

68. Je fais ici allusion à une célèbre expression d'Horace (*Satires*, II, vi, 17), ainsi qu'à Perse, *Satires*, V, 17 et sq., qui parle volontiers de la *plebeia prandia*.

69. Charles Le Brun (1619-1690) et surtout Noël Coypel (1628-1707) y font référence dans leurs conférences à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Voir J. Lichtenstein, Ch. Michel, éd., *Conférences de l'Académie royale de peinture et de*

*sculpture*, Paris, 2006, t. I, 2 vol., vol. I, « La Manne dans le désert de Poussin », 5 novembre 1667, p. 159 ; « Le discernement à faire du génie des étudiants et sur la manière de prononcer les ombres », 1<sup>er</sup> février 1670, p. 350-351. Sur les théories de Huarte, encore trop peu étudiées, voir J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 28-30.

70. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 12-13. Voir pour l'exemple cité par Van Hoogstraten, Plutarque, *Vies parallèles*, « Caton d'Utique », I. Van Hoogstraten déforme quelque peu sa source en édulcorant la façon dont Plutarque y démontre le caractère pré-stoïcien du jeune Caton.

71. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 13. Sur cette distinction, voir J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 31-34.

72. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 75.

73. Ph. Angel, *op. cit.* à la note 28 (p. 12), p. 53.

74. J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 304-308.

75. Ph. Angel, *op. cit.* à la note 28 (p. 12), p. 53.

76. J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 177-198.

77. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 88.

78. C. van Mander, *op. cit.* à la note 13 (p. 10), (*Wtbeelding der figuren*), dédicace, fol. 123v<sup>o</sup>.

79. S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 88-92.

80. Ce passage, cité par Eddy de Jongh, est sans doute le plus probant. Il concerne le sens des proverbes et des maximes qui « nous plaisent en raison d'une certaine obscurité (*duysterheyt*) agréable, et alors qu'elles semblent être quelque chose, elles contiennent en vérité quelque chose d'autre, dont le lecteur, qui en aura plus tard saisi le juste sens (*uit*) et l'intention, tirera généralement une satisfaction particulière en son âme, tout comme celui qui, après une longue recherche, trouve enfin une grappe de raisins sous un épais tapis de feuilles. L'expérience nous apprend que de nombreuses choses ont une meilleure nature non pas en étant vues en totalité, mais en nous apparaissant en quelque mesure voilées et cachées » (*Spiegel vanden ouden ende nieuwen tijd*, La Haye, 1632, p. iv-v : « Datse door een aengename duysterheyt sonderlinge bevalligh wijn, en wat anders inden schijn, wat anders nae de waerheyt in sich hebben, waer van de leser naederhandt het rechte wit en oogmerk komende te treffen, placht in sijn gemoet een sonderling vernoegen t'ontfangen ; niet ongelyck den genen die onder de dichte bladeren eenen schoonen tros druiven, nae lange soecken, eyntelick komt te ontdekken. De bevindinge leert ont dat veele dingen beter aert hebben alse niet ten volle gesien, maar eenige maten bewimpelt en overschaduwet ons voor-komen »).

81. K. Muizelaar, D. Phillips, *op. cit.* à la note 47 (p. 11), p. 118-125.

82. E. de Jongh, *op. cit.* à la note 63 (p. 12).

83. A. Houbraken, *op. cit.* à la note 46 (p. 11), t. III, p. 10 : « Een, welks natuur geneigt is tot klucht, en boertery, is bekwaamer om iets ernstig te verbeelden, dan een droefgeestige om potzige bedryven door't penceel te malen ; dewyl hy een afkeer heeft van die wyze van leven en geartheit, en zulke voorwerpen nooit by hem in bespieling komen, maar houd zig by zig zelf, en vleyt zyn stilheit. Daar en tegen die boertig van geest is, bedient zich van allerhande voorwerpen, dewyl dit behoort tot de reste bootszemakery, dat men alles even natuurlyk, zoo wel droefheit als vreugt, bedaartheit als toorn, met een woort, alle Lichaams bewegingen, en wezenstrekken, die uit de menigerhande gemoedsdriften ontspruiten, weet te verbeelden, en na te bootzen. »

