

**REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART**

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI

PAR

**L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART
DE BELGIQUE**

**BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS**

UITGEGEVEN ONDER DE HOOG BESCHIERMING VAN Z.M. DE KONING

DOOR DE

**KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR ARCHEOLOGIE EN KUNSTGESCHIEDENIS
VAN BELGIË**

XCII – 2023

– EXTRAIT –

BRUXELLES – BRUSSEL

LA RELATIVITÉ ARTISTIQUE ET SES PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES
DANS L'ÉTUDE DE LA PEINTURE DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX
PRIX DE L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE
DE L'ART DE BELGIQUE

Sacha ZDANOV

Les historiens de l'art constatent depuis plusieurs années l'inopérabilité d'une application stricte de concepts fondateurs de la discipline, ceux de la périodisation et du style. À la suite de l'éclatement de la discipline au milieu des années 1960, les chercheurs se sont tournés vers les autres sciences sociales pour se détourner de l'analyse stylistique et formelle des œuvres et se projeter vers les différents contextes de création. Ce phénomène d'écart conceptuel s'est accentué avec l'ouverture au tournant global. D'une part, les concepts développés pour l'étude des œuvres d'art occidentales étaient devenus peu adéquats dans le traitement des problématiques rencontrées en dehors de cette zone géographique, d'autre part, ils ne prenaient pas en considération les métissages des pratiques artistiques. Ces problèmes ont été soulevés par de nombreux auteurs, mais peu ont tenté de les réviser dans un esprit de méthodologie critique et proposé des alternatives.

Cet article vise à interroger la notion de localisation d'une œuvre. En introduisant une nouvelle dimension spatiale dans l'étude de la peinture des Pays-Bas méridionaux, je souhaite ainsi montrer qu'une approche élargie de la spatialité peut enrichir la connaissance du contexte culturel et proposer d'autres «histoires de l'art».

Styles, écoles et foyers artistiques: des notions problématiques

La relativité artistique est à la base de toute pratique en histoire de l'art⁽¹⁾. Lorsque l'historien d'art se trouve confronté à un objet, ce concept consiste à en déterminer le lieu et l'époque de production⁽²⁾. En effet, ces deux dimensions, temporelle et spatiale, sont essentielles à la contextualisation de l'œuvre⁽³⁾. La jonction de ces deux éléments convoque ainsi dans l'esprit du chercheur un répertoire de formules esthétiques lui permettant, d'une

(1) PANOFSKY 1974; PANOFSKY 2015a; SCHAPIRO 1970; ELSIG 2019, p. 37.

(2) Cette nécessité scientifique de l'historien de l'art s'exprime également dans le marché de l'art qui, par la *connoisseurship*, cherche à établir la valeur marchande d'une œuvre.

(3) Comme le souligne Frédéric Elsig, «la tâche primordiale qui consiste à établir l'identité d'une œuvre et à la replacer dans son contexte propre précède et détermine toutes les interprétations qui s'y rapportent, qu'elles soient iconologiques, sociologiques, anthropologiques ou autres». Voir ELSIG 2019, p. 34.

part, de rattacher l'objet étudié à des objets semblables et, d'autre part, de le distinguer d'autres pièces dont cet objet s'éloigne. Pour ces rapprochements formels, l'historien de l'art cherche à identifier l'intention artistique – la *Kunstwollen* – telle que proposée par Aloïs Riegl en 1903⁽⁴⁾ ou l'intention de perception esthétique d'Erwin Panofsky⁽⁵⁾. Cette attribution permet d'opérer des groupements d'œuvres, c'est-à-dire de former un corpus, et de différencier les groupements entre eux. Ainsi, traditionnellement, l'historien d'art peut aisément distinguer un portrait anglais du XVIII^e siècle, d'un portrait flamand du XV^e siècle. Ces échelles spatiales et temporelles sont mobiles. En ne mobilisant qu'une des deux variables, elles permettent aux experts les plus avisés de faire la distinction entre des portraits de la Renaissance peints à Bruxelles et à Bruges, ou, pour jouer sur le curseur temporel, entre un portrait flamand des années 1480 et son homologue des années 1530. Les œuvres composant ce corpus partagent donc une parenté spatiale et temporelle de création. Par la manière d'opérer, elles constituent des groupements esthétiquement homogènes et présentent des caractéristiques formelles, typologiques, techniques et stylistiques relativement comparables.

L'élément stylistique, en particulier, permet de situer l'œuvre dans l'histoire de l'art⁽⁶⁾. Dans l'historiographie de la discipline, c'est, en effet, le style de l'œuvre qui prime sur les autres éléments afin de constituer ces groupements⁽⁷⁾. Depuis le début du XX^e siècle et les travaux d'Heinrich Wölfflin – en particulier ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, originellement parus en 1915 – le style est considéré comme une expression, «celle de l'état d'esprit d'une époque et d'un peuple, comme aussi d'un tempérament personnel»⁽⁸⁾. Il s'agit d'un «idéal particulier de beauté, celui d'un individu ou d'une collectivité (...)». Lorsqu'un artiste entreprend son œuvre, certaines conditions optiques s'offrent à lui, par lesquelles il est lié. Tout n'est pas possible en tout temps⁽⁹⁾.

Le développement artistique s'analyse ainsi à travers la succession des styles et leurs changements⁽¹⁰⁾ qui, contrairement à la typologie, l'iconographie ou à la technique, varient fortement dans le temps et l'espace. Bien que parfois remise en question, cette méthodologie fondée sur la succession des styles – ce que Gombrich a appelé la «procession des styles

(4) RIEGL 1903. Cette notion apparaît pour la première fois dans un écrit de 1893, *Question de style*. Voir, notamment, FRANK 1997. Sur la notion de «Kunstwollen», consulter PÄCHT 1963.

(5) PANOFSKY 1974; PANOFSKY 2015a.

(6) Voir, sur la notion de style, SCHAPIRO 1953; SAUERLÄNDER 1983; PASSINI 2017, spéc. Chapitre 4, «La nébuleuse formaliste. Histoire de la vision et théorie du style», p. 122-150.

(7) Il est question ici du «style général» d'une œuvre, que le philosophe Richard Wollheim distingue du «style individuel» d'un artiste. Voir, sur cette question, WOLLHEIM 1979.

(8) WÖLFFLIN 1915, p. 11, «Man nenne es Temperament oder Zeitgeist oder Rassencharakter – den Stil von Individuen, Epochen und Völkern formen»; WÖLFFLIN 2016, p. 34.

(9) WÖLFFLIN 1915, p. 11, «Jeder Künstler findet bestimmte 'optische' Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich»; WÖLFFLIN 2016, p. 34-35.

(10) ACKERMAN 1962, p. 227. Dans les *Vite* publiées en 1550 et rééditées en 1568, Giorgio Vasari avait déjà recours à cette périodisation des styles pour organiser ses biographies d'artistes dans une perspective évolutionniste avec pour objectif la légitimation des pratiques artistiques contemporaines. Sur le débat entre le caractère stable (Schapiro, Panofsky) ou changeant des styles (Kubler), consulter PINOTTI 2012, p. 87-88.

et des périodes»⁽¹¹⁾ – sous-tend toute la pratique, l'écriture, l'enseignement et la diffusion de l'histoire de l'art occidental.

C'est notamment le cas de l'étude de la peinture des Pays-Bas méridionaux, que ce soit dans l'*Altniederländische Malerei* de Max J. Friedländer, dans l'*Early Netherlandish Painting* d'Erwin Panofsky ou dans la *Peinture dans les anciens Pays-Bas XV^e-XVI^e siècles* de Paul Philippot, ce dernier combinant analyses stylistiques et formelles⁽¹²⁾. Ces récits d'histoire de l'art replacent chaque style dans sa séquence chronologique. L'examen de ces successions stylistiques se traduit par une périodisation de la discipline⁽¹³⁾. Chaque œuvre située spatialement et temporellement est donnée à un style caractérisant lui-même une période du déroulement chronologique de l'histoire de l'art. Dans la cadre de la peinture des Pays-Bas méridionaux entre les années 1430 et 1530, (1) le groupe des fondateurs Van Eyck/Campin/Maître de Flémalle est succédé par (2) Van der Weyden et ses disciples, (3) pour arriver à la « crise » figurative de la fin du XV^e siècle et aux petits maîtres brugeois et bruxellois, (4) et s'achever, d'une part, par le maniérisme gothique spécifiquement à Anvers et, d'autre part, par les peintres romanistes. Une histoire claire, précise, didactique et cohérente est ainsi écrite, à travers une succession chronologique de ses figures représentatives. Les historiens d'art de chaque pays, en convoquant implicitement la carte géographique de l'Europe résultant du Traité de Versailles (1919), ont contribué à écrire l'histoire des écoles nationales de peinture basée sur la succession des grandes figures nationales incarnant les développements picturaux.

Dès le XVII^e siècle, les historiens de l'art ont opéré un transfert entre le lieu de naissance ou d'activité des artistes et les caractéristiques de style que l'on constate dans leurs œuvres. Cela a amené à développer la notion d'école, au départ dans l'étude de la peinture italienne, notamment chez Agucchi et Bellori qui distinguent les écoles des différentes villes d'Italie. Dans ses *Considerazioni sulla pittura* rédigées entre 1617 et 1628, Giulio Mancini « cherche à affiner les critères de distinction et de classification entre les différentes écoles, en reprenant la notion vasarienne de *maniera* mais en forgeant le terme *scuola* »⁽¹⁴⁾. Cette notion est ensuite reprise dans l'organisation des catalogues de vente de peinture dès le XVIII^e siècle⁽¹⁵⁾ et s'exprimera visuellement dans l'accrochage des premiers musées. Aménagé en 1783 par Christian von Mechel, le musée impérial de Vienne ouvre ses salles du palais du Belvédère dans lesquelles les œuvres sont exposées selon des groupements par périodes et par écoles. Les publications reprennent également le classement par écoles telle la *Storia pittorica dell'Italia* de Luigi Lanzi⁽¹⁶⁾, conservateur de la Galerie des Offices à Florence, publiée en 1797, ou les quatorze volumes du *Peintre-graveur* d'Adam von Bartsch,

(11) GOMBRICH 1971a, p. 83.

(12) FRIEDLÄNDER 1924-1937; PANOFSKY 1953; PHILIPPOT 1970 (la traduction française parue dans PHILIPPOT 1994).

(13) SCHAPIRO 1970. La notion même de périodisation présente de nombreux problèmes méthodologiques relevés notamment par Ernst Gombrich et Thomas DaCosta Kaufmann. Voir, GOMBRICH 1969; GOMBRICH 1971a; GOMBRICH 1971b; DACOSTA KAUFMANN 2008 et sa traduction anglaise DACOSTA KAUFMANN 2010; RAMPLEY 2022.

(14) ELSIG 2019, p. 14 et 118; cite PIERGUIDI 2016.

(15) ELSIG 2019, p. 118; cite MICHEL 2007.

(16) LANZI 1796; SCIOLLA 1988.

conservateur du musée Albertina, monumentale œuvre publiée entre 1802 et 1821 qui reste un ouvrage de référence dans le domaine de l'estampe⁽¹⁷⁾. La théorisation des phénomènes stylistiques se développe entre le milieu du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, à un moment où la discipline nouvellement entrée à l'université se cherche une légitimité académique et scientifique⁽¹⁸⁾.

Au XVIII^e siècle, Johann Gottfried Herder a introduit la notion de groupes culturels nationaux, exprimés par la langue et déterminés par le *Volksgeist*. Cela s'est accentué au XIX^e siècle avec le déterminisme ethnique et les questions d'état-nation, associant lieu et race. Dans ce contexte, des expositions d'art national ont été organisées, comme celles consacrées aux *Primitifs flamands* à Bruges en 1902 et aux *Primitifs français* à Paris en 1904. Les caractéristiques culturelles et ethniques sont, pense-t-on, liées à la géographie. Cela relève d'une longue tradition historiographique qui a mené à des théories racistes au cours du XX^e siècle⁽¹⁹⁾, comme l'analyse parfaitement Thomas DaCosta Kaufmann⁽²⁰⁾. Rapidement, certains auteurs sont, en effet, allés au-delà des nations pour distinguer des ensembles régionaux aux caractéristiques plus spécifiques, alliant art et déterminisme géographique.

