



Jacob Maris
De Bomschuit (La Barque de pêche), huile sur toile, 160 x 140, 1878,
«Gemeentemuseum Den Haag».

Gris ou argenté ?

LES PEINTRES DE L'ÉCOLE DE LA HAYE

17

Il existe deux possibilités pour satisfaire une envie de trouver des paysages néerlandais authentiques: soit partir à l'aventure dans l'espoir de tomber tout à fait par hasard sur un endroit encore vierge qui a su garder ce véritable caractère néerlandais, soit se rendre sans tarder au *Gemeentemuseum Den Haag* (à la rigueur au *Rijksmuseum* à Amsterdam) pour y faire ses délices des tableaux de l'école de La Haye. Ou mieux encore: faire les deux, de préférence dans l'ordre inverse. Si on garde sur la rétine les impressions de J.H. Weissenbruch, Anton Mauve ou Willem Maris, tous trois peintres de la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est que l'objectif du regard est bien réglé. On découvre les ciels nuageux caractéristiques qui ne semblent appartenir qu'aux seuls Pays-Bas. On ressent l'atmosphère humide d'une journée grisâtre. On reconnaît la géométrie des fossés et canaux, agrémentée de saules têtards et de bétail de race dans le vaste paysage des polders. Et avec un peu de chance, on aperçoit en plus une embarcation à fond plat transformée pour la navigation de plaisance. Il faut évidemment savoir faire abstraction des énormes éoliennes, des autoroutes et autres perturbateurs modernes de l'environnement. C'est d'ailleurs ce que faisaient déjà les peintres de l'école de La Haye. Ils évitaient ou faisaient semblant d'ignorer les développements modernes indésirables. Ils réussirent, par exemple, à garder adroitement hors cadre un tourisme balnéaire en pleine croissance à Scheveningen (proche de La Haye). Davantage sous le charme des dunes immaculées, des charrettes à coquillages et des laceuses ou encore des voiliers à fond plat sur la plage, ils préféraient simplement tourner le dos aux distractions mondaines. En fait, ils embrassaient volontiers ce qui serait menacé et risquait de disparaître très prochainement à la suite de l'industrialisation et de l'urbanisation. Le célèbre *Panorama Mesdag* à La Haye¹, ce panorama fallacieusement réaliste des environs de Scheveningen avec une vue sur 360° autour du sommet d'une dune, trouve même son origine dans la prescience que ce point de vue privilégié des artistes ferait bientôt partie de l'histoire ancienne.

Encore que les Pays-Bas aient réussi assez longtemps à préserver leur caractère inaltéré, surtout en comparaison avec les pays limitrophes où l'industrialisation avait fait son entrée plusieurs années plus tôt. Par cette caractéristique combinée avec le regard sélectif teinté de nostalgie que les peintres portaient sur les sujets de leur choix, les critiques et en particulier ceux de l'étranger se firent une image des conditions de l'époque 1855-1885 aux Pays-Bas, qui suscitait une agréable impression de déjà vu. D'où connaissaient-ils ces images si typiquement «hollandaises»? Précisément, ils les avaient vues chez les grands

maîtres du XVII^e siècle. La ressemblance avec la vie de tous les jours des Néerlandais et leur plat pays sur les tableaux du «siècle d'or» était si frappante que l'approche de l'école de La Haye fut caractérisée d'emblée comme un prolongement de cet héritage artistique. En juxtaposant la *Gezicht op Haarlem* (Vue de Haarlem) de J.H. Weissenbruch avec les *Bleekvelden bij Haarlem* (Champs de blanchiment près de Haarlem) de Jacob van Ruisdael, on comprend ce tour de pensée. C'est un peu comme si le temps s'était arrêté. Et le même sentiment se retrouve quand on regarde les *Slatuintjes bij Den Haag* (Potagers près de La Haye) de Jacob Maris à côté de la *Gezicht op Haarlem* (Vue de Haarlem du nord-ouest) de Ruisdael. En deux siècles, la campagne néerlandaise avec les silhouettes de villes semblait à peine avoir changé et on constatait la même chose pour les modestes intérieurs de maison et les costumes traditionnels. Que les peintres de l'école de La Haye aient effectivement voulu se rapprocher de leurs devanciers et cherché l'inspiration dans les musées nationaux, se lit dans les sujets de leur répertoire. Parfois, comme dans le cas de Weissenbruch, ils prenaient assez visiblement exemple sur les maîtres qu'ils admiraient. Ainsi *Vissersgezin* (Famille de pêcheurs) de Bernard Blommers de 1877 représentant le père, la mère et l'enfant sur les genoux du père s'accordant le temps d'une tasse de café ou *Naaistertje (voor de uitzet)* (La Petite Couturière (au trousseau)) de Jozef Israëls de 1880 se réfèrent-ils directement au thème familial du bonheur familial dans les œuvres des peintres du XVII^e siècle comme Pieter de Hoogh, Jan Steen ou Gerard Dou.

