

# Introduction

## *Vers une approche confessionnelle de l'œuvre d'art ?*

Au rang des représentants les plus célèbres de « l'âge d'or hollandais », Frans Hals, Johannes Vermeer ou Jan Steen ont, dans une terre officiellement calviniste depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, entretenu des liens étroits avec la confession catholique alors tolérée. Si la religion réformée est présentée comme une donnée essentielle dans la compréhension des œuvres d'art, il convient, pour apprécier toute la diversité de la production artistique dans les Provinces-Unies, de considérer les luttes confessionnelles qui marquèrent encore le XVII<sup>e</sup> siècle.

Le musée Catharijneconvent de la ville d'Utrecht offre, à ce titre, une image tout à fait singulière de la peinture hollandaise. Consacré à la culture chrétienne, le musée renferme des collections d'art religieux, relatives à l'histoire protestante et catholique des Pays-Bas, du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle. Parmi les œuvres présentées, un tableau frappe par ses qualités plastiques et la complexité de son sujet. Accrochée en hauteur, probablement pour renvoyer à sa destination originelle au-dessus d'un autel, la peinture des *Quatre Pères de l'Église en adoration devant le Saint Sacrement*, signée par le peintre d'Utrecht Abraham Bloemaert et datée de 1632, est pour plusieurs raisons un tableau éloquent (*cahier couleur, pl. I*).

La toile présente un intérieur d'église, clairement identifiable par l'autel sur lequel repose un ostensor-monstrance d'or entouré de deux chandeliers. Les saints Augustin, Jérôme, Grégoire et Ambroise sont représentés en conversation devant le Saint Sacrement. Au-dessus de cet autel, Abraham Bloemaert a placé une peinture de la Cène, suivant en cela le principe répandu du tableau dans le tableau. Mais le Christ, traditionnellement représenté au centre de la toile au milieu des apôtres, n'est pas visible, puisqu'il est masqué par le Saint Sacrement. Loin d'être seulement plastique, cette substitution a une signification symbolique, celle d'incarner visuellement la doctrine catholique de la transsubstantiation, réaffirmée lors du concile de Trente. La composition se clôt au sommet par une nuée d'angelots portant un livre ouvert, où l'on distingue des références eucharistiques vétérotestamentaires, surmonté de la colombe du Saint-Esprit.

Ce tableau révèle plusieurs enjeux majeurs de la peinture pour les milieux catholiques dans les Provinces-Unies. L'iconographie est entièrement dédiée à la

position doctrinale principale du catholicisme romain face à la Réforme, celle de la transsubstantiation, matérialisée dans le tableau par le Saint Sacrement, que désigne du doigt saint Augustin. Le tableau dans le tableau renvoie à l'une des fonctions principales de la peinture religieuse chez les Catholiques comme à sa destination privilégiée, l'espace de culte. L'utilité de l'image, qui suscitait tant de réserves dans les pays protestants, est ainsi réaffirmée. L'artiste, enfin, était de confession catholique, engagé dans la vie paroissiale d'Utrecht où ses coreligionnaires étaient particulièrement nombreux. La proximité de la toile avec *La Dispute du Saint Sacrement* de Rubens (Anvers, église Saint-Paul) autorise à penser que Bloemaert était familier de l'œuvre du grand artisan de la Contre-Réforme.

L'existence des milieux catholiques dans les Provinces-Unies est étroitement liée aux conflits qui ébranlèrent les Pays-Bas dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Dans le contexte européen de la Réforme, Guillaume d'Orange prit la tête de la révolte contre Philippe II d'Espagne qui mena en 1579 à la signature de l'Union d'Utrecht, marquant la revendication de l'indépendance des Provinces-Unies. La signature de la Trêve de douze ans pour les années 1609-1621 entraîna un cessez-le-feu entre les Provinces-Unies et l'Espagne. Mais le conflit ne prit fin qu'en 1648 avec la signature du traité de Münster, qui reconnaissait comme un État indépendant la République des sept Provinces-Unies, c'est-à-dire la Hollande, la Zélande, Utrecht, la Gueldre, Overijssel, la Frise et Groningue. Les Provinces-Unies conservaient leurs conquêtes depuis 1621, à savoir le Brabant septentrional et une partie du Limbourg, placées sous la protection des États généraux sous le nom de Pays de la Généralité (*fig. 1*).

Les crises iconoclastes et les guerres de religion ont conduit à l'instauration d'un pouvoir réformé dès 1573 en Hollande, contre le catholicisme imposé par les Pays-Bas espagnols. Les provinces du Nord, signataires de l'Union d'Utrecht, déclarèrent la religion réformée comme seule religion publique et reconnurent deux principes : l'autonomie des provinces en matière religieuse et la liberté de conscience. Il ne s'agissait pas de prendre la place de la religion d'État telle que l'avait occupée la religion catholique, ni d'imposer une confession unique. Contrairement aux idées reçues, les Provinces-Unies ne sont pas devenues une nation hollandaise exclusivement protestante<sup>2</sup>. Les religions qui subsistèrent étaient donc nombreuses – Luthériens, Anabaptistes (ou Mennonites), Remontrants ou encore Contre-remontrants – comme l'étaient les manifestations de tolérance<sup>3</sup>. 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 illégal de pratiquer cette religion en public. Malgré tout, la suppression de la hiérarchie ecclésiastique et l'interdiction des pratiques cultuelles publiques ont profondément modifié le paysage catholique du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le fonctionnement de l'Église catholique reposait principalement sur la figure du vicaire apostolique. En 1584, Sasbout Vosmeer (1548-1614), qui pratiquait une activité ecclésiastique clandestine autour de la ville de Delft, fut rattaché à la nonciature de Cologne, fondée dans le but d'exercer un contrôle sur les régions



d'une *potestas delegata* (« pouvoir délégué »). Cette nomination, sans l'accord des Pays-Bas du Sud, a marqué le début de la mission de Hollande (*Hollandse Missie* ou *Hollandse Zending*)<sup>4</sup>. En 1622, le nonce et le vicaire apostolique furent placés sous la direction de la Congrégation de *Propaganda Fide* (« Propagande de la Foi »), organe nouvellement créé et chargé de toutes les missions.