Depuis les années 1980, les recherches ont relativisé quelque peu cette théorie. Elles ont montré, d'une part, la pluralité des identités en question – on relève à la fois de sa corporation, de sa paroisse, du pouvoir local ou ducal, ou on soutient un seigneur local ou étranger... – et, d'autre part, le déséquilibre entre les distinctions contemporaines et anciennes⁽²¹⁾. Ainsi, il y avait peu de différence entre l'art des Pays-Bas méridionaux et septentrionaux dans l'œil du spectateur du XVI^e siècle, contrairement à celui du critique contemporain⁽²²⁾. Des biographes comme Karel van Mander ou Cornelis de Bie ne font pas de distinction entre les peintres du sud et du nord des Pays-Bas⁽²³⁾. Par ailleurs, les termes *fiammingho* en Italie ou *Dutchman* en Angleterre désignent indifféremment les peintres du sud et du nord de cette région⁽²⁴⁾. Ce n'est véritablement qu'au début du XVII^e siècle qu'une identité distincte semble s'établir lentement aux Pays-Bas du nord, et au XIX^e siècle que les historiens d'art ont alimenté un discours au service de la jeune nation belge. Certains domaines de recherche ont abandonné ces distinctions, notamment celui de l'histoire économique de l'art⁽²⁵⁾ ou celui de l'étude des circulations artistiques pour lesquels les peintres du sud et du nord sont traités comme faisant partie d'une même communauté

(17) VON BARTSCH 1802-1821.

(18) PASSINI 2017; ELSIG 2019, p. 20.

(19) MICHAUD 2005.

(20) DACOSTA KAUFMANN 2004.

(21) Dans le cadre de l'art d'Afrique, l'association entre une tribu/un village et un style a également été critiquée par les spécialistes des cultures de ce continent. Voir FRIED 1975; BLIER 2001.

(22) Un constat similaire a été fait pour le XVII^e siècle et, dès 1946, le professeur Pieter Geyl plaide pour une considération commune des peintres des Pays-Bas du nord et du sud qui forment, selon lui, une même entité artistique. Voir, DE CLIPPEL 2016; GEYL 1946, p. 550. Consulter également, DACOSTA KAUFMANN 1997; *idem*, «What's So Dutch about Dutch Art? The Question of Dutch Identity Viewed from Abroad», dans: DACOSTA KAUFMANN 2004; BRIELS 1987; DE CLIPPEL 2006.

(23) VAN MANDER 2002; DE BIE 1971.

(24) ZDANOV 2019, *passim*.

(25) DE MARCHI & VAN MIGROET 1994.

d'étrangers⁽²⁶⁾. La recherche en histoire de l'art, particulièrement celle basée sur la matérialité de œuvres, n'en est pas moins restée fortement tributaire de la division classique en «écoles nationales». Cette notion, bien que débarrassée d'une idéologie explicitement raciste, connaît d'ailleurs un renouveau depuis quelques années, même si les historiens de l'art reconnaissent le choix arbitraire des frontières nationales constituant le cadre géographique de leurs recherches⁽²⁷⁾.

À l'intérieur même des états, la notion d'école régionale, de foyer ou de centre artistique revient à appliquer au niveau local le principe des écoles nationales, et donc à y transposer les défauts que rencontre cette notion. Ce besoin d'appréhender le niveau local, plutôt que celui global d'un territoire plus étendu à l'échelle d'une géographie politique, est sans doute apparu en réponse à la mise en question des écoles nationales⁽²⁸⁾. L'historiographie des soixante dernières années n'a toutefois pas été aussi critique vis-à-vis de ces notions que par rapport à celles des écoles nationales. Dans une publication de 1962, Kenneth Clark montrera d'ailleurs que «l'histoire de l'art européen est dans une large mesure l'histoire d'une série de centres, de chacun desquels a irradié un style. Pour une période plus ou moins longue, ce style a dominé l'art du temps; il est devenu de ce fait un style international, métropolitain au centre et de plus en plus provincial à mesure qu'il gagnait la périphérie. Un style ne se développe pas spontanément dans une aire étendue. Il est la création d'un centre, d'une unité singulière d'où provient l'impulsion; ce centre peut être petit, comme la Florence du XV^e siècle, ou grand comme le Paris de l'avant-guerre, mais il a l'assurance et la cohérence d'une métropole»⁽²⁹⁾. Ce centre qui préside à la création d'un style est donc nécessairement un espace urbain rayonnant sur sa périphérie. Si Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg ont remis en question ce principe strict de rayonnement en le nuancant et en relevant ses applications équivoques, le centre artistique n'en demeure pas moins pour ces auteurs un lieu géographique «caractérisé par la présence d'un nombre important d'artistes et de groupes significatifs de commanditaires (...). Ne pourra être centre artistique qu'un centre de pouvoir extra-artistique, qu'il soit politique et/ou économique et/ou religieux»⁽³⁰⁾. Il s'agit donc généralement d'une entité urbaine.

Ces dernières années ont connu une résurgence des études centrées sur une ville afin d'en démontrer l'originalité artistique et l'identité culturelle à un moment donné de son histoire. Ce qui est particulièrement le cas dans l'étude de la peinture des Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle et au début du XVI^e siècle: citons les expositions *Bruges et la Renaissance* et *Forgotten Masters* pour Bruges, *Jan Rombouts* pour Louvain ou encore *L'Héritage de Van der Weyden et la peinture à Bruxelles*⁽³¹⁾. L'ensemble de ces publications offrent une vue relativement unitaire de chaque centre de production en soulignant ses particularités artis-

(26) RODING 2003; CURD 2010.

(27) RAMPLEY 2012. Voir notamment le débat actuel sur la constitution d'un «canon flamand» dans la partie néerlandophone de la Belgique ou le parcours récemment réaménagé du Rijksmuseum à Amsterdam.

(28) DaCOSTA KAUFMANN 2004, p. 115.

(29) CLARK 1962, p. 3; cité par CASTELNUOVO & GINZBURG 1981. Il s'agit d'une traduction révisée de l'article CASTELNUOVO & GINZBURG 1979.

(30) CASTELNUOVO & GINZBURG 1981, p. 53-54.

(31) MARTENS 1998; VAN OOSTERWIJK 2017; BRUIJNEN 2012; BÜCKEN & STEYAERT 2013.

tiques vis-à-vis des autres cités des Pays-Bas méridionaux. Ces contributions sont souvent rédigées à l'occasion d'expositions qui, sans doute dans un souci d'attractivité touristique et de rayonnement, mettent en évidence l'identité culturelle d'un foyer artistique. Chacun de ces centres semblent ainsi avoir développé à un moment particulier de son histoire son propre langage artistique.

Vers une rupture d'unicité

Faire correspondre un style à un espace urbain suppose une création culturelle uniforme et homogène. Or, la théorie et le discours de l'histoire de l'art viennent ici se heurter à la réalité matérielle des œuvres conservées qui constituent autant de témoignages de la diversité des pratiques artistiques. Cette notion d'école urbaine ou régionale rencontre alors les mêmes limitations que celles qui s'imposent aux écoles nationales. Si les fluctuations des frontières géographiques de ces dernières, liées aux changements géopolitiques, n'ont que peu d'impact dans la notion d'école urbaine puisque leurs limites sont relativement bien déterminées territorialement, l'hypothèse associant une ville à un style local ne prend pas en considération la coexistence de plusieurs traditions stylistiques distinctes circulant au même moment dans un même foyer artistique. Cette homogénéité de style est donc superficielle. Elle a d'ailleurs récemment été questionnée par plusieurs auteurs dans le cas de la production picturale hollandaise du XVII^e siècle⁽³²⁾. Par l'étude des œuvres, on constate donc une rupture dans l'unicité stylistique envisagée par les historiens de l'art. Peu de publications adressent toutefois spécifiquement cette coexistence de styles au sein d'un même espace.

Pourquoi les historiens de l'art en sont arrivés à cette construction homogène artificielle ? La raison est sans doute à chercher dans la surreprésentation d'un style qui éclipse l'ensemble de ses concurrents. Ce style dominant pourrait correspondre à la notion de style collectif, défini par Arthur Danto dans les années 1980⁽³³⁾. Il est naturel qu'une ville connaissant un même contexte juridique et économique, où les artistes partagent un même bagage culturel et répondent aux attentes d'une clientèle similaire, voit se créer des œuvres esthétiquement semblables. Les artistes cherchant à faire perdurer ce modèle esthétique dans le temps prolongeront le langage formel créé sur plusieurs générations. On le constate dans l'étude de la production de Dirk Bouts et d'Albrecht Bouts à Louvain entre les XV^e et XVI^e siècles. Valentine Henderiks a parfaitement montré la permanence dans l'atelier du fils des compositions d'œuvres de dévotion privée créées par le père, sans doute motivées par des raisons commerciales⁽³⁴⁾. Il devait en être de même des nombreuses lignées de peintres rencontrées dans les registres des guildes, ainsi que pour les apprentis qui, une fois admis dans la corporation, pouvaient poursuivre leur carrière en prolongeant la manière de leur maître. Ces « continuités stylistiques », ancrées localement, constitueraient ainsi, comme le dit Frédéric Elsig, la « tradition locale »⁽³⁵⁾. Une ville produit un style, comme une nation produit une école de peinture. Cet auteur considère le « foyer artistique » comme

(32) LOUGHMAN 2016.

(33) DANTO 1981.

(34) HENDERIKS 2011.

(35) ELSIG 2019, p. 128.

un bloc stylistiquement homogène. Pour appuyer son propos, il ajoute que « tout foyer artistique possède son 'aire de diffusion' qui s'arrête lorsque commence celle du foyer artistique le plus proche, laissant entre les deux une zone de transition. Sur le plan théorique, le phénomène correspond bien aux concepts de 'centre', de 'périphérie' et de 'double périphérie' »⁽³⁶⁾. Toutefois, l'historien de l'art ne peut se baser que sur la production existante. Il doit disposer d'assez de témoignages esthétiques cohérents pour associer un style homogène à un territoire géographique donné. Cette « école » n'est ainsi valable que lorsqu'elle connaît un certain rayonnement défini par l'abondance de sa production. C'est ce qu'a récemment envisagé Catheline Périer-D'Ieteren dans le cas d'Anvers où la production est peu connue avant le XVI^e siècle de sorte qu'il est difficile d'identifier une tradition locale antérieure aux années 1500⁽³⁷⁾. Par ailleurs, le statut de la 'périphérie' pose un problème dans les questions de style, les historiens de l'art ayant souvent « abusé » de la notion pour donner davantage d'ampleur à une production urbaine en envisageant son rayonnement de manière très (trop) large⁽³⁸⁾.

Si un style dominant semble avoir existé localement, il n'est pas unique au sein d'un foyer artistique. La recherche s'est progressivement intéressée à l'important phénomène des déplacements d'œuvres, d'artistes et d'idées dans l'Europe de la fin du Moyen Âge⁽³⁹⁾. Dès 1932, Aby Warburg a ainsi reconnu le mélange complexe de cultures présentes dans la Florence du XV^e siècle, avec notamment la consommation conjointe d'œuvres d'artistes locaux avec des œuvres des artistes d'Europe du Nord⁽⁴⁰⁾. Ce phénomène rencontré au niveau européen avec des échanges entre la Flandre et l'Italie se réplique au niveau local par des déplacements entre les différentes villes des Pays-Bas. Tout d'abord, on constate d'après les œuvres conservées que les commanditaires peuvent passer des commandes à des artistes d'autres villes que celles où ils résident. Les commanditaires voyagent, ils peuvent acheter des œuvres à l'étranger ou engager des artistes « exogènes ». C'est par exemple le cas d'Anselme Adornes. Pour la chapelle de sa résidence à Bruges, dite de Jérusalem, il commande des projets de sculptures au Maître de la Légende de sainte Barbe, peintre établi à Bruxelles⁽⁴¹⁾. Pour les panneaux de la Légende de saint Rombaut, c'est le peintre bruxellois Colyn de Coter qui est convoqué à Malines⁽⁴²⁾.