84. K. Muizelaar, D. Phillips, *op. cit.* à la note 47 (p. 11), p. 125-137. J'utilise ici la distinction des *high life paintings* et des *low life paintings* afin de ne pas réduire la « peinture de genre » hollandaise aux seules productions burlesques de Brouwer ou de Van Ostade. Plus encore que celle de « peinture de genre », ces notions demeurent toutefois, dans leur usage généralisé, assez discutables.

85. Le burlesque, explique ainsi Charles Perrault (1628-1703), « est une espèce de ridicule, [qui] consiste dans la disconvenance de l'idée que l'on donne d'une chose d'avec son idée

véritable, de même que le raisonnable consiste dans la convenue de ces deux idées. Or cette disconvenue se fait de deux manières, l'une en parlant basement des choses les plus relevées, et l'autre en parlant magnifiquement des choses les plus basses (*Parallèle des anciens et des modernes*, Paris, 1692, t. III, p. 291). Sur ce thème, en peinture, voir D. A. Levine, E. Mai, éd., *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, cat. exp., Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 1991, p. 23-28 ; M. Westermann, « Steen's Comic Fictions », *Jan Steen, Painter and Storyteller*, cat. exp., Amsterdam, Rijksmuseum, 1996-1997, p. 53-67 ; J. Blanc, *op. cit.* à la note 45 (p. 11), p. 149-150. Sur le travail de la parodie comique chez Brouwer, voir J. Blanc, « Mauvais genres. Adriaen Brouwer et la parodie artistique au XVII<sup>e</sup> siècle » *Les Genres picturaux*, éd. Laurent Darbellay et Frédéric Elsig, Genève (à paraître en 2008).

86. A. Pels, *Q. Horatius Flaccus dichtkunst, op onze tyden, en zeden gepast* (1677), éd. M. A. Schenkeveld-van der Dussen, Amsterdam, 1973, p. 69. Voir L. de Vries, *Gerard de Lairesse. An Artist Between Stage and Studio*, Amsterdam, 1998, p. 94-95.

87. G. de Lairesse, *op. cit.* à la note 35 (p. 11), t. I, p. 52-59. Sur ce passage très connu, voir M. Westermann, *op. cit.* à la note 85 (p. 13), p. 60-61 ; H. Roodenburg, « How to Sit, Stand, and Walk. Toward a Historical Anthropology of Dutch Paintings and Prints », *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ouvr. coll., Cambridge, 1997, p. 179-184.

88. Horace, *Art poétique*, vv. 89-92 : « Un sujet de comédie ne doit pas être développé en vers de tragédie ; de même le festin de Thyeste ne supporte pas d'être raconté en vers bourgeois et dignes, ou peu s'en faut, du brodequin. Que chaque genre garde la place qui lui convient et qui a été son lot » (« Versibus exponi tragicis res comica non vult ; / Indignatur item priuatis ac prope socco / Dignis carminibus narrari cena Thyestae. / Singula quaeque locum teneant sortita decentem »).

89. B. Gaechtens, « La peinture de genre française. Genèse d'une théorie dans le contexte européen », C. B. Bailey, Ph. Conisbee, Th. W. Gaechtens, dir., *Au temps de Watteau, Chardin et Fragonard*, cat. exp., Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 2003, p. 46-47.

90. C. van Mander, *op. cit.* à la note 13 (p. 10), fol. 205<sup>r</sup>. Voir aussi *Ibidem*, fol. 233<sup>r</sup>, 261<sup>r</sup>, 268<sup>v</sup>.

91. D'aucuns ont même imaginé, sans doute faussement, que Bosch avait pu être le maître de Bruegel (J. Briels, « *Amator*

*pictoriae artis*. De Antwerpse kunsthandelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn constamer », *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1980, p. 139-227).