Se sont succédé comme vicaire apostolique Philip Rovenius (1614-1651), Jacob de la Torre (1651-1661), Balduin Cats (1662-1663), Johannes van Neercassel (1663-1686) et Pieter Codde (1688-1702). La mission de Hollande, avec des personnalités telles que Johannes van Neercassel, confirme que les Catholiques des Pays-Bas du Nord ne sont pas isolés de Rome et de la Contre-Réforme. S'ajoutaient aussi les missionnaires, dont l'introduction résultait de la mission apostolique des ordres eux-mêmes. Il était possible de compter sur la présence des béguines à Amsterdam et à Haarlem ou des *kloppen*<sup>5</sup> (*klopjes* ou encore *geestelijke maagden*), ces filles spirituelles ou semi-religieuses, souvent issues de familles aisées, qui choisissaient le célibat, mais sans prononcer de vœux. Elles se consacraient à la fois à la contemplation et à la prière, tout en assistant le prêtre dans les travaux pastoraux, assuraient le catéchisme et fournissaient l'assistance aux pauvres<sup>6</sup>. Avec l'aide des laïcs, le clergé s'installa dans des églises cachées, les *huiskerken* ou *schuilkerken*. Ces nouveaux lieux de culte furent souvent décorés de tableaux dont l'œuvre d'Abraham Bloemaert constitue un exemple déterminant.

Si Abraham Bloemaert a fait dernièrement l'objet de publications<sup>7</sup>, d'autres peintres de confession catholique, comme Pieter de Grebber ou Nicolaes Moeyaert<sup>8</sup>, sont encore largement méconnus. Les sources identifiées permettent de recenser plus d'une cinquantaine de peintres de confession catholique dans les Pays-Bas du Nord au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Parmi eux, on retrouve des artistes bien étudiés, mais rarement pour les relations qu'ils eurent avec le catholicisme : Pieter Lastman, Adriaen van de Velde, Karel Dujardin, Willem Heda ou encore Adriaen Hanneman. Ils s'illustrèrent dans des domaines artistiques variés : peinture d'histoire, portrait, scènes de la vie quotidienne, paysage et nature morte<sup>10</sup>. Des peintres réformés tels que Paulus Moreelse, Thomas de Keyser, Jan van Ravesteyn ou encore Rembrandt van Rijn ont ponctuellement travaillé pour les milieux catholiques, offrant des réponses multiples à leurs besoins et à leurs attentes en matière d'œuvres d'art.

Alors que des recherches historiques récentes sur les Catholiques dans les Provinces-Unies tendent à relativiser l'idée d'une société calviniste<sup>11</sup>, la sphère d'influence du catholicisme dans la production artistique est encore trop peu étudiée. La recherche néerlandaise en histoire de l'art hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle a pourtant toujours été clairement liée à la question religieuse. L'article pionnier de 1956 de Seymour Slive soulevait ainsi la question des effets du protestantisme sur les artistes et leur production<sup>12</sup>. La Réforme, les crises iconoclastes et l'instauration d'un « gouvernement calviniste » expliqueraient les développements spécifiques de la production artistique hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle, à savoir une prédominance des sujets de l'Ancien Testament plutôt que du Nouveau

Testament, le développement des genres artistiques comme moyen de remédier aux prescriptions sur la peinture religieuse, ainsi que l'épanouissement du marché de l'art pour compenser l'absence de commandes publiques. À une nouvelle religion répondrait donc une nouvelle forme d'art, marquant une rupture avec le XVI<sup>e</sup> siècle, avec les anciens Pays-Bas, mais aussi avec les pays européens restés catholiques.

Si certains auteurs ont évoqué une rupture dans le domaine de la peinture religieuse à partir des mouvements iconoclastes de 1566 et de la destruction massive des œuvres d'art, cette idée, qui constitue un lieu commun des études sur la peinture hollandaise, doit être regardée de plus près. Les postulats qui associent la « Flandre catholique » avec une production religieuse conséquente et qui cantonnent la « Hollande calviniste » aux petits genres, évitant ainsi les gestes iconoclastes, manquent de pertinence : le XVII<sup>e</sup> siècle n'est plus le siècle de l'iconoclasm, même si les traités calvinistes, s'élevant contre une utilisation détournée de l'image, continuent à être diffusés. Le développement de la production artistique dans la société hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle toucha nécessairement les milieux catholiques.