Les artistes eux-mêmes se déplacent, parfois au sein des Pays-Bas méridionaux, comme Albrecht Bouts, natif de Louvain, qui recevra sans doute une partie de sa formation chez Hugo van der Goes⁽⁴³⁾. Ce dernier a été maître au sein de la guilde de Gand avant de se retirer au Rouge-Cloître près de Bruxelles⁽⁴⁴⁾. Il faut d'ailleurs souligner que presque tous les peintres retenus comme « brugeois » par les historiens de l'art sont en réalité étrangers à cette ville. Van Eyck, Petrus Christus, Hans Memling, Gerard David, Jan Provoost,

(36) ELSIG 2019, p. 129. Voir sur ces questions: CASTELNUOVO & GINZBURG 1979 et CLAUSSEN 1994.

(37) PÉRIER-D'ETEREN 2020.

(38) JOYEUX-PRUNEL 2014.

(39) GUILLOUËT 2009; DUBOIS, GUILLOUËT & VAN DEN BOSSCHIE 2014.

(40) WARBURG 1932, p. 38; WARBURG 1999.

(41) PÉRIER-D'ETEREN 2012; ZDANOV 2015.

(42) PÉRIER-D'ETEREN 1976.

(43) HENDERIKS 2011.

(44) DHANENS 1998, p. 52.

Ambrosius Benson... Il s'agit de nombreux étrangers qui peuvent être uniquement de passage et se former dans un atelier, ou résider de manière prolongée, attirés par des perspectives économiques favorables. Signalons Zanetto Bugatto, connu par les archives pour avoir séjourné à Bruxelles dans l'atelier bruxellois de Van der Weyden, envoyé par le duc de Milan, Francesco Sforza, ou Bartolomé Bermejo qui aurait été présent dans l'atelier de Van Eyck à Bruges⁽⁴⁵⁾. Les artistes flamands s'expatrient également, diffusant leur art dans d'autres régions d'Europe. Juan de Flandes, actif à la cour d'Isabelle de Castille, est un cas emblématique de ces déplacements⁽⁴⁶⁾. Citons également des portraitistes brugeois installés en Angleterre comme Maynard Wewyck ou Jan Rave⁽⁴⁷⁾. Ce dernier résidera à Londres, mais voyagera également en France à la demande d'Henri VIII d'Angleterre.

Enfin, outre la présence de styles divers dans une même ville due à l'importation d'œuvres et à la présence d'artistes exogènes, cette notion d'école urbaine ou régionale nie le développement concurrent de plusieurs styles locaux. Prenons comme exemple le foyer brugeois de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle: Gérard David et le Maître de la Légende de sainte Godelieve relèvent tous deux de traditions esthétiques différentes (figs 1, 2). Si Gérard David poursuit son développement pictural dans la lignée de Hans Memling, lui-même héritier de Van der Weyden, le Maître de la Légende de sainte Godelieve se place dans une tendance vernaculaire, comme l'a très bien souligné Didier Martens, marquant ses distances vis-à-vis d'une recherche de représentation mimétique développée par Van Eyck dans les années 1430⁽⁴⁸⁾. Les œuvres de cet anonyme, moins plaisantes esthétiquement, ont souvent été ignorées des historiens de l'art donnant l'impression de la domination à Bruges des héritiers de l'art eyckien, mais surtout de Memling. C'est à partir de l'Œuvre de ce dernier que la majorité des historiens de l'art définit l'esthétique de l'école brugeoise. Les chercheurs ont donc souvent ignoré l'existence du Maître de la Légende de sainte Godelieve dont la reconnaissance par le milieu académique reste difficile puisqu'en contradiction avec la construction d'un style brugeois-memlinguien unitaire.

Un phénomène similaire s'observe à Bruxelles à la fin du XV^e siècle où on pourrait distinguer au moins deux, voire trois, styles s'exprimant à la même période. Coexistent ainsi (1) l'*ars nova* qui correspond aux suiveurs de Van der Weyden et à son influence sur la peinture européenne (fig. 3), (2) un style visant à un retour plus traditionnel et vernaculaire représenté par le Maître des Portraits princiers qui se caractérise par une schématisation et une simplification des formes (fig. 4) et (3) un style plus exubérant et «grotesque» qui caractérise l'entourage du Maître à la Vue de Sainte-Gudule et que l'on observe également dans la peinture picarde de l'époque (fig. 5). Nous avons donc trois styles distincts qui coexistent dans la production des ateliers actifs à Bruxelles. Si cette coexistence est admise, le terme «petits maîtres», souvent donné aux représentants de ces deux dernières tendances, ne devrait plus être retenu puisque les artistes n'en sont pas moins doués techniquement que les suiveurs de Van der Weyden. Ils semblent, d'ailleurs, avoir fait un choix esthétique. Ils correspondent en cela à ce qu'Ernst Gombrich a appelé «*the problem of deliberate*

(45) STROO & SYFER-D'OLNE 1996, p. 141; FRANSEN 2017.

(46) WEINIGER 2011.

(47) ZDANOV 2019.

(48) Voir sur ce maître, avec référence à la bibliographie antérieure, MARTENS *et al.* 2022.



Fig. 1. Gérard David, *Vierge à l'Enfant avec saintes et donateur*. Londres, National Gallery, Bequeathed by Mrs Lyne Stephens, 1895. © The National Gallery



Fig. 2. Maître de la Légende de sainte Godelieve, *Triptyque de la Virgo inter virgines*. Abbeville, Musée Boucher de Perthes. © Musée Boucher de Perthes



Fig. 3. Groupe de la Résurrection de Lazare, *Descente de croix*. Bruxelles, collection de Laurent Meeus (anc.). © Archives de l'auteur

primitivism»⁽⁴⁹⁾. Une possibilité technique, stylistique ou formelle nouvelle se présente à un artiste qui choisit délibérément de la suivre ou non. Ces artistes «provinciaux» pour reprendre le terme de Gombrich s'éloignent volontairement du développement de l'art eyckien et sa reprise weydénienne qui pourraient correspondre au «*field of force*» de Gombrich dans le temps long de l'histoire de l'art⁽⁵⁰⁾. Cela pourrait trouver un parallèle dans la notion d'«écart» développée par Castelnuovo et Ginzburg qui diffère de celle de «retard». Ces auteurs s'opposent ainsi à «une vision linéaire de l'histoire de la production artistique (...) [qui] taxe de retard toute solution différente de celle proposée par le centre novateur»⁽⁵¹⁾. On pourrait donc reprendre à notre compte cette affirmation en la transposant à la situation de différents peintres actifs au sein d'une même agglomération.

(49) GOMBRICH 1970, p. 124.

(50) *Ibidem*.

(51) CASTELNUOVO & GINZBURG 1981, p. 58.



Fig. 4. Maître des Portraits princiers, Triptyque des *Miracles du Christ*, volet des *Noces de Cana*. Melbourne, National Gallery of Victoria. © National Gallery of Victoria



Fig. 5. Maître à la Vue de Sainte-Gudule, Retable de la *Passion*, détail du *Christ devant Pilate*.
Barnard Castle, The Bowes Museum. © Bowes Museum

On a souvent considéré le développement de l'histoire de la peinture occidentale dans une perspective téléologique, qui irait vers une représentation de plus en plus mimétique et un effacement progressif du peintre derrière la représentation. C'est toutefois ignorer les forces d'inertie et celles de la permanence et de la tradition. Envisageons la question du portrait à Bruxelles à la fin du XV^e siècle. La cour de Bourgogne semble habituée dès les années 1450 aux portraits de Van der Weyden qui, à la suite de Van Eyck, révolutionne le genre par le réalisme de ses représentations. Dans les années 1470-1480, la cour se tourne toutefois également vers un autre peintre au style plus archaïsant: le Maître des Portraits princiers. Une comparaison entre le *Portrait de Marguerite d'York*, épouse de Charles le Téméraire et sœur des rois d'Angleterre Édouard IV et Richard III, peint vers 1468 par l'anonyme aux Portraits princiers et le *Portrait d'Isabelle de Portugal* exécuté par l'atelier de Van der Weyden dans les années 1450 est tout à fait parlante (figs 6, 7). Nous sommes en présence de deux esthétiques très différentes. D'un côté, un portrait weydénien mettant en évidence la majesté de l'attitude dans la pose et la représentation mimétique, bien qu'idéalisée, alors que d'un autre côté, le Maître des Portraits princiers propose une image archaïsante mettant en avant l'ornementation de la surface peinte. La technique picturale est également différente. Elle pourrait constituer une réponse aux solutions esthétiques choisies.



Fig. 6. Maître des Portraits princiers, *Portrait de Marguerite d'York*. Paris, Musée du Louvre.
© 2017 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



Fig. 7. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait d'Isabelle du Portugal*.
Los Angeles, Getty Center. © Getty Center

Nous pouvons donc conclure que l'unité stylistique perçue par les historiens de l'art au sein d'un milieu urbain ne reflète pas la réalité révélée par les œuvres conservées. Celles-ci attestent au contraire une coexistence de styles et de techniques, c'est-à-dire de différentes esthétiques au sein d'une même géographie. Si cette coexistence est acceptée, l'application de la relativité artistique qui définit le style comme la rencontre d'une aire géographique et d'une temporalité devient problématique.

L'ars nova, «*field of force*» des Pays-Bas : un deuxième gothique international ?

Les années 1420-1430 sont marquées du point de vue artistique par l'émergence de l'*ars nova* développé par les Primitifs flamands dans les Pays-Bas méridionaux⁽⁵²⁾. C'est à cette époque que les frères Van Eyck et leur atelier déploient tout leur art en peinture. Les Van Eyck, et plus particulièrement Jan, inaugurent une nouvelle conception de l'image focalisée sur la représentation de l'instant que Paul Philippot qualifia de «liturgique»⁽⁵³⁾. Voulant saisir cette réalité visible, Jan van Eyck développera d'une part la technique picturale utilisant l'huile comme liant, héritée de ses prédécesseurs – entre autres de Melchior Broederlam –, pour atteindre une précision d'exécution d'un degré inégalé par ses suiveurs⁽⁵⁴⁾; d'autre part, il cherchera à structurer ses compositions de façon à atteindre ce réel. Par une observation minutieuse de la nature et le développement d'une technique picturale lisse et délicate, Van Eyck parvient à rendre toute leur présence dans le champ pictural aux effets de textures des brocarts, aux bijoux, aux éléments de l'architecture et aux physionomies. La grande technicité du maître est mise au service d'une construction picturale fondée en partie sur les détails. Jouant intimement avec la lumière, ceux-ci structurent et dynamisent intérieurement le champ de la peinture et permettent à l'espace, apparemment immobile et figé, d'envelopper le spectateur pour participer à la contemplation de l'évènement divin. Ce «moment de la représentation» ne peut, en effet, être visible que dans un espace unitaire constitué comme «milieu ambiant», ce dernier entourant des figures qui obtiennent, par l'immobilité de l'instant, leur «iconicité symbolique»⁽⁵⁵⁾. Cette «intérieurisation du temps», atteinte par une recherche constante de l'exactitude et de la précision du geste, permet, par la représentation d'un espace unitaire et de figures immobiles, de conquérir le visible.

Ce renouveau gothique qui voit se développer parallèlement le style et la technique gagne rapidement l'ensemble des villes des anciens Pays-Bas méridionaux. Y voyant une manière d'exprimer l'esprit courtois, il sera fortement soutenu par la noblesse bourguignonne. La haute bourgeoisie des villes de Flandre, active dans le commerce des objets de luxe, y adhérera également, ces œuvres jouant pour eux une fonction de *status symbol* en projetant virtuellement l'aura de l'objet sur son possesseur. Or, cette classe marchande était extraordinairement cosmopolite, les Pays-Bas étant devenus le principal carrefour commercial d'Europe du Nord. Les marchands des différentes nations se sont installés

(52) Consulter en dernier lieu sur cette question KEMPERDICK & LAMMERTSE 2012.

(53) PHILIPPOT 1990.

(54) Voir pour les premières études COREMANS 1953; PHILIPPOT & PÉRIER-D'ETEREN 1982; PÉRIER-D'ETEREN 1985; consulter en dernier lieu CURRIE 2017.