92. « Qui saura raconter tous les merveilleux ou étranges ornements que Jérôme Bosch a eus en tête et qu'il a exprimés à l'aide de son pinceau ? », s'exclame encore Van Mander (*op. cit.* à la note 13 [p. 10], fol. 216<sup>v</sup>), en renversant lui-même la critique horatienne des créatures hybrides : « Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage se terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ? » (« *Humano capiti ceruicem pictor equinam / Iungere si uelit et uarias inducere plumas / Undique collatis membris, ut turpiter atrum / Desinat in piscem mulier formosa superne, / Spectatum admissi, risum teneatis, amici ?* »). Voir Horace, *Art poétique*, vv. 1-5.

93. L'idée est d'ailleurs reprise, à la fin du siècle, par Van Hoogstraten, qui affirme ne pouvoir « être satisfait d'envisager les monstres infernaux de Bruegel d'Enfer [1564-1638], de Jérôme Bosch ou de Saffleven [v. 1607-1681] », car « ils semblent par leur incorrecte monstruosité faire violence à la nature », tout en reconnaissant qu'on « peut tous les estimer » assez « spirituels » (S. van Hoogstraten, *op. cit.* à la note 33 (p. 11), p. 184). Ailleurs, il fait la même réflexion en parlant de la « charmante laideur » des tableaux de Brouwer, qu'il met en parallèle avec certains passages de *L'Arcadie* de Philip Sidney (1554-1586) ou du *Don Quichotte* de Cervantes (1547-1616), où la description de personnages repoussants est acceptée et même louée pour la force comique et la beauté des moyens stylistiques mis en œuvre (*Ibidem*, p. 67. Voir Ph. Sidney, *D'Engelsche Arcadia van de Gravinne van Pembroke* (1581), traduit de l'anglais, Delft, 1639-1641, I, III (Mopsa). M. de Cervantès, *L'Ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche* (1605-1615), traduit de l'espagnol par L. Viardot, Paris, 1996, 2 vol., II, XLVII (Perlerina)). Et c'est aussi l'avis de Philips Angel, qui souligne, en 1642, la force de certains visages, qui, représentés tristes, peuvent amuser par leur exécution : cela peut ainsi arriver « quand [les peintres] veulent exprimer une tristesse intérieure, et qu'ils dessinent les traits [du visage] de façon si lâche (*soo lusselijck*) qu'il en ressort souvent une touche de gaieté (*bly-geesticheyt*) » (Ph. Angel, *op. cit.* à la note 28 (p. 12), p. 38 : « So oock int teghen-deel, als sy een inkroppende treuricheyt willen uyt-

drucken, dat de Trecken soo losselicke ghetrocken dickmael de toetse van bly-geesticheyt komen te raecken. »).

94. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr., Paris, 1978, p. 176-182.

#### ABSTRACT

#### Jan Blanc : "Confusion of Genres: Dutch Theories of 'Genre Painting'.

If the notion of "genre painting," an idea essentially fabricated in the 18<sup>th</sup> century, and which basically encompasses all the scenes of daily life, became the object of a multiplicity of often contradictory definitions, this is undoubtedly due to the diversity of the approaches of art historians. It is also a category of works and of practices that was constructed through the exploitation of other genres, especially history painting. Based on the terminological and theoretical examination of this concept in Flemish and Dutch painting from the 16<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century, this study proposes to demonstrate how this work of generic margins and of spaces, by a genre which is not one, brought artists to renew their iconographical vocabulary and to develop new formal solutions, which were in turn borrowed by 18<sup>th</sup> century history painters.

Jan Blanc, maître assistant en histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Lausanne, faculté des lettres, section histoire de l'art UNIL-Dorigny, Anthropole, Bureau 3065, CH 1015 Lausanne



12. Salomon Savetij d'après Joos Goemaere, *Homme battu par trois femmes*, 1610, eau-forte.