Dès 1971, la fondation du Museum Catharijneconvent à Utrecht, qui regroupait trois fonds d'œuvres d'art issus de paroisses catholiques, celui du musée épiscopal de Haarlem, du musée archiépiscopal d'Utrecht et du musée vieux-catholique d'Utrecht, a mis à la disposition des chercheurs, des collections de peintures de provenance catholique et permis la découverte d'artistes de confession catholique<sup>13</sup>. Albert Blankert, au cours de ses travaux sur la peinture d'histoire, s'était dès 1978 confronté à la peinture d'église<sup>14</sup>. Il a fondamentalement renouvelé la vision de la peinture d'histoire dans les Provinces-Unies, en la faisant sortir du cercle de Rembrandt, et en contribuant à une révision de l'idée selon laquelle la Hollande serait le territoire de la peinture dite de genre et les Flandres, celui de la peinture religieuse<sup>15</sup>. Albert Blankert d'abord, puis Paul Dirkse, Robert Schillemans et Xander van Eck ont été les premiers à dépouiller les archives et à constituer les premiers corpus de tableaux d'églises<sup>16</sup>. L'article de Van Eck paru dans la revue *Simiolus* en 1999 est un jalon important en raison de son annexe qui présente un corpus de peintures en provenance des églises catholiques classé selon la confession des peintres : catholique, réformée, non identifiée<sup>17</sup>. Il a proposé, pour ces mêmes peintures religieuses, une première synthèse en 2007<sup>18</sup>.

L'étude de la production pour les milieux catholiques a pu bénéficier des apports de l'histoire sociale de l'art. 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 catholicisme<sup>19</sup>. C'est à partir de là que les recherches dans les archives pour déterminer les confessions des artistes furent systématiques, afin d'éclairer leurs réseaux sociaux et de mieux évaluer l'influence ou non du sentiment religieux sur leur production. Bien que souvent peu concluantes, elles ont néanmoins permis de clarifier plusieurs appartenances confessionnelles auparavant uniquement fondées sur l'appréciation de l'œuvre des peintres<sup>20</sup>.

Grâce à ces travaux, certains aspects de la production picturale pour les milieux catholiques sont bien connus. On sait notamment que le décor d'église est en grande partie réduit à la peinture. Les sujets s'inscrivent bien dans les prescriptions de la Contre-Réforme. Les tableaux d'églises sont exécutés principalement par des peintres de confession catholique, souvent appartenant à la même paroisse que les commanditaires. Les dimensions de ces œuvres sont relativement modestes, engageant un nombre restreint de figures. Le modèle de Rubens, pour être important, n'est pas exclusif et les apports romains sont clairement identifiables. Il en ressort une production de qualité variable, avec des œuvres souvent mentionnées dans la littérature, tandis que d'autres sont cantonnées aux réserves des musées.

Toutefois, en dépit de ces études majeures, il nous est apparu que les rapports du catholicisme et de l'art hollandais n'avaient pas été appréhendés dans leur ensemble. La minorité catholique offre un terrain d'investigation bien plus important que les seuls tableaux d'églises. Les portraits de prêtres ont été majoritairement délaissés. Le corpus, inédit pour une grande partie, est certes là aussi d'une qualité inégale. Il est néanmoins quantitativement important, avec quelques œuvres majeures. Le portrait hollandais a pourtant été globalement bien traité dans l'historiographie<sup>21</sup>. Les rares portraits identifiés de laïcs se faisant représenter en catholique ont parfois fait l'objet d'études de cas, qui constituent des jalons importants, mais l'idée d'une construction identitaire qui passerait par le portrait peut être aujourd'hui revue<sup>22</sup>. Bien plus, un tel sujet implique également de regarder la production dépourvue de tout enjeu confessionnel, ne serait-ce qu'au regard des nombreux portraits où les modèles ne se présentent pas explicitement en catholique. La place des peintures de genre est essentielle à un moment où les collections se développent, où les élites s'éduquent et où le rapport à l'œuvre d'art est de plus en plus sécularisé. Dans ce domaine, les études s'avèrent très inégales : soit l'interprétation d'une œuvre est poussée au détriment de son contexte historique ; soit les multiples réceptions d'une œuvre ne sont pas envisagées<sup>23</sup>.

En raison de leur grande diversité, sur le plan formel comme iconographique ou en fonction de leurs lieux et dates de production, ces œuvres ont souvent été approchées de manière isolée. Il existe pourtant un véritable intérêt à les étudier pour la première fois ensemble. En articulant l'approche détaillée d'exemples déterminants avec des analyses plus générales, nous sommes en mesure de mieux cerner les relations d'ensemble qui régissent la peinture pour les milieux catholiques dans les Provinces-Unies au XVII<sup>e</sup> siècle. Le point fondamental est de revenir sur la supposée spécificité de ce corpus<sup>24</sup>. La prépondérance des travaux de chercheurs néerlandais a eu pour effet d'isoler cette production de l'histoire de la peinture à l'âge de la Contre-Réforme dans les Flandres, en France, en Italie et en Espagne et de mettre en avant, depuis Albert Blankert, des caractéristiques propres à l'art religieux hollandais au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. Si la peinture religieuse pour les milieux catholiques s'inscrit évidemment dans un contexte confessionnel, politique et social singulier, faut-il pour autant penser qu'elle est

spécifique au regard de la peinture post-tridentine ? Rien n'empêche de supposer que la grille de lecture, essentiellement iconographique, fournie par Émile Mâle et John Knipping pourrait être appliquée à cette production<sup>26</sup>.

La situation religieuse très singulière des Provinces-Unies justifie bien une étude centrée sur le Nord, dans la mesure où c'est la question de la minorité confessionnelle, au sens juridique de « groupement de personnes liées par des affinités religieuses [...] englobées dans un ensemble plus important<sup>27</sup> », qu'il s'agit de prendre en considération, même si on ne peut pas négliger les nombreux échanges entre le Nord et Sud désormais bien étudiés<sup>28</sup>. En se concentrant sur les Provinces-Unies, on a cherché à éclairer la production artistique hollandaise par le biais des confessions et tenté de répondre à deux questions : quels furent les effets de la pluriconfessionnalité sur la production pour les milieux catholiques ? À l'inverse, en quoi la production pour les milieux catholiques put-elle, au moins en partie, influencer sur la peinture hollandaise ?