(55) PHILIPPOT 1990.

dans des villes portuaires à l'intense activité économique comme Bruges et Anvers pour conduire leurs affaires. Familiarisés avec le style de vie luxueux des Pays-Bas qu'ils partageaient au sein de leur communauté, ils ont commencé à acquérir, mais aussi à exporter, des œuvres d'art produites par les artistes locaux. Cette consommation internationale de la peinture des Pays-Bas est l'aspect le mieux étudié de l'exportation d'œuvres depuis cette région. Comme c'est encore le cas aujourd'hui, les peintures y étaient fréquemment louées pour leur représentation fidèle de la réalité, leur expressivité et leur virtuosité technique. Rappelons ici le célèbre commentaire du marchand italien Cyriaque d'Ancône, en 1449, au sujet d'une *Déposition* aujourd'hui perdue de Van der Weyden alors dans la collection de Leonello d'Este à Ferrare, avec des figures qui semblent vivantes comme si elles respiraient⁽⁵⁶⁾. Les peintres des Pays-Bas ont régulièrement fourni des œuvres à la clientèle étrangère. Dans ce domaine, les exportations de peintures vers l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre ou les régions germaniques ont bien été étudiées par les chercheurs ces dernières années⁽⁵⁷⁾.

L'*ars nova* développé dans les anciens Pays-Bas, en raison de son succès auprès des élites aristocratiques et marchandes européennes, va progressivement imprégner la production des peintres sur l'ensemble du continent. On en retrouvera des échos éloignés jusque dans la production italienne et les œuvres de Mantegna, Ghirlandaio et Da Messina⁽⁵⁸⁾. Certains artistes, au contact direct des œuvres ou des maîtres flamands, intégreront parfaitement les codes de cet *ars nova* de telle sorte que leurs œuvres pourraient parfaitement se confondre avec cette production des Pays-Bas méridionaux. Dans le cadre méthodologique qui nous occupe, ces œuvres sont toutefois systématiquement étudiées au sein de corpus composés d'autres tableaux de même origine géographique. Prenons par exemple la *Résurrection de Lazare* de Juan de Flandes, le tableau de même sujet par Albert van Ouwater et la *Visitation* par Francisco Henriques (figs 8, 9, 10). Ces trois œuvres ont été respectivement étudiées au sein de la production espagnole (parfois flamande), de celle des Pays-Bas septentrionaux, et de celle du Portugal. Elles relèvent pourtant de l'esthétique européenne dominante, du «*field of force*» de Gombrich, par leur même souci de représentation mimétique de la réalité qui s'exprime dans le rendu des détails et des textures, le jeu de la lumière permettant de rendre la tridimensionnalité des figures et par l'intégration de ces dernières dans un espace construit dans la profondeur de l'image.

Dans l'histoire de l'art, ces trois œuvres relevant de régions distinctes des Pays-Bas méridionaux sont généralement présentées comme des «fragments» d'une histoire de l'*ars nova* incontestablement flamande dont les modèles sont nés à Bruges, Bruxelles ou Anvers. Reprises périphériques, elles ne sont donc pas toujours convoquées par les auteurs. Leur inclusion dans le récit de l'*ars nova* nous semble toutefois relever d'une sorte d'obligation professionnelle. Ces œuvres devraient être étudiées au sein d'un même ensemble, dans une histoire qui considérerait le développement l'*ars nova* d'un point de vue européen, sans distinction hiérarchique entre les prémices flamandes et les expressions relevant d'autres géographies aujourd'hui considérées comme périphériques.

(56) RICHARDSON *et al.* 2007, p. 187.

(57) MARTENS 2010, p. 25-28; BORCHERT 2002; NUTTALL 2004; BORCHERT 2010; ZDANOV 2019.

(58) BORCHERT 2002, *passim*; NUTTALL 2004, *passim*.

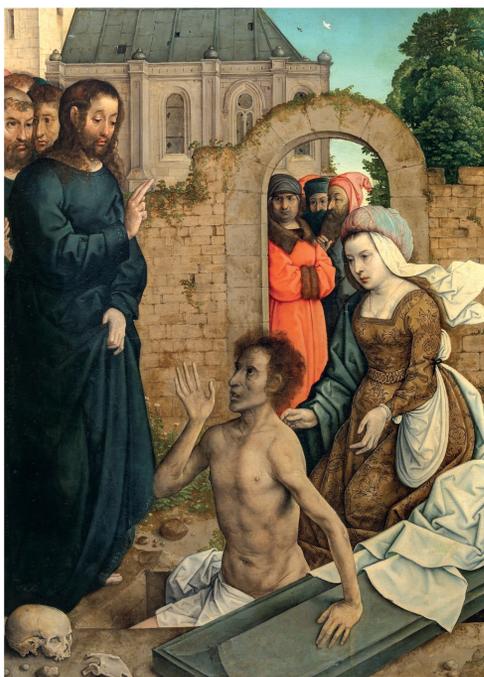


Fig. 8. Juan de Flandes, *Résurrection de Lazare*. Madrid, Museo del Prado. © Museo Nacional del Prado



Fig. 9. Albert van Ouwater, *Résurrection de Lazare*. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin. © KIK-IRPA, Bruxelles base de données



Fig. 10. Francisco Henriques et atelier, *La Visitation*. Viseu, Museu de Grão Vasco. © Archives de l'auteur

Un problème similaire a été rencontré par l'historien de l'art polonais Piotr Piotrowski dans l'étude de l'art du XX^e siècle, où les nouveaux paradigmes artistiques sont nés dans quelques villes occidentales – Berlin, Paris et New York – pour rayonner sur l'ensemble du globe, en ne laissant à cette production – telle l'avant-garde russe – qu'une place périphérique⁽⁵⁹⁾. Piotrowski qualifie de «vertical» ce type de récit d'histoire de l'art, caractérisé par une forte hiérarchisation. «Le centre fournit les canons artistiques, la hiérarchie des valeurs, les normes stylistiques et, dans le meilleur des cas, les périphéries se les approprient. Il peut bien sûr arriver que, dans la périphérie, apparaissent des artistes d'exception mais leur reconnaissance, leur consécration au sein de l'histoire de l'art ne dépendront que du centre»⁽⁶⁰⁾. Il conviendrait donc d'envisager l'écriture de l'histoire de l'art selon un nouveau paradigme qui ne marquerait toutefois pas une rupture totale avec les recherches antérieures. Nous sommes ici confrontés à un problème méthodologique : parvenir à requalifier les œuvres afin de constituer des corpus esthétiquement cohérents sur lesquels baser les recherches. Cela revient donc à trouver une justification de l'approche esthétique tout en maintenant la validité du concept de relativité artistique énoncé par Panofsky.

(59) PIOTROWSKI 2009.

(60) PIOTROWSKI 2022, p. 32.

Pour cela il convient d'isoler les éléments du problème. La relativité artistique se compose d'un élément temporel et d'un élément géographique. La composante temporelle peut paraître équivoque. En effet, que doit-on prendre en considération : la date de conceptualisation de l'œuvre ou bien celle de sa matérialisation ? Qu'en est-il des modifications esthétiques ultérieures à la création ? Prenons le cas des retables à panneaux multiples exécutés pour le marché d'exportation, comme celui de l'ancien maître-autel de la cathédrale d'Évora, aujourd'hui démembré⁽⁶¹⁾ (fig. 20). Dans ce cas, plusieurs éléments qui ne sont toutefois pas toujours identifiables devraient être pris en considération pour établir une datation : la conception par le peintre avec la participation du commanditaire, la réalisation des panneaux ou de la structure architecturale, l'assemblage sur le lieu de destination – sans parler de la vie postérieure de l'œuvre et de ses éventuelles modifications dues aux mêmes artisans ou à d'autres. L'adoption des périodes temporelles, de fourchettes chronologiques, vient ici apporter une solution déjà bien admise par les historiens de l'art, même si elles devraient parfois être précisées. Par exemple, la datation souvent rencontrée dans la littérature de l'*Agneau Mystique* des frères Van Eyck en 1432, selon l'inscription présente sur son encadrement, ne tient pas compte des probables dix années d'exécution du retable.

La localisation d'une œuvre est davantage problématique. En effet, la dimension spatiale est habituellement considérée comme un lieu géographique unique, se réduisant bien souvent à un pays, une région, une ville ou un atelier dans son sens physique. Une série de questions se pose : s'agit-il du/des lieux physiques de conception des parties ou bien celui/ceux de leur exécution ou de leur assemblage ? Pensons notamment aux retables bruxellois sculptés à volets peints exécutés dans plusieurs ateliers et assemblés sur le lieu de destination, comme le retable de Güstrow. Qu'en est-il du retable d'Évora déjà évoqué ? S'agit-il d'un retable brugeois alors que sa structure devait incontestablement avoir été réalisée localement, dans la péninsule ibérique, et que la conception même de ses panneaux se conforme davantage aux pratiques portugaises si bien que certains auteurs émettent l'hypothèse d'une réalisation entière de l'œuvre au Portugal⁽⁶²⁾ ? On pourrait également intégrer la pratique de la copie des peintures de dévotion où le modèle servant de référent aux œuvres produites ultérieurement peut parfois être géographiquement espacé du lieu d'exécution des copies. Citons notamment le cas de la *Crucifixion* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique attribuée au peintre brugeois Ambrosius Benson dont une copie conservée au Musée Diocésain de Cuenca a été exécutée à Bruxelles comme l'atteste la marque du compas présente sur l'encadrement d'origine⁽⁶³⁾ (figs 11, 12). Si le groupe des deux orientaux sur la droite a été remplacé par une représentation de femme, le reste de la composition est très similaire. On retrouve ainsi à l'arrière-plan la même figuration détaillée d'une ville fortifiée.

(61) MARTENS 2010, p. 133-138.

(62) *Ibidem*.

(63) RENARD GROSS 2010, p. 87.



Fig. 11. Ambrosius Benson, *Calvaire*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
© Archives de l'auteur

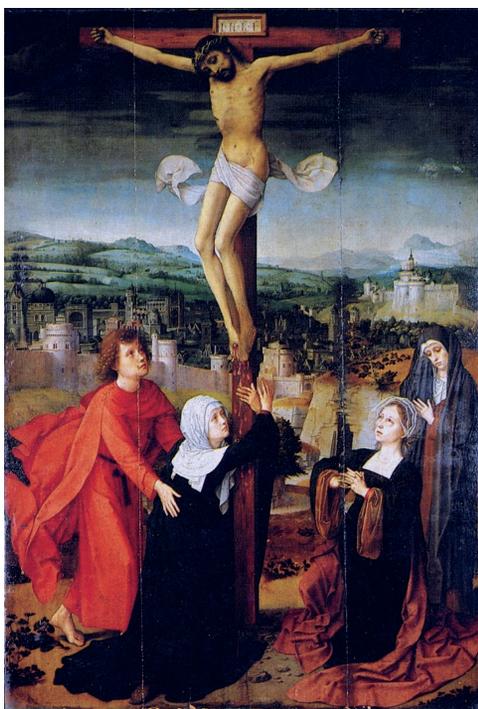


Fig. 12. Anonyme bruxellois, *Calvaire*. Cuenca, Museo Diocesano. © Archives de l'auteur

Une hypothèse permettant de résoudre le problème de la localisation serait de dissocier lieu physique et «lieu esthétique» de production. Cette dissociation est déjà admise implicitement par les chercheurs qui ne retiennent pas le lieu physique d'exécution d'une œuvre pour en qualifier le style, mais plutôt la «situation culturelle» dans laquelle l'œuvre voit le jour⁽⁶⁴⁾. C'est ce que les historiens de l'art admettent lorsqu'ils constatent la persistance d'éléments bruxellois chez Gosszwin van der Weyden après son établissement à Anvers, ou bien lorsqu'ils considèrent l'ensemble de l'œuvre de Juan de Flandres comme «flamande» alors que les archives nous prouvent qu'il fut actif en Espagne entre 1496 et sa mort à Palencia en 1519. Citons encore, pour une période plus tardive, les peintures réalisées à Rome par les *Bentvueghels*. Alors qu'elles sont exécutées en Italie, ces œuvres sont généralement étudiées dans le cadre de l'art hollandais et non dans celui de la peinture italienne⁽⁶⁵⁾. Michel Sittow, artiste ayant sans doute partagé sa formation entre la Flandre et l'étranger, est également associé à la peinture flamande. Pourtant, une partie de sa production a été exécutée loin de ce territoire. L'esthétique de ses œuvres n'en demeure pas moins très proche de celles de l'*ars nova*. Étrangement, d'autres peintres dont l'esthétique relève également de ce «*field of force*» de la peinture du XV^e siècle et parfois formés dans les Pays-Bas ne sont pas systématiquement intégrés à ce corpus. Citons, sans entrer dans le détail, les noms d'Albert van Ouwater, Niccolò Colantino, Barthélemy d'Eyck, Frey Carlos et Francisco Henriques.

Ce glissement entre lieu physique et lieu esthétique considère donc comme point de départ à toute entreprise scientifique l'examen du processus créatif considéré dans le sens que lui donne Paul Philippot ou Erwin Panofsky⁽⁶⁶⁾. Ce-dernier proposait de se centrer sur «l'énoncé du problème» et non sur «la solution obtenue» pour révéler «l'intention artistique» (*Kunstwollen*). Nous pouvons ainsi chercher à rassembler les œuvres autour d'intentions artistiques similaires qui offrent des solutions esthétiques proches. Dans cette perspective toutefois, ce que Philippot conçoit comme processus d'élaboration par un artiste solitaire devrait au contraire être mobilisé dans une réflexion intégrant les différents intervenants concourant à la création d'une œuvre: concepteur(s), exécutant(s) et commanditaire(s) ayant un impact sur la création.

Cette notion de «lieu esthétique» permet d'étendre géographiquement les styles jusqu'ici limités à un espace urbain précis. Citons par exemple la limitation spatiale du «style brugeois» procédant de l'art de Memling. En effet, certaines peintures qualifiées de «brugeoises» dans la littérature semblent pourtant avoir été produites en Espagne, comme l'attestent les examens scientifiques effectués par Catheline Périer-D'Ieteren sur une *Descente de croix* conservée à la Chapelle royale de Grenade⁽⁶⁷⁾ (fig. 13). On accepte implicitement de faire une distinction entre l'auteur et lieu physique d'exécution. Ici, l'artiste actif en Espagne travaille dans le style brugeois de Memling. Considérer le lieu esthétique de l'œuvre permet de réintégrer ce tableau au sein d'une production d'aspect semblable sans distinction hiérarchique fondée sur l'origine géographique du tableau.

(64) PHILIPPOT 1994, p. 11.

(65) SLIVE 1995.

(66) PHILIPPOT 1959, p. 6-7; PANOFSKY 1921, p. 188; PANOFSKY 2015b, p. 83.

(67) PÉRIER-D'ITEREN 1993; PÉRIER-D'ITEREN & GODFRIND-BORN 1997.

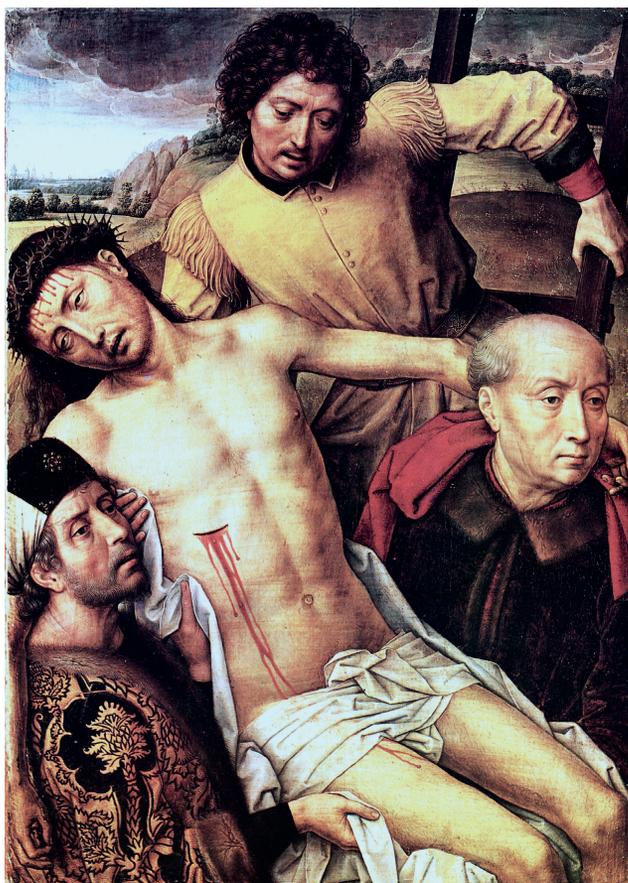


Fig. 13. Anonyme « hispano-flamand », Diptyque de la *Descente de croix*, volet gauche, Grenade, Capilla Real. © KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B161370

La «localisation» de l'œuvre devrait ainsi être considérée comme l'espace de rencontre des intentions de production ayant un impact esthétique perceptible sur l'œuvre, c'est-à-dire lorsque se rencontrent les volontés esthétiques des concepteurs et des producteurs. Dans la peinture des Pays-Bas méridionaux, ces deux identités sont souvent disjointes. C'est le cas lorsque l'œuvre est conçue par un promoteur pour être ensuite entièrement ou partiellement réalisée par des membres de son atelier ou même, par un autre atelier. C'est notamment le cas de Bernard van Orley et de Pieter Coecke van Aelst dont certaines compositions sont destinées à être traduites dans de grandes verrières ou en tapisserie⁽⁶⁸⁾. La production de tapisseries est exemplaire à cet égard puisque la pièce tissée résulte de la rencontre de nombreux intervenants: promoteur ou commanditaire pour le thème iconographique, peintre-concepteur, atelier du peintre pour les cartons, liciers pour l'exécution en discussion avec les peintres...⁽⁶⁹⁾.

(68) Sur ces deux artistes, voir, dernièrement, BÜCKEN & DE MEÛTER 2019 et CLELAND 2014.

(69) Voir, par exemple, PÉRIER-D'ETEREN & PAREDES 2019.

En acceptant ce «lieu esthétique» nous parvenons à établir des groupes stylistiques plus cohérents et plus représentatifs de la diffusion géographique des styles. Ils se distinguent des groupes fondés sur une zone géographique définie à l'échelle d'une ville, d'une région, d'une nation ou d'un pays. Selon ce nouveau paradigme, par exemple, le style «Benson» regrouperait tant des peintures exécutées par Ambrosius Benson et son atelier brugeois que par des suiveurs du peintre actifs en Espagne. C'est le cas de certaines œuvres initialement données au Maître de Ségovie⁽⁷⁰⁾ qui cherchent à retrouver la même intention esthétique que le peintre flamand.

L'ars nova considéré comme «*field of force*» de la production européenne du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle devrait donc faire l'objet d'une histoire de l'art transrégionale en abolissant la prééminence des centres urbains d'où ce mouvement est originaire et l'approche hiérarchique traditionnellement envisagée. Selon le modèle «d'histoires horizontales»⁽⁷¹⁾, l'écriture de ce récit culturel devrait être distinct et parallèle à celui du développement de la peinture dans les Pays-Bas méridionaux.

Le lieu esthétique, une nouvelle notion pour la localisation des œuvres hybrides

Cette notion de lieu esthétique est développée à partir de celle de tiers-espace empruntée aux *Global Art Studies*. La difficulté de traiter des œuvres résultant de traditions culturelles distinctes et combinant des apports variés fait l'objet de nombreuses recherches dans ce domaine, le déplacement et la confrontation étant intrinsèquement associés à ces études. Provenant du domaine des *Post-colonial Studies* où il décrit la nature métissée des relations au niveau mondial entre colonisateur et colonisé⁽⁷²⁾, ce concept d'hybridation (ou de *créolisation* en linguistique) théorisé par Dean et Leibsohn permet d'étudier des objets nés d'un processus de métissage entre deux traditions artistiques, sans prendre comme référent une culture ou un lieu unique⁽⁷³⁾. Ce concept fait référence à l'espace culturel du colonisateur, à celui du colonisé et à un tiers-espace mental, lieu de la rencontre entre colonisateur et colonisé. La notion d'hybridation ouvre ainsi des perspectives originales qui, systématisées dans le cadre historiographique, permettraient de lui attacher une pertinence nouvelle au sein des études sur la production artistique de la fin du Moyen Âge.

En effet, l'historien de l'art de la peinture des Pays-Bas méridionaux est également confronté à l'hybridation des œuvres. Lorsqu'un peintre des Pays-Bas recevait une commande venant d'un commanditaire étranger, deux possibilités s'offraient à lui. D'une part, il pouvait lui fournir une œuvre pleinement flamande, comme le triptyque aux revers ornés de grisailles commandé par le noble anglais John Donne à Hans Memling dans la seconde moitié du XV^e siècle (fig. 14). Dans ce cas, la localisation est relativement simple puisque le choix du commanditaire s'accorde aux habitudes esthétiques de l'artiste. D'autre part, il pouvait également proposer une œuvre hybride, c'est-à-dire marquant quelques concessions vis-à-vis de sa production habituelle, à la demande du commanditaire. Le résultat est la création d'une œuvre mêlant les habitudes de la culture visuelle de l'artiste à celles

(70) JUSTI 1886.

(71) PIOTROWSKI 2022, p. 37.

(72) БИЛБИЯ 1994.

(73) DEAN & LEIBSOHN 2003.



Fig. 14. Hans Memling, *Triptyque de John Donne*. Londres, National Gallery. © The National Gallery

du commanditaire. L'hybridation peut porter sur le contenu avec l'intégration d'une iconographie peu répandue dans les Pays-Bas et qui résulte donc probablement de la demande expresse de l'acquéreur. Elle peut également porter sur la forme. Citons notamment le *retable de saint Nicolas* du Maître de la Légende de sainte Lucie pour lequel le peintre a adopté, sans doute à la demande du commanditaire espagnol, un format typiquement ibérique dans lequel le panneau central est encadré de quatre panneaux rectangulaires superposés horizontalement⁽⁷⁴⁾ (fig. 15). Il ne s'agit plus d'une œuvre strictement brugeoise bien que le retable ait été entièrement exécuté dans cette ville.

Remettant en question la vision unitaire et homogène de la peinture flamande, la prise en considération de cette hybridation par les historiens de l'art a été lente. Elle s'est déroulée en deux temps. Le premier concerne les auteurs les plus anciens qui ne font généralement que remarquer l'anomalie par rapport à une idée unitaire qu'ils se font de la peinture flamande. C'est le cas de Carl Justi qui comprend que certaines peintures vues en Espagne relèvent d'interactions culturelles entre mondes flamand et ibérique⁽⁷⁵⁾. Jules Helbig, au sujet des panneaux de Memling provenant de Najera, reconnaît qu'ils devaient sans doute faire partie d'un retable de type espagnol⁽⁷⁶⁾. La compréhension de ces interactions entre Flandre et Espagne n'est alors que secondaire et les auteurs continuent d'écrire dans la tradition des écoles nationales. Toutefois, ce constat sème le doute chez plusieurs spécialistes. Chandler Post intégrera certaines peintures flamandes présentant un caractère ibérique dans sa monumentale *History of Spanish Painting*⁽⁷⁷⁾; Erwin Panofsky dira que la *Mise au tombeau* de Van der Weyden des Offices «appartient tout autant à l'histoire de la peinture florentine qu'à celle de la peinture flamande»⁽⁷⁸⁾ (fig. 16). Les deux auteurs restent donc clairement dans une logique d'écoles nationales dans leur conception de l'histoire de l'art, tout en acceptant que ces œuvres relèvent de traditions métissées. Un constat similaire sera fait par Nicole Dacos au sujet des peintres «italianisants»: ces «peintres ont été négligés

(74) ZDANOV 2014.

(75) JUSTI 1886.

(76) HELBIG 1895.

(77) POST 1930-1966.

(78) PANOFSKY 2010, p. 485-490.