En matière d'image en général et d'œuvre d'art en particulier, les différences entre les Protestants et les Catholiques restent importantes. D'ailleurs, les études sur l'art dans les pays catholiques à l'âge de la Contre-Réforme sont toujours d'actualité<sup>29</sup>. Au sein même de la religion catholique, les différences de perception, de production et de réception des images justifient des études sur des ordres religieux spécifiques ou sur certains courants de spiritualité<sup>30</sup>. Faut-il pourtant opposer radicalement une production artistique destinée aux Catholiques de celle dédiée aux Calvinistes, alors même que les travaux récents sur la Réforme ont permis de repenser la position de Calvin à l'égard des œuvres d'art et des images<sup>31</sup> ? La difficulté majeure est de ne pas trop accentuer l'opposition entre les deux groupes confessionnels majoritaires. Malgré de réelles divergences sur la place et l'usage de l'image, ces derniers partageaient des traditions, une culture visuelle et des modes de consommation de peintures communs.

Isoler cette production a aussi contribué à postuler que l'œuvre d'art participe à la défense d'une identité religieuse. Cette idée porte les marques du rétablissement de la hiérarchie catholique en 1853 et du besoin d'alléguer des siècles de discriminations politiques et sociales envers les milieux catholiques. Certaines œuvres d'art pouvaient nourrir des sentiments d'appartenance à la confession catholique, pensons au tableau d'autel ou au portrait de laïc en catholique. Toutefois, l'image n'était pas prioritairement une arme dans les entreprises de conversion, de persuasion et finalement de confessionnalisation, et ce, que l'on se situe du côté catholique comme protestant. Il convient plutôt de se demander comment une sensibilité catholique a pu trouver une forme d'expression dans la peinture.

L'importance de la dénomination confessionnelle dans l'étude de la production d'un artiste peut alors être repensée<sup>32</sup>. Le nombre de peintres catholiques envisagés dans cette étude est relativement restreint au regard du nombre d'artistes catholiques actifs dans les Pays-Bas du Nord au XVII<sup>e</sup> siècle. Être peintre de confession catholique n'implique pas nécessairement que l'on peigne à destination des milieux catholiques. Une partie importante de la production

artistique au XVII<sup>e</sup> siècle était destinée au marché de l'art sans distinction de classes sociales et *a fortiori* sans distinction confessionnelle.

Les réseaux confessionnels ont déjà été mis en avant pour expliquer le choix des peintres. En revanche, d'autres critères ont été plus largement négligés. Dans le contexte spécifique d'un pays de mission où la priorité n'était pas l'acquisition d'œuvres d'art mais plutôt l'assistance aux pauvres et où les milieux catholiques étaient de conditions relativement modestes, la valeur marchande de la peinture mérite d'être mieux appréhendée. On pense encore trop souvent que l'artiste fit l'objet d'une sélection à partir de critères confessionnels. La faible proportion des peintres réformés s'expliquerait uniquement sur la base de leur confession. Il serait pourtant aujourd'hui facile de faire de Rembrandt un peintre catholique, au regard de certaines de ses œuvres gravées. Il reste que le peintre était certainement trop cher pour les milieux catholiques, ce qui explique son absence dans cette étude. C'est le cas aussi pour le réformé Frans Hals, qui se faisait payer bien plus cher que les portraitistes de confession catholique. À l'inverse, un peintre catholique ne pouvait se contenter exclusivement des rares commandes catholiques, d'autant plus qu'on ne mesure pas encore bien la part des dons des artistes à leurs paroisses. Le catholicisme de Vermeer est fameux, tout comme le prix élevé qu'il demandait pour ses œuvres. On ne peut que dans le seul cas de *L'Allégorie de la Foi* envisager, de manière très probable, un commanditaire catholique. Finalement les réseaux confessionnels manquent de pertinence lorsque l'on s'intéresse aux tableaux de genre et au marché de l'art.

Il fallait aussi articuler la réflexion quantitative avec une réflexion qualitative. La question de la qualité des œuvres réunies dans ce large corpus peut enfin être soulevée. Est-ce que, dans une peinture à destination des milieux catholiques, seul le sujet compte? Si Abraham Bloemaert réussit à articuler des exigences religieuses fortes avec la réussite plastique d'un tableau, certaines œuvres présentent des qualités formelles nettement inférieures. Au regard du corpus de tableaux d'église, il semble que ce n'est pas l'originalité qui primait, mais plutôt des formules répétées, voire un certain archaïsme. Seulement, le propre du tableau d'église n'est-il pas justement de privilégier une lecture directe et claire? Du corpus des portraits de prêtres, il ressort des similarités formelles et iconographiques fortes, qui n'excluent pas, pour autant, des œuvres plus singulières, mettant en avant les talents et les manières des différents peintres sollicités. Enfin, les tableaux de genre impliquent-ils nécessairement une appréciation davantage portée sur les qualités esthétiques?

Tributaire des objets et des documents conservés qui offrent des éclairages très discontinus sur la peinture pour les milieux catholiques, l'étude s'articule autour des foyers d'Utrecht, de Haarlem et d'Amsterdam, où les Catholiques furent les plus nombreux. Abraham Bloemaert et Pieter de Grebber eurent une production importante à Utrecht et à Haarlem dans la première moitié du siècle, permettant de lier des commanditaires à un peintre ou un atelier. À Amsterdam, la production picturale pour les églises catholiques est mieux connue, en partie grâce aux récits de voyageurs. La question des liens entre les



milieux catholiques et la peinture dans des centres plus éloignés, notamment en Gueldre, se pose évidemment, mais elle supposerait que l'on puisse s'appuyer sur plus de sources que celles aujourd'hui réunies. Les bornes chronologiques retenues correspondent globalement au XVII<sup>e</sup> siècle. Les crises iconoclastes de 1566 constituent un jalon historique important, mais dans les faits, les premières œuvres peintes pour les milieux catholiques datent seulement de la première décennie du XVII<sup>e</sup> siècle, après que la mission de Hollande eut été lancée. La commande de tableaux d'église crût à partir de ce moment, avec un pic de production autour des années 1630 à Utrecht et à Haarlem et dans les années 1650 à Amsterdam puis en 1670 avec de grandes commandes.

La peinture d'église est clairement dépendante de la situation des Catholiques dans les Provinces-Unies. En revanche, la production de portraits rejoint les problématiques générales liées à ce genre pictural et il est plus difficile d'observer dans le corpus réuni des effets chronologiques qui appartiennent en propre aux conditions des Catholiques. On peut toutefois postuler que l'expression de la confession dans le portrait procède pour partie de l'évolution de la reconnaissance des Catholiques comme minorité. La coexistence confessionnelle a évolué au cours du siècle, en même temps que se renforçaient les sentiments d'appartenance des Catholiques à une même confession<sup>33</sup>. Charles Parker rappelle qu'entre 1572 et le début du schisme en 1702, l'Église catholique passa d'un statut de seule religion d'État à celui d'une véritable secte en 1600, puis d'un corps ecclésial restructuré en 1650, et finalement à une position de confession minoritaire mais permanente en 1700<sup>34</sup>. Ainsi, le synode de Dordrecht en 1618, en condamnant les Arminiens et en affirmant la doctrine réformée, a entraîné les Catholiques, les Luthériens et les Mennonites dans une prise de conscience importante, celle de constituer une minorité religieuse. En 1648, la Paix de Westphalie octroyait l'indépendance des Provinces-Unies. La rupture avec l'Espagne entraîna chez les Catholiques une nouvelle prise de conscience de leur exclusion définitive du gouvernement, mais aussi de l'impossibilité de récupérer leurs églises ou de célébrer leur culte en public. La grande assemblée des États-Généraux en 1651 confirma la religion réformée comme seule confession et par là, la position minoritaire des Catholiques, tout en garantissant leurs droits d'existence.

L'un des moments essentiels pour les Catholiques fut, sous le vicariat de Johannes van Neercassel, la prise de la ville d'Utrecht par les Français, puisque le culte public catholique y fut à nouveau autorisé. Pour la première et seule fois pendant le XVII<sup>e</sup> siècle, les Catholiques bénéficièrent de l'espace public, duquel ils étaient rejetés depuis la Réforme, et donc d'une visibilité. C'est à ce moment qu'ils auraient pu mettre en place des « stratégies visuelles » destinées à un nombre plus important et exprimer publiquement leur foi. D'ailleurs, le vicaire s'empressa d'organiser des processions publiques dans la ville. Néanmoins, la prise de la ville fut trop courte (moins d'une année) pour que les comportements changent. Dès 1673, au moment où les Français quittèrent la ville d'Utrecht et la Hollande ruinée par la guerre, le vicaire se réfugia à l'étranger, ce qui provoqua un déclin des commandes. En 1723, le schisme d'Utrecht, qui prit

sa source dans les dernières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, entraîna une séparation entre la Vieille-Église catholique (les Jansénistes) et l'Église catholique romaine. Cette rupture justifie d'arrêter l'étude autour de ces années, d'autant plus qu'elle rejoint un phénomène européen. Sur un plan artistique, cette période correspond aussi à l'avènement de Jacob de Wit, comme le peintre privilégié des milieux catholiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, à un moment où les églises sont moins cachées, bien plus grandes, et où les œuvres d'art, par leurs sujets, leurs formats, leurs manières, sont fondamentalement différentes de la production du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>.

Il est possible de saisir, au moins en partie, les raisons qui ont présidé à l'existence de peintures commandées par les milieux catholiques ou exécutées par des peintres catholiques pendant le XVII<sup>e</sup> siècle. Le sujet, le traitement, la destination, la confession du producteur ou encore le regard porté sur l'œuvre constituent autant d'éléments qui permettent de poser la question de l'existence d'une peinture catholique dans les Provinces-Unies au XVII<sup>e</sup> siècle. Il convient d'apprécier dans leur diversité les expressions de la Contre-Réforme dans les arts<sup>36</sup>, de cerner les enjeux confessionnels, voire les idées religieuses, dont furent investies les œuvres et d'interroger les représentations comme des possibles reflets des luttes religieuses.