Fig. 15. Maître de la Légende de sainte Lucie, Retable de *saint Nicolas*. Bruges, Groeningemuseum.
© KIK-IRPA, Bruxelles, cliché B218178



Fig. 16. Atelier de Rogier van der Weyden, *Déploration devant le tombeau ouvert*.
Florence, Galleria degli Uffizi. © KIK-IRPA, Bruxelles, photo B204130

(...) parce qu'imbus d'italianisme, ils apparaissent comme étrangers et presque 'suspects' à la fois aux historiens de l'art flamand et à ceux de l'art italien, qui, ni les uns ni les autres, ne parviennent à les classer aisément dans leur domaine de recherche. L'étude de ces artistes implique en effet la connaissance non seulement de la peinture des Pays-Bas, mais aussi de la peinture italienne»⁽⁷⁹⁾.

Le second temps prend place dans le courant des années 1990. Les phénomènes d'interculturalité et de métissage préoccupent désormais davantage les historiens de l'art. On va au-delà du constat pour comprendre les mécanismes en jeu. Cela apparaît clairement dans plusieurs articles de Maryan Ainsworth. On constate alors que l'hybridation prend généralement place dans le cadre de la commande⁽⁸⁰⁾. Ces études figurent souvent dans des monographies de peintres des Pays-Bas, de sorte que la méthodologie adoptée est peu adaptée aux œuvres hybrides puisqu'elle se base sur le point de vue «flamand». Les historiens de l'art se sont aussi interrogés sur des catégories d'œuvres hybrides. Il faut ici noter l'ouvrage essentiel de Didier Martens qui, en proposant une étude inédite des grands retables peints de typologie ibérique, ne parvient toutefois pas à se détacher de la méthodologie traditionnelle d'analyse des retables de «l'école flamande» puisque toutes les œuvres étudiées relèvent d'artistes actifs dans les Pays-Bas avec peu de références aux retables de même type exécutés en Espagne⁽⁸¹⁾.

La péninsule ibérique a pourtant connu un important mélange de styles et de formes artistiques qui perturbent l'ordre «flamand» de la chronologie de l'histoire de l'art. Ces mutations doublées d'une spécificité locale de réception de l'art des Pays-Bas méridionaux ont provoqué un phénomène artistique très original souvent nommé style «hispano-flamand». Ce terme, forgé à partir de deux référents géographiques, est toutefois problématique puisque, comme l'a montré Pilar Silva Maroto, il ne correspond pas à la diversité de cette hybridation prise dans son acception la plus large incluant notamment des références à l'art du Saint-Empire, en particulier dans le domaine de l'estampe⁽⁸²⁾.

Le terme «Romaniste» généralement utilisé pour qualifier la production hybride entre les Pays-Bas et l'Italie à partir du début du XVI^e siècle a aussi fait l'objet de débats. Nicole Dacos a souligné que le terme était assez vague puisqu'on regroupait souvent sous cette appellation des artistes ayant «un rapport avec l'Italie de manière générale plutôt qu'avec Rome en particulier»⁽⁸³⁾. L'historienne de l'art préconisait donc de ne retenir que le sens strict du terme, c'est-à-dire des peintres qui se sont effectivement rendus à Rome, alors que le qualificatif d'italianisant serait rendu aux peintres imprégnés de la culture italienne lors d'un séjour dans la péninsule. Nicole Dacos applique ainsi des critères historiques liés à la biographie des artistes pour qualifier leur production esthétique. Plusieurs questions relatives à la production de ces Romanistes se posent ici: comment se distingue-t-elle de celle d'artistes qui se sont rendus ailleurs en Italie (les *italianisants*) et qu'est-ce qui différencie

(79) DACOS 1980, p. 170.

(80) AINSWORTH 1994, p. 60; AINSWORTH 1998, p. 34-35; SILVA MAROTO 1994, p. 581; SILVA MAROTO 2002, p. 143-144.

(81) MARTENS 2010.

(82) SILVA MAROTO 1990. Voir, sur l'évolution du terme «hispano-flamand», COOL 1998.

(83) DACOS 1980, p. 162.

cette production de celle d'artistes qui ont connu l'art italien par son importation dans les Pays-Bas, le cas des cartons de tapisserie étant le plus étudié ? Cette théorie ne supporte pas la confrontation à la pratique. Lorsqu'elle analyse la production de Lambert van Noort, Nicole Dacos souligne alors que le peintre s'italianise avant de se rendre en Italie⁽⁸⁴⁾. Nicole Dacos a créé des catégories trop strictes de peintres «romanistes» et «italianisants» qui ne semblent toutefois pas avoir de particularités propres vis-à-vis des peintres n'ayant pas fait le séjour en Italie.

Un tel phénomène doit inciter les chercheurs à revoir le cadre de référence traditionnel de l'histoire de l'art. Piotr Piotrowski a proposé, dans l'étude de l'art du XX^e siècle dans un contexte global, d'analyser ces phénomènes «dans la perspective d'un paradigme différent, horizontal»⁽⁸⁵⁾, c'est-à-dire d'envisager des récits parallèles de développement d'entités qui ne sont pas nécessairement stables ou bien définies. L'histoire de l'art devrait être écrite selon le concept «des histoires horizontales (...) en opposition à la verticale et hiérarchique histoire de l'art»⁽⁸⁶⁾.

Je pense donc que ces corpus d'œuvres hybrides devraient être considérés largement pour y intégrer toutes les œuvres partageant un même lieu esthétique de création. Comparons, par exemple, les retables de Carbonero el Mayor par un suiveur d'Ambrosius Benson⁽⁸⁷⁾ (fig. 17), de Funchal⁽⁸⁸⁾ (fig. 18) et de Santo Domingo de la Calzada⁽⁸⁹⁾ (fig. 19). Dans l'esprit des chercheurs, ces œuvres n'appartiennent pas à un espace-temps similaire. La dimension temporelle n'est pas identique puisque le premier ensemble a été exécuté vers 1548, date figurant à deux reprises sur le retable, le deuxième vers 1512-1517 et le troisième dans les années 1480-1500, soit une fourchette chronologique de près de septante ans. Mais c'est essentiellement la dimension spatiale qui fait défaut. L'historien de l'art cherchant à localiser l'origine de l'œuvre identifiera bien souvent le lieu de production au lieu où le peintre fut probablement actif⁽⁹⁰⁾. Stylistiquement, il rattachera donc l'œuvre à l'école «nationale» ou au lieu de principale activité du peintre. Ces trois retables partagent toutefois de nombreuses similitudes esthétiques. Ils devraient donc être considérés comme faisant partie d'un même corpus homogène, bien que les panneaux peints de Funchal et de Santo Domingo de la Calzada n'aient pas été exécutés dans les Pays-Bas. En effet, il est peu probable que les fidèles ibériques à la vue desquels ces retables étaient destinés aient fait la différence entre les trois ensembles d'un point de vue esthétique. Par ailleurs, si l'on se place du côté du commanditaire, c'est probablement et justement l'esthétique flamande à la base de la similitude entre les panneaux de Funchal et ceux de Santo Domingo de la Calzada qui a justifié l'acquisition

(84) DACOS 1980, p. 184.

(85) PIOTROWSKI 2006, p. 53.

(86) PIOTROWSKI 2022, p. 37.

(87) Peintures, vers 1548, attribuées au Maître de Carbonero el Mayor, peintre formé et sans doute actif dans les Pays-Bas méridionaux. Voir MARTENS 2010, p. 161-171.

(88) Peintures, vers 1512-1517, attribuées au Maître de Lourinhã, peintre formé et actif au Portugal. Voir MARTENS 2010, p. 191.

(89) Peintures de la fin du XV^e siècle attribuées à un peintre anonyme hispano-flamand.

(90) C'est, en substance, ce que recommande Frédéric Elsig: «Lorsqu'une œuvre ne peut être rapprochée d'aucune personnalité (...), on utilise soit le terme 'anonyme', soit un indicateur géographique qui se réfère, dans l'idéal, à une ville de production, comme 'peintre troyen' ou 'peintre dijonnais'». Voir ELSIG 2019, p. 57.



Fig. 17. Maître de Carbonero el Mayor, Retable de la *Crucifixion*. Carbonero el Mayor (Ségovie),
église San Juan Bautista. © Archives de l'auteur



Fig. 18. Maître de Lourinhã, Retable du maître-autel. Funchal, Sé Santa Maria Maior.
© World Monuments Fund



Fig. 19. Peintre anonyme hispano-flamand (?), Retable de l'Enfance et de la Passion du Christ.
Santo Domingo de la Calzada. © Archives de l'auteur

des ensembles produits en Espagne et au Portugal. Ces trois œuvres font donc incontestablement partie d'un même corpus si l'on considère la volonté des commanditaires, les solutions esthétiques des artistes, leur destination et leur perception par le spectateur médiéval.

Dans les trois retables étudiés, le peintre du premier est flamand, le deuxième portugais et le troisième espagnol. Pour ces œuvres, tant la part flamande des peintures que la part ibérique de la structure constituent des éléments caractéristiques et essentiels de l'esthétique développée. L'une ne fonctionne tout simplement pas sans l'autre. Les dissocier ferait perdre des éléments importants sur la raison de leurs développements. La combinaison de ces éléments picturaux et structurels ne permet pas de rattacher ces œuvres à un lieu géographique unique de développement principal. Nous devons ici avoir recours à la notion de lieu esthétique, tiers-espace fictif indépendant des espaces physiques flamand et ibérique. Le style de ces œuvres prises dans leur ensemble ne peut être localisé géographiquement, la dénomination de ces styles ne peut donc inclure de référent géographique. Un tel exercice a déjà été fait pour qualifier un courant de l'art occidental pour lequel aucun espace physique ne peut prévaloir: le Gothique international. Nous devons donc ici faire preuve de créativité pour qualifier ces nouveaux styles internationaux développés aux XV^e et XVI^e siècles.

Nous avons abordé le cas d'œuvres qui, généralement étudiées séparément, devraient faire partie d'un même corpus si l'on utilise le concept de localisation esthétique. Envisageons maintenant l'exercice inverse: des œuvres habituellement étudiées ensemble dans un même contexte, mais qui, selon le nouveau paradigme de localisation devraient relever de cultures visuelles différentes. Il s'agit du retable d'Évora (fig. 20), dont les liens avec l'atelier de Hans Memling sont évidents, souvent considéré comme une œuvre brugeoise exécutée vers 1500, et du retable de Cervara par Gérard David, installé en 1507, également considéré dans la littérature comme une production brugeoise (fig. 21). Bien que leurs parties peintes partagent une même temporalité et un même lieu d'exécution⁽⁹¹⁾, ces œuvres, prises dans leur ensemble, relèvent d'esthétiques différentes. À Évora, on constate principalement l'accumulation et la profusion caractéristiques des ensembles muraux ibériques qui devaient sans doute être accentuées par les parties sculptées de l'encadrement, alors que le retable de Cervara se caractérise par une clarté de lecture, une faible compartimentation et une volonté de rendu perspectiviste qui s'ébauche depuis la structure même de l'œuvre, conception qui se rencontre dans d'autres retables de la péninsule italienne (fig. 22). Le peintre tient d'ailleurs compte de la position du spectateur pour concevoir ses compositions⁽⁹²⁾. Si les panneaux, pris individuellement, ont toute légitimité d'être étudiés dans le cadre de la production des Pays-Bas méridionaux, il convient toutefois d'appréhender ces œuvres dans leur ensemble au sein de corpus d'œuvres qui leurs sont esthétiquement comparables.

(91) Citons ici le titre d'un article de Didier Martens, en tout point conforme au principe de relativité artistique de Panofsky: MARTENS 1995.

(92) AINSWORTH 1998, p. 179 et 199.



Fig. 20. Maître d'Évora, Ancien retable du maître-autel de la cathédrale. Évora, Museu. © MARTENS 2010

Conclusion

Le concept de relativité artistique pris selon la nouvelle interprétation présentée dans cette contribution permet donc de renouveler l'analyse de la culture picturale développée dans les anciens Pays-Bas. Il permet de rendre une image plus complexe et plus complète de son développement dans les territoires des ducs de Bourgogne tout en considérant l'ancrage international de cette culture visuelle. En outre, il étend, sans hiérarchisation, le corpus des œuvres prises en considération à des peintures exécutées hors du territoire des Pays-Bas mais faisant intégralement partie d'un courant stylistique qui y a été développé, l'*ars nova*. Il remet d'ailleurs en question la périodisation classiquement adoptée en admettant une coexistence de styles évoluant selon des temporalités et des aires de réception différentes.