Face à ce qui pourrait sembler relever de l'évidence, les tableaux d'églises sont prioritairement abordés (première partie), d'abord à partir de l'étude de la commande, puis sous l'angle de la réponse des peintres. La peinture religieuse ne doit toutefois pas être cantonnée au décor d'église. Nous verrons dans quelle mesure elle constitue un point de départ essentiel pour observer des mutations dans les tableaux de genre, paysages, natures mortes et scènes de vie quotidienne (deuxième partie). En dépit d'iconographies religieuses bien identifiables, certaines œuvres présentent des connotations identitaires fortes. Il est dès lors possible de poser la question du statut de l'œuvre d'art, de sa légitimité, de ses usages et de sa perception, dans les milieux catholiques. L'échelle nouvelle autorise alors l'interprétation des tableaux de genre sous l'angle de la confession et des effets de la pluriconfessionnalité. Soumis à des règles propres, le portrait permet de poser la question d'une véritable distinction entre les confessions (troisième partie), notamment lorsque l'on aborde les modalités de représentation du corps de l'Église. Le portrait funéraire, tel qu'il se développe dans les Provinces-Unies au XVII<sup>e</sup> siècle, soulève des enjeux directement liés à la position minoritaire des Catholiques. Finalement, les portraits de laïcs suggèrent une volonté d'affirmer une prise de position confessionnelle.

## Notes

1. Pour une approche générale, voir en dernier lieu, ISRAËL Jonathan, *The Dutch republic, Its rise, greatness, and fall, 1477-1806*, Oxford, Clarendon press, 1998. Sur les Catholiques en particulier, voir PARKER Charles H., *Faith on the Margins, Catholics and catholicism in the Dutch Golden Age*, Cambridge, Harvard University Press, 2008.
2. FRIJHOFF Willem, « La coexistence confessionnelle : complicités, méfiances et ruptures aux Provinces-Unies », dans DELUMEAU Jean, *Histoire vécue du peuple chrétien*, t. II, Toulouse, Privat, 1979, p. 229-247.
3. Sur la notion de tolérance, voir en dernier lieu, BERKVENSTEVELINCK Christiane, ISRAËL Jonathan et MEYJES Guillaume Henri Marie (éd.), *The Emergence of Tolerance in the Dutch Republic*, Leyde/New York/Cologne, Brill, 1992; HSIA Ronnie Po-Chia et NIEROP Henk van, *Calvinism and religious toleration in the Dutch Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; KAPLAN Benjamin, *Divided by faith: religious conflict and the practice of toleration in early modern Europe*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
4. PARKER, *Faith on the Margins*, op. cit., p. 31.
5. Le nom de *kloppjes* ou de *kloppen* viendrait du son qu'elles faisaient avec le heurtoir de la porte (*klopper* en néerlandais) pour signaler l'heure de la messe, voir BIESBOER Pieter, *Collections of Paintings in Haarlem 1572-1745*, Los Angeles, Provenance Index of the Getty Research Institute, 2001, p. 12.
6. Sur les *kloppen*, voir SCHULTE VAN KESSEL Elisja, *Geest en vrees in godsdienst en wetenschap. Vijfopstellen over gezagsconflicten in de zeventiende eeuw*, La Haye, Staatsuitgeverij, 1980, p. 51-115; MONTEIRO Marit Edin, *Geestelijke maagden, leven tussen klooster en wereld in Noord-Nederland gedurende de zeventiende eeuw*, Hilversum, Verloren, 1996; SPAANS Joke, *De levens der maechden. Het verhaal van een religieuze vrouwengemeenschap in de eerste helft van de zeventiende eeuw*, Hilversum, Verloren, 2012.
7. En dernier lieu, ROETHLISBERGER Marcel G. et BOK Marten Jan, *Abraham Bloemaert and his sons, paintings and prints*, Doornspijk, Davaco Publishers, 1993; HELMUS Liesbeth M. et SEELIG Gero (dir.), *The Bloemaert Effect, Colour and Composition in the Golden Age*, cat. exp. [Utrecht, Centraal Museum, 11 novembre 2011-5 février 2012; Schwerin, Staatliches Museum, 24 février-28 mai 2012], Petersberg, Imhof, 2011.
8. Dans les Pays-Bas du Nord au XVII<sup>e</sup> siècle, le nom se composait de deux ou trois éléments : le prénom (Pieter), le patronyme, c'est-à-dire le nom du père (Frans) suivi de *zoon* pour fils (abrégé en z. ou zn.) ou de *dochter* pour fille (dr.) et finalement, le nom de famille (ici de Grebber). De manière générale, nous n'avons retenu que le prénom et le nom de famille, par exemple Pieter de Grebber, et non Pieter Fransz. de Grebber.
9. Les Pays-Bas du Nord ou Pays-Bas septentrionaux désignent les sept provinces du Nord : Hollande, Zélande, Utrecht, Gueldre, Overijssel, Frise et Groningue, par opposition aux Pays-Bas du Sud ou Pays-Bas espagnols. Ces sept provinces prirent en 1648 le nom de République des Provinces-Unies. Lorsque nous employons l'adjectif « hollandais », c'est pour désigner les Pays-Bas du Nord dans leur globalité et non la seule province de Hollande, auquel cas nous le signalons.
10. FRIJHOFF Willem, « Métaphores d'identité : appropriations de l'art hollandais », *Perspective*, n° 2, 2011, p. 621.
11. La dernière synthèse sur le catholicisme dans les Pays-Bas du Nord date de 2008 : PARKER, *Faith on the Margins*, op. cit.
12. SLIVE Seymour, « Notes on the relationship of Protestantism to Seventeenth century Dutch Painting », *The Art Quarterly*, XIX, 1956, p. 3-15.
13. Voir à ce sujet DIJKSTRA Jeltje, DIRKSE Paul et SMITS Anneloes, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Zwolle, Waanders, 2002, p. 11-21.
14. BLANKERT Albert et al., *Kunstbezit Parkstraatkerk*, cat. exp. [La Haye, Gemeentemuseum, 23 septembre-19 novembre 1978], La Haye, Haags Gemeentemuseum, 1978.

15. BLANKERT Albert (dir.), *Gods, Saints and Heroes, Dutch Painting in the Age of Rembrandt*, cat. exp. [Washington, National Gallery of Art, Detroit, 2 novembre 1980-4 janvier 1981; The Detroit Institute of Arts, 16 février 1981-19 avril 1981; Amsterdam, Rijksmuseum, 16 mai 1981-19 juillet 1981], Washington, National Gallery of Art, 1980; BLANKERT Albert et SLATKES Leonard J. (dir.), *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw, Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, cat. exp. [Utrecht, Centraal Museum, 13 novembre 1986-12 janvier 1987; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 12 février-12 avril 1987], Utrecht, Centraal Museum, 1986; BLANKERT Albert (dir.), *Dutch Classicism in seventeenth-century painting*, cat. exp. [Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 25 septembre 1999-9 janvier 2000; Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, 9 février-30 avril 2000], Rotterdam, Nai Publishers, 1999.
16. DIRKSE Paul, *Kunst uit Oud-Katholieke kerken*, cat. exp. [Utrecht, Catharijneconvent, 25 août-19 octobre 1989], Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1989; DIRKSE Paul et HAVERKAMP Anite, *Jezuïeten in Nederland*, Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, 1991; DIRKSE Paul, *Begijnen, pastoors en predikanten. Religie en kunst in de Gouden Eeuw*, Leyde, Primavera, 2001, ce dernier ouvrage regroupe vingt-trois articles de l'auteur publiés entre 1970 et 1998. Voir aussi SCHILLEMANS Robert, « Schilderijen in Noordnederlandse katholieke kerken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw », *De Zeventiende Eeuw* 8, 1992, p. 41-52; SCHILLEMANS Robert, « Altarpieces by Carel van Savoy and Nicolaes Roosendael », *The Hoogsteder Mercury*, n<sup>os</sup> 13-14, 1992, p. 53-59; SCHILLEMANS Robert, « Zeventiende-eeuwse altaarstukken in de Amsterdamse staties: een inventarisatie », dans HOUT Guus van den et SCHILLEMANS Robert (dir.), *Putti en cherubijntjes: het religieuze werk van Jacob de Wit*, cat. exp. [Amsterdam, Museum Amstelkring, 16 décembre 1995-17 mars 1996; Weert, Museum Jacob van Horne, 14 avril-7 juillet 1996], Haarlem, Amsterdam, Origine, 1995, p. 53-74; SCHILLEMANS Robert, « Zeventiende – en vroegachtitiende – eeuwse wisselaltaarstukken in de Amsterdamse Begijnhofkerk », *De Zeventiende eeuw*, n<sup>o</sup> 15, 1999, p. 204-221; VAN ECK Xander, *Kunst, twist en devotie: Goudse katholieke schuilkerken 1572-1795*, Delft, Eburon, 1994.
17. VAN ECK Xander, « The artist's religion, paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the northern Netherlands, 1600-1800 », *Simiolus*, vol. 27, n<sup>os</sup> 1-2, 1999, p. 70-94.
18. VAN ECK Xander, *Clandestine Splendor. Paintings for the Catholic church in the Dutch Republic*, Zwolle, Waanders, 2007.
19. MONTIAS John Michael, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*, Princeton, Princeton University press, 1982, p. 153-160; MONTIAS John Michael, *Vermeer : une biographie, le peintre et son milieu*, Paris, A. Biro, 1990 [trad. ARASSE Daniel].
20. Par exemple BOK Marten Jan et KOBAYASHI Yoriko, « New data on Hendrick ter Brugghen », *The Hoogsteder Mercury*, n<sup>o</sup> 1, 1985, p. 7-34; ROETHLISBERGER et BOK, *Abraham Bloemaert, op. cit.*; KÖHLER Neeltje, BIESBOER Pieter et al., *Painting in Haarlem 1500-1850, The collection of the Frans Hals Museum*, Gand, Ludion, 2006; à Utrecht et à Amsterdam, les recherches sur les confessions sont liées aux travaux monographiques.
21. Voir en dernier lieu, EKKART Rudolf E. et BUVELOT Quentin (dir.), *Dutch Portraits, The Age of Rembrandt and Frans Hals*, cat. exp. [Londres, The National Gallery, 27 juin-16 septembre 2007; La Haye, The Royal Picture Gallery Mauritshuis, 13 octobre 2007-13 janvier 2008], Zwolle, Waanders, 2007.
22. JONGH Eddy de, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, cat. exp. [Haarlem, Frans Halsmuseum, 15 février-19 mai 1986], Zwolle, Waanders, 1986; VAN THIEL Pieter, « Catholic Elements in Seventeenth-Century Dutch Painting, A propos of a Children's Portrait by Thomas de Keyser », *Simiolus*, vol. 20, n<sup>o</sup> 1, 1990-1991, p. 39-62; ADAMS Ann Jensen, *Public Faces*