Fig. 21. Gérard David, Retable démembré du maître-autel de San Gerolamo della Cervara. Gênes, Galleria di Palazzo Bianco ; New York, Metropolitan Museum of Art ; Paris, Musée du Louvre. © Metropolitan Museum of Art



Fig. 22. Francesco de Signorio (?), Raffaele de Rossi, Retable de *Saint Pierre*.
Ceriana, église paroissiale. © DI FABIO 2005, p. 44, fig. 23

Cette nouvelle manière d'envisager la localisation d'une œuvre permet de faire pleinement entrer dans ce champ d'étude la mobilité des artistes, des techniques, des idées et des modèles au sein d'un récit cohérent. Elle permet d'aborder de manière claire les collaborations entre peintres, entre ateliers, entre artisans relevant de formes artistiques différentes et de mettre en évidence des réalités esthétiques jusqu'ici ignorées. Elle s'écarte ainsi de la vision romantique du développement de l'art autour des grandes figures novatrices, vision héritée de Vasari.

Une telle approche pourrait également être envisagée à des niveaux d'échelle plus étendus afin de redonner toute sa place aux importantes études au temps long sur le développement artistique mondial, notamment par la réception de la peinture des Pays-Bas, via leur reproduction gravée, dans les territoires d'Amérique du Sud conquis au XVI^e siècle par l'Espagne, ainsi qu'en Inde suite aux échanges commerciaux avec le Portugal. Cette notion élargie de style conduirait, par exemple, à la rédaction d'une histoire de la peinture relevant de ce «*field of force*» de la fin du XV^e siècle, qui regrouperait tant la production de Van Eyck, Van der Weyden, Dürer, que celle des peintres des Pays-Bas du Nord et des hispano-flamands de la péninsule ibérique, en prolongeant cette production par celle du XVI^e (Colyn de Coter, Ambrosius Benson, Marcellus Coffermans) et celle, moins abondante, du XVII^e siècle. Cette nouvelle histoire s'achèverait par la résurgence de l'*ars nova* chez les peintres néogothiques du XIX^e siècle et son exploitation par certains artistes de *Fantasy* des XX^e et XXI^e siècles.

Tout comme l'emploi actuel fait des termes «gothique» ou «roman» ne correspond plus depuis longtemps à leur signification d'origine, nous devons continuer d'utiliser conventionnellement la dénomination des «styles géographiques» en leur attribuant toutefois des frontières spatiales plus étendues⁽⁹³⁾. Ainsi, le «style brugeois du début du XVI^e siècle» développé principalement à Bruges par les suiveurs de Gérard David, Adriaen Isenbrant et Ambrosius Benson devrait également inclure des œuvres des peintres actifs en Espagne et relevant de la même esthétique. Il s'agit ici d'abolir les barrières géographiques comme critère de sélection d'une œuvre pour l'associer à une autre. Ce n'est pas le lieu géographique qui prime mais les personnalités artistiques qui adhèrent, de manière permanente ou temporaire, à l'esthétique qui est développée. La dénomination «brugeois» vient ici informer sur le lieu géographique où s'est matériellement et principalement exprimé et développé le style. Elle ne renseigne pas le lieu de production de l'œuvre étudiée. Cette dénomination géographique d'un style pourrait donc être maintenue lorsque le lieu physique de principal développement est connu⁽⁹⁴⁾. Elle permet ainsi de renforcer la notion de style, essentielle au besoin épistémologique de classification des Sciences humaines.

(93) Une même distinction est faite concernant le terme «maniérisme»: le concept artistique qui existe au XVI^e siècle et qui est utilisé par Vasari, ne correspond plus au concept de l'historiographie du XIX^e siècle. Voir en particulier СМΥΤΗ 1963 et КОВИ 2021.

(94) Frédéric Elsig plaide pour le maintien conventionnel de la notion d'«école nationale» et d'«école régionale» dans la pratique de l'histoire de l'art, notamment à des fins de classement, tout en reconnaissant le peu de pertinence de la limitation géographique. Pour Elsig, cette notion est «commode dans les classifications provisoires, dans l'attente de regrouper les œuvres et de reconstituer les parcours individuels, bien souvent transfrontaliers. (...) Ce n'est qu'à travers un décloisonnement des frontières

Remerciements

J'adresse mes plus vifs remerciements aux personnes dont les discussions, souvent informelles, ont nourri ces recherches: Valentine Henderiks (ULB), Didier Martens (ULB), Catheline Périer-D'Ieteren (ULB / Académie royale de Belgique), Jean-Michel Massing (University of Cambridge), Véronique Bücken (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Sabine van Sprang (Academia Belgica / Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Jean-Marie Guillouët (Université de Bourgogne), Erika Basso (ULB), Wendy Frère (ULB / Fondation Périer-D'Ieteren) et Xénia Wasilewski (Fondation Périer-D'Ieteren). Ce travail a été mené grâce à deux bourses de recherche de l'Academia Belgica (Rome), ainsi qu'à une bourse de mobilité MESRI – Institut national d'Histoire de l'Art (Paris). Je remercie particulièrement le personnel de ces deux institutions, ainsi que celui de la Bibliotheca Hertziana (Rome).

Bibliographie

- ACKERMAN 1962 = J.S. ACKERMAN, A Theory of Style, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, 3, p. 227-237.
- AINSWORTH 1994 = M.W. AINSWORTH, *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*, New York.
- AINSWORTH 1998 = M.W. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York.
- BIABIA 1994 = H. BIABIA, *The Location of Culture*, Londres.
- BLIER 2001 = S. BLIER, Africa, Art, and History: An Introduction, in M. BLACKMUN VISONÀ *et al.* (éds), *A History of Art in Africa*, New York, p. 14-23.
- BORCHERT 2002 = T.-H. BORCHERT (éd.), *The Age of Van Eyck 1430-1530: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*, Bruges.
- BORCHERT 2010 = T.-H. BORCHERT (éd.), *De Van Eyck à Dürer: les primitifs flamands et l'Europe centrale, 1430-1530*, Paris.
- BRIELS 1987 = J. BRIELS, *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw, 1585-1630*, Anvers.
- BRUIJNEN 2012 = Y. BRUIJNEN *et al.* (éds), *Getekend Jan R. Jan Rombouts: Een Renaissancemeester herontdekt*, Bruxelles.
- BÜCKEN & DE MEÛTER 2019 = V. BÜCKEN & I. DE MEÛTER, *Bernard van Orley*, Bruxelles.
- BÜCKEN & STEYAERT 2013 = V. BÜCKEN & G. STEYAERT, *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, Tielt.
- CASTELNUOVO & GINZBURG 1979 = E. CASTELNUOVO & C. GINZBURG, Centro e periferia, in *Storia dell'arte italiana. I. Questioni e metodi*, Turin, p. 283-352.
- CASTELNUOVO & GINZBURG 1981 = E. CASTELNUOVO & C. GINZBURG, Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien, *Actes de la recherche en sciences sociales* 40, p. 51-72.
- CLARK 1962 = K. CLARK, *Provincialism*, (The English Association Presidential Address), Londres.

nationales et régionales que l'on peut reconstituer une personnalité dans toute sa mobilité et dans la réalité de son métier». Voir ELSIG 2019, p. 119.

- CLAUSSEN 1994 = C. CLAUSSEN, Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg der gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua, in *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12. 13. Jahrhundert*, p. 665-687.
- CLELAND 2014 = E. CLELAND, *Pieter Coecke van Aelst. La peinture, le dessin et la tapisserie à la Renaissance*, New York.
- COOL 1998 = D. COOL, La peinture 'hispano-flamande': approche historique et analyse du concept, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 20, p. 83-94.
- COREMANS 1953 = P. COREMANS (éd.), *L'Agneau Mystique au laboratoire: examen et traitement*, Anvers.
- CURD 2010 = M. CURD, *Flemish and Dutch Artists in Early Modern England: Collaboration and Competition, 1460-1680*, Aldershot.
- CURRIE 2017 = C. CURRIE *et al.* (éds), *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, Louvain.
- DACOS 1980 = N. DACOS, Les peintres romanistes. Histoire du terme, perspectives de recherche et exemple de Lambert van Noort, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 50, p. 161-186.
- DACOSTA KAUFMANN 1997 = T. DACOSTA KAUFMANN, An Independent Dutch Art, *De Zestiende Eeuw* 13, p. 359-366.
- DACOSTA KAUFMANN 2004 = T. DACOSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago.
- DACOSTA KAUFMANN 2008 = T. DACOSTA KAUFMANN, Malaise dans la périodisation, *Perspective. La Revue de l'INHA 2008-4: Périodisation et histoire de l'art*, p. 597-601.
- DACOSTA KAUFMANN 2010 = T. DACOSTA KAUFMANN, Periodization and its discontents, *Journal of Art Historiography* 2, p. 1-6.
- DANTO 1981 = A.C. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, MA.
- DEAN & LEIBSOHN 2003 = C. DEAN & D. LEIBSOHN, Hybridity and its discontents: considering visual culture in colonial Spanish America, *Colonial Latin American Review* 12, p. 5-35.
- DE BIE 1971 = C. DE BIE, *Het Gulden Cabinet*, Soest.
- DE CLIPPEL 2006 = K. DE CLIPPEL, Two Sides of the Same Coin? Genre Painting in the North and South, *Simiolus* 32, p. 17-34.
- DE CLIPPEL 2016 = K. DE CLIPPEL, Dutch art in relation to seventeenth-century Flemish art, in W. FRANITS (éd.), *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, Londres, p. 390-405.
- DE MARCHI & VAN MIGROET 1994 = N. DE MARCHI & H.J. VAN MIGROET, Art, Value and Market Practices in the Netherlands in the Seventeenth Century, *The Art Bulletin* 76, p. 451-464.
- DIANENS 1998 = E. DIANENS, *Hugo van der Goes*, Anvers.
- DI FABIO 2005 = C. DI FABIO (éd.), *Il Polittico della Cervara di Gerard David*, Milan.
- DOMBROWSKI 2011 = D. DOMBROWSKI, Fashioning foreign identities: Finelli's 'opportunisme' of style, *Sculpture Journal* 20.2, p. 265-287. Doi: 10.3828/sj.2011.26.
- DUBOIS, GUILLOUËT & VAN DEN BOSSCHIE 2014 = J. DUBOIS, J.-M. GUILLOUËT & B. VAN DEN BOSSCHIE (éds), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris.