- and *Private Identities in Seventeenth-Century Holland, Portraiture and the production of Community*, Cambridge, Cambridge university press, 2009.
23. HEDQUIST Valérie, « The Real Presence of Christ and the Penitent Mary Magdalen in the Allegory of Faith by Johannes Vermeer », *Art History*, vol. 23, n° 3, 2000, p. 333-364; HEDQUIST Valérie, « Dutch genre painting as religious art: Gabriel Metsu's Roman Catholic imagery », *Art History*, vol. 31, n° 2, 2008, p. 159-186. Voir sur la question des multiples réceptions des œuvres, FREEDBERG David et DE VRIES Jan, *Art in history/ history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture*, Los Angeles, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991, p. 175-207.
  24. La spécificité de l'art hollandais est encore souvent mise en avant : SCHAMA Simon, *L'embaras de richesses, La culture hollandaise au Siècle d'Or*, Paris, Gallimard, 1991 [1<sup>re</sup> éd. 1987]; BROWN Christopher, *The Dutchness of Dutch Art: First Golden Age Lecture*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2002. Voir à ce sujet JANSSEN Geert H., « The Dutchness of the Dutch Golden Age », *The Historical Journal*, vol. 53, n° 3, septembre 2010, p. 805-817.
  25. BLANKERT, *Kunstbezit Parkstraatkerk, op. cit.*, p. 6.
  26. MÂLE Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI<sup>e</sup>, du XVII<sup>e</sup>, du XVIII<sup>e</sup> siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, A. Colin, 1932; KNIPPING John B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on earth*, 2 vol., Nieuwkoop, B. de Graaf, 1974 [1<sup>re</sup> éd. 1939-1940].
  27. REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 vol., Paris, Le Robert, 2012.
  28. THIJS Alfons, *Van Geuzenstad tot katholieke bolwerk: maatschappelijke betekenis van de kerk in contrareformatorisch Antwerpen*, Turnhout, Brepols, 1990; DACOSTA KAUFMANN Thomas, « An Independent Dutch Art? A View from Central Europe », *De Zeventiende eeuw*, vol. 13, n° 1, 1997, p. 359-369; MAËS Gaëtane et BLANC Jan, *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, [Actes du colloque international, Institut de recherches historiques du Septentrion, 28-29-30 mai 2008], Turnhout, Brepols, 2010. Voir aussi les travaux du groupe de recherches de F. VERMEYLEN à l'université de Rotterdam : *Artistic exchange and innovation in the Low Countries, 1572-1700*.
  29. Par exemple, WRIGHT Anthony, « The altarpiece in Catholic Europe: post-Tridentine transformations », dans HUMFREY Peter et KEMP Martin, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge university press, 1990, p. 243-260; SAINT-SAËNS Alain, *Art and Faith in Tridentine Spain (1545-1690)*, New York, Peter Lang, 1995; BORSOOK Eve et SUPERBI GIOFFREDI Fiorella (éd.), *Italian Altarpieces (1250-1550)*, New York, Clarendon press, 1999; COUSINIÉ Frédéric, *Le peintre chrétien, théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003; COUSINIÉ Frédéric, *Le Saint des Saints, maîtres-autels et retables parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2006.
  30. Sur les Jésuites par exemple : DEKONINCK Ralph, *Ad imaginem, statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2005; O'MALLEY John, GAUVIN Alexander Bailey, STEVEN Harris et THOMAS Frank Kennedy, *The Jesuits, cultures, sciences, and the arts, 1540-1773*, 2 vol., Toronto, University of Toronto press, 1999-2006 ou sur le jansénisme : GOUZI Christine, *L'art et le jansénisme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nolin, 2007; COJANNOT-LE BLANC Marianne (dir.), *Philippe de Champagne ou la figure du peintre janséniste*, Paris, Nolin, 2011.
  31. MICHALSKI Sergiusz., *The Reformation and the visual arts: the Protestant image question in Western and Eastern Europe*, Londres, Routledge, 1993; FINNEY Paul Corby (dir.), *Seeing beyond the word: visual arts and the Calvinist tradition*, Cambridge, Eerdmans, 1999; JOBY Christopher Richard, *Calvinism and the arts: a re-assessment*, Louvain, Peeters, 2007; ZACHMAN Randall C., *Image and Word in the Theology of John Calvin*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007. Pour une synthèse sur le calvinisme dans les Pays-Bas du Nord, voir BENEDICT Philip, *Christ's churches purely reformed: a social history of Calvinism*, New Haven, Yale University Press, 2002.

32. Voir sur ces questions : BRUYN Josua, *Rembrandt's keuze van bijbelse onderwerpen*, Utrecht, Kunsthistorisch Instituut der Rijksuniversiteit, 1959; MANUTH Volker, « Denomination and iconography: the choice of subject matter in the biblical painting of the Rembrandt circle », *Simiolus*, vol. 22, n° 4, 1993-1994, p. 235-252. Voir pour la France, COUSINIÉ, *Le peintre chrétien, op. cit.* ; COUSINIÉ Frédéric, *Sébastien Bourdon, tactique des images*, Paris, Éd. 1:1, 2011.
33. FRIJHOFF Willem, « Catholic expectation for the future at the time of the Dutch Republic. Structure and base line of interpretation », dans FRIJHOFF Willem, *Embodied belief, Ten essays on religious culture in Dutch History*, Hilversum, Verloren, 2002, p. 153-179.
34. PARKER, *Faith on the Margins, op. cit.*, p. 4.
35. Voir en dernier lieu, VAN DEN HOUT Guus et SCHILLEMANS Robert (dir.), *Putti en cherubijntjes: het religieuze werk van Jacob de Wit*, cat. exp. [Amsterdam, Museum Amstelkring, 16 décembre 1995-17 mars 1996; Weert, Museum Jacob van Horne, 14 avril-7 juillet 1996], Haarlem, Amsterdam, Origine, 1995.
36. Nous employons le terme de Contre-Réforme dans un sens général pour désigner la réforme catholique. Il nous semble en outre particulièrement adapté dans ce contexte religieux spécifique où le mouvement fut aussi une réaction au protestantisme. Voir à ce sujet O'MALLEY John, *Trent and all that. Renaming catholicism in the Early Modern Era*, Londres, Harvard University Press, 2000.