- ELSIG 2019 = F. ELSIG, *Connoisseurship et histoire de l'art. Considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, (Titre courant 66), Genève.
- FRANK 1997 = I. FRANK, Alois Riegl (1858-1905) et l'analyse du style des arts plastiques, *Littérature* 105, p. 66-77.
- FRANSEN 2017 = B. FRANSEN, Van Eyck in Valencia, in C. CURRIE *et al.* 2017 (éds), *Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, Louvain.
- FRIED 1975 = M.H. FRIED, *The Notion of Tribe*, Menlo Park.
- FRIEDLÄNDER 1924-1937 = M. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, 14 vols, Berlin et Leyde.
- GEYL 1946 = P. GEYL, De historische achtergrond van de Nederlands schilderkunst, *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 1, p. 554-556.
- GOMBRICH 1969 = E. GOMBRICH, *In search of cultural history. Philip Maurice Deneke lecture, 1967*.
- GOMBRICH 1970 = E. GOMBRICH, Criteria of Periodization in the History of European Art. III: A Comment on H.W. Janson's Article, *New Literary History* 1, 2 (*A Symposium on Periods*), p. 123-125.
- GOMBRICH 1971a = E. GOMBRICH, Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals, in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, p. 81-98.
- GOMBRICH 1971b = E. GOMBRICH, Mannerism: The historiographic background, *Norm and Form, Studies in the art of the Renaissance*, Londres, p. 99-106.
- GUILLOUËT 2009 = J.-M. GUILLOUËT, Les transferts artistiques: un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ?, *Histoire de l'Art* 64, p. 17-25.
- HELBIG 1895 = J. HELBIG, Le triptyque de Najera, de Hans Memling. Musée d'Anvers, *Revue de l'art chrétien* 38, 5^e série, 6, p. 273-281.
- HENDERIKS 2011 = V. HENDERIKS, *Albrecht Bouts (1451-55/1549)*, (Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 10), Bruxelles.
- JOYEUX-PRUNEL 2014 = B. JOYEUX-PRUNEL, The Uses and Abuses of Peripheries in Art History, *Art@s Bulletin* 3, 1, p. 4-7.
- JUSTI 1886 = C. JUSTI, Altflandrischen Bilder in Spanien und Portugal, *Zeitschrift für bildende Kunst* 21, p. 139-140.
- KEMPERDICK & LAMMERTSE 2012 = S. KEMPERDICK et F. LAMMERTSE (éds), *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen (cat. d'expos.), Rotterdam.
- KOBI 2021 = V. KOBI (éd.), *Terms of Style in Art History*, (Quaderni della Bibliotheca Hertziana 7), Rome.
- LANZI 1796 = L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano del Grappa.
- LOUGHMAN 2016 = J. LOUGHMAN, Urban Identity and the Validity of City Schools in Dutch Art, in W. FRANITS (éd.), *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, Londres, p. 372-389.
- MARTENS 1995 = D. MARTENS, La Vierge en Majesté de l'ancien retable de la Sé d'Évora: une œuvre brugeoise des années 1500, *Gazette des Beaux-Arts*, série 6, 126, p. 211-222.
- MARTENS 2010 = D. MARTENS, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Bruxelles.

- MARTENS *et al.* 2022 = D. MARTENS, S. ZDANOV, A. LÓPEZ REDONDO, Nouvelles recherches sur le Maître brugeois de la Légende de sainte Godelieve: ses relations avec Hans Memling et avec l'Espagne, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 91, p. 5-59.
- MARTENS 1998 = M.P.J. MARTENS, *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, Bruges.
- MICHAUD 2005 = E. MICHAUD, Nord et Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art, in E. MICHAUD, *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières*, Paris, p. 49-84.
- MICHEL 2007 = P. MICHEL, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Acteurs et pratiques*, Lille.
- NUTTALL 2004 = P. NUTTALL, *From Flanders to Florence: The Impact of Netherlandish Painting 1400-1500*, New Haven.
- PÄCHT 1963 = O. PÄCHT, Art Historians and Art Critics, IV: Alois Riegl, *The Burlington Magazine* 105, p. 188-193.
- PANOFSKY 1921 = E. PANOFSKY, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14, 2, p. 188-219.
- PANOFSKY 1953 = E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting: its origins and character*, Cambridge.
- PANOFSKY 1974 = E. PANOFSKY, The History of Art as a Humanistic Discipline, in *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Woodstock, p. 1-25.
- PANOFSKY 2010 = E. PANOFSKY, *Les primitifs flamands*, Paris.
- PANOFSKY 2015a = E. PANOFSKY, L'histoire de l'art est une discipline humaniste, in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels»*, Paris, p. 39-75.
- PANOFSKY 2015b = E. PANOFSKY, L'Histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles, in *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels»*, Paris, p. 79-130.
- PASSINI 2017 = M. PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris.
- PÉRIER-D'ETEREN 1976 = C. PÉRIER-D'ETEREN, Précisions iconographiques et historiques sur la série de la Légende de Saint Rombaut, *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen* 79, p. 113-132.
- PÉRIER-D'ETEREN 1985 = C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^e siècle*, Bruxelles.
- PÉRIER-D'ETEREN 1993 = C. PÉRIER-D'ETEREN, L'auteur du diptyque de la Descente de croix de Grenade attribuée à Memling serait-il espagnol?, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 15, p. 39-64.
- PÉRIER-D'ETEREN 2012 = C. PÉRIER-D'ETEREN, Deux vidimus flamands oubliés du XV^e siècle les dessins Adornes, *Revue de l'art* 178, 4, p. 19-32.
- PÉRIER-D'ETEREN 2020 = C. PÉRIER-D'ETEREN, Painting in Antwerp around 1500: Goossen Van der Weyden and the Dymphna Altarpiece, in S. VAN DORST & K. VAN CAUTEREN (éds), *Zot van Dimpna: Acht panelen vol passie, lef en rebellie*, Furnes, p. 156-181.
- PÉRIER-D'ETEREN & GODFRIND-BORN 1997 = C. PÉRIER-D'ETEREN & A. GODFRIND-BORN, Les trois versions de la Vierge montrant l'Homme de douleurs de Grenade, Melbourne et Bilbao, in H. VEROUGSTRAETE *et al.* (éds), *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994)*, Louvain, p. 323-337.
- PÉRIER-D'ETEREN & PAREDES 2019 = C. PÉRIER-D'ETEREN & C. PAREDES, Le carton du Martyre de saint Paul de Pieter Coecke. Genèse de la composition, histoire matérielle et rapports à la tapisserie, *Studia Bruxellæ* 13, 1, p. 239-263.

- PHILIPPOT 1959 = P. PHILIPPOT, Du XV^e siècle à la Renaissance. Contribution à l'interprétation de la peinture néerlandaise, *Gazette des Beaux-Arts*, supplément, Décembre, p. 1-27.
- PHILIPPOT 1970 = P. PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*, Turin.
- PHILIPPOT 1990 = P. PHILIPPOT, Icône et narration chez Memling, in C. PÉRIER-D'ETEREN et B. D'HAINAUT-ZVENY (éds.), *Paul Philippot: pénétrer l'art, restaurer l'œuvre. Une vision humaniste*, Courtrai, p. 77-84.
- PHILIPPOT 1994 = P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, 15^e-16^e siècles*, Paris.
- PHILIPPOT & PÉRIER-D'ETEREN 1982 = P. PHILIPPOT & C. PÉRIER-D'ETEREN, Style et technique dans la peinture flamande du XV^e siècle, *Formes. Bulletin de l'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg* 4, p. 1-8.
- PIERGUIDI 2016 = S. PIERGUIDI, Giulio Mancini e la nascita della Connoisseurship, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, p. 63-71.
- PINOTTI 2012 = A. PINOTTI, Formalism and the History of Style, in M. RAMPLEY *et al.* (éds.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde, p. 75-90.
- PIOTROWSKI 2006 = P. PIOTROWSKI, On 'Two Voices of Art History', in K. BARNHARDT & P. PIOTROWSKI (éds.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin, p. 42-56.
- PIOTROWSKI 2009 = P. PIOTROWSKI, Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde, in S. BRU *et al.*, *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin, p. 49-58.
- PIOTROWSKI 2022 = P. PIOTROWSKI, Du tournant spatial à une histoire horizontale de l'art, in C. MACEL (éd.), *L'art à l'ère de la globalisation. Modernités et décentrement*, Paris, p. 30-44.
- POST 1930-1966 = C. POST, *A History of Spanish Painting, I-XIV*, Cambridge (Mass.).
- RAMPLEY 2012 = M. RAMPLEY, The construction of national art histories and the 'new' Europe, in M. RAMPLEY *et al.* (éds.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde, p. 231-246.
- RAMPLEY 2022 = M. RAMPLEY, Linear, Entangled, Anachronic: Periodization and the Shapes of Time in Art History, in S. KALLESTRUP *et al.* (éds.), *Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, New York, p. 14-28.
- RENARD GROSS 2010 = P. RENARD GROSS, La técnica pictórica vista por el restaurador, in A. SERRA *et al.* (éds.), *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, p. 81-93.
- RICHARDSON *et al.* 2007 = C. RICHARDSON, K. WOODS, M. FRANKLIN (éds.), *Renaissance Art Reconsidered. An Anthology of Primary Sources*, Walton Hall.
- RIEGL 1903 = A. RIEGL, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Vienne.
- RODING 2003 = J. RODING *et al.* (éds.), *Dutch and Flemish Artists in Britain 1550-1800* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 13), Leyde.
- SAUERLÄNDER 1983 = W. SAUERLÄNDER, From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion, *Art History* 6, p. 253-270.
- SCHAPIRO 1953 = M. SCHAPIRO, Style, in A.C. KROEBER (éd.), *Anthropology Today*, Chicago, p. 287-312.

- SCHAPIRO 1970 = M. SCHAPIRO, Criteria of Periodization in the History of European Art, *New Literary History* 1, 2 (A Symposium on Periods), p. 113-114.
- SCIOLLA 1988 = G.C. SCIOLLA, Lanzi: lo stile e le scuole degli antichi, in G.C. SCIOLLA et T. MARGHETICH (éds), *Luigi Lanzi: notizie preliminari circa la scoltura degli antichi e i varii suoi stili*, Florence, p. 7-25.
- SILVA MAROTO 1990 = P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, Valladolid.
- SILVA MAROTO 1994 = P. SILVA MAROTO, Juan de Flandes, in *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain.
- SILVA MAROTO 2002 = P. SILVA MAROTO, La couronne de Castille et la Flandre, in T.-H. BORCHERT (éd.), *Le siècle de Van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Gand, p. 143-151.
- SLIVE 1995 = S. SLIVE, *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven.
- SMYTH 1963 = C.H. SMYTH, *Mannerism and Maniera*, Locust Valley (New York).
- STROO & SYFER-D'OLNE 1996 = C. STROO & P. SYFER-D'OLNE (éds), *The Flemish primitives. I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups* (Catalogue of early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium 1), Bruxelles.
- VAN MANDER 2002 = K. VAN MANDER, *Le Livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, introduction et notes par V. GERARD-POWELL, 2 vols, Paris.
- VAN OOSTERWIJK 2017 = A. VAN OOSTERWIJK, *Forgotten Masters. Pieter Pourbus and Bruges Painting from 1525 to 1625*, Bruges.
- VON BARTSCH 1802-1821 = A. VON BARTSCH, *Le Peintre-graveur*, 14 vols, Vienne.
- WARBURG 1932 = A. WARBURG, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Leipzig.
- WARBURG 1999 = A. WARBURG, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, traduction de C. BEAMISH, Los Angeles.
- WEINIGER 2011 = M. WEINIGER, *Sittow, Morros, Juan de Flandes: drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, Kiel.
- WÖLFFLIN 1915 = H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 4^e éd., Munich.
- WÖLFFLIN 2016 = H. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris.
- WOLLHEIM 1979 = R. WOLLHEIM, Pictorial Style: Two Views, in B. LANG (éd.), *The Concept of Style*, Philadelphie, p. 129-145.
- ZDANOV 2014 = S. ZDANOV, Un pendant aux deux apôtres de Dijon: une prédelle de type espagnol exécutée par le Maître de la Légende de sainte Lucie et un collaborateur brugeois, *Bulletin des Musées de Dijon* 14, p. 24-31.
- ZDANOV 2015 = S. ZDANOV, Quelques précisions sur deux dessins de la collection Adornes et sur l'oratoire de la chapelle de Jérusalem à Bruges, *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles* 73, p. 9-39.
- ZDANOV 2019 = S. ZDANOV, «Of Flanders Work». *Diffusion et réception en Angleterre de la peinture des Pays-Bas méridionaux entre 1430 et 1530*, thèse de doctorat non publiée, Université libre de Bruxelles.

SUMMARY

Artistic relativity and its methodological problems in the study of Southern Netherlands paintings

By analyzing the spatial dimension of the art works, that is to say their location, this article proposes a revision of certain key concepts of art history such as style, school and artistic focus. This revision questions the idea of homogeneity in the groupings of these art works expressed by these notions, allowing a new interpretation of the painting of the Southern Netherlands of the 15th and 16th centuries. On the one hand, it suggests that different aesthetics coexisted in the same place of production. On the other hand, it envisages the parallel existence of an international aesthetic, often called "ars nova", which develops horizontally and organically rather than vertically and hierarchically. The expanded notion of location of the work is therefore considered as an aesthetic place independent of the physical place of their creation. This approach makes it possible to include hybrid works, resulting from crossed cultural contexts, in the analysis of artistic corpora.