La peinture assoupie se réveille

Il faut considérer comme un grand compliment qu'un lien entre le courant réaliste récent et ses prédécesseurs du siècle d'or ait été mis en évidence par des critiques pro-



gressistes étrangers. Tout au long du XIX^e siècle, le réalisme quotidien relativement unique des peintres néerlandais du XVII^e siècle était considéré comme une belle solution alternative pour l'impasse où avait abouti la représentation historique traditionnelle. Car alors que plus personne ne se reconnaissait dans les histoires de dieux et de héros d'un passé et de pays lointains, les maîtres du pays de Rembrandt montraient que la représentation véridique de la réalité environnante toute simple pouvait être aussi touchante et historiquement aussi intéressante. Mieux même, ainsi que le nota Théophile Thoré dans ses *Musées de la Hollande*, on avait là de la véritable histoire. Grâce aux paysages, aux tableaux de genre et aux portraits des anciens maîtres, on était des générations plus tard en mesure de se faire une image précise de la vie de tous les jours et de tous ces gens dans la grande République hollandaise et on pouvait se représenter des paysages réels des Pays-Bas avec les moulins, les ponts, le bétail et la flotte de voiliers de la grande époque du siècle d'or. La réputation de cette peinture exemplaire et - croyait-on - véridique grandit si fort au cours du XIX^e siècle que de nombreux artistes étrangers entreprirent un pèlerinage «obligatoire» aux Pays-Bas. Ces voyages d'études artistiques ne prévoyaient pas seulement des visites aux musées pour contempler en personne les toiles exposées. Les artistes-voyageurs étaient au moins aussi curieux d'observer les villes et les paysages mêmes, espérant sans doute retrouver quelque chose de ce que les maîtres du XVII^e siècle avaient su capter.

Les peintres de l'école de La Haye ont en quelque sorte «surfé» avec leurs pinceaux sur ce *Holland Revival* en Europe. Ce n'est pas par hasard que leur approche révolutionnaire et réaliste a d'abord été appréciée à l'étranger, en particulier en France. Avec une clairvoyance remarquable, Théophile Thoré écrit dès la fin des années 1850 à propos



À gauche :

J.H. Weissenbruch

Gezicht op Haarlem
(Vue de Haarlem), huile
sur panneau, 23 x 34, vers
1845-1848, «Gemeentemuseum Den Haag».

Jacob van Ruisdael

Bleekvelden bij Haarlem
(Champs de blanchiment
près de Haarlem), huile sur
toile, 62,2 x 55,2, vers 1670-
1675, «Kunsthau Zürich».

de ce nouveau développement artistique: «Nous sommes entre deux écoles, l'une qui finit, l'autre qui commencera peut-être»². En découvrant au Salon de Paris en 1866 *Interieur van het weeshuis te Katwijk* (À l'orphelinat de Katwijk - Intérieur) de Jozef Israëls, il établit avec joie un lien entre la vision artistique d'Israëls et celle des peintres de genre tels que Pieter de Hoogh, Jan Steen, Van Ostade et Terborgh, qui avaient peint les gens et les coutumes de leur époque avec tant de spontanéité et de fraîcheur³. Jozef Israëls avait déjà fait forte impression sur la presse et le public de l'exposition universelle de Londres en 1862 avec le sobre réalisme de sa grande toile *De drenkeling* (Le Naufragé), représentant une tragédie dans la vie des pêcheurs. Ne cherchant même pas à évoquer la violence des éléments et le naufrage comme le prescrivaient les codes romantiques, il s'était concentré sur la douleur humaine si reconnaissable et les soucis de la veuve avec ses enfants après le désastre. Le recueillement de ce cortège funèbre de pêcheurs dans les dunes, rappelant le chef-d'œuvre réaliste de Gustave Courbet *Un enterrement à Ornans* présenté au Salon de 1855, fut considéré comme le tableau le plus émouvant de toute l'exposition. Au niveau international, l'école de La Haye se fit reconnaître comme mouvement pictural progressiste lors de l'exposition universelle de Vienne en 1873. La peinture néerlandaise y était en effet représentée par une grande sélection d'œuvres d'art de valeur comme *De begrafenis* (L'Enterrement) de Jozef Israëls, *Weidelandschap met koeien* (Vaches dans un paysage champêtre) de Willem Roelofs, *Trekpaarden langs de oever van de Rijn* (Chevaux de trait sur les rives du Rhin) d'Anton Mauve et *Gezicht op de Trekvliet bij Den Haag* (Vue sur le Trekvliet près de La Haye) de J.H. Weissenbruch. La *Gazette des Beaux-Arts* publia un long compte rendu du critique français René Ménéard, qui fut le premier à mettre en évidence un rapport réciproque entre Jozef Israëls, considéré par lui comme «chef de l'école»,



et tout un cercle d'esprits apparentés. Il constata que l'art paysager se trouvait aux Pays-Bas à la veille d'un changement. Sans faire de grands éclats, les peintres néerlandais étaient retournés vers leurs sources, estimait le critique. Dans le sillage de leurs prédécesseurs, ils s'activaient à leur tour dans leurs dunes et le long de leurs canaux. Il vanta leur don d'observation subtil, leur sens de la couleur locale et la spontanéité attachante avec lesquels ils fixaient leur environnement sur la toile. Le critique français semblait d'ailleurs bien informé. Manifestement bien au courant de l'endroit où ce mouvement artistique avait posé ses pénates depuis le début des années 1870, c'est-à-dire dans la ville côtière de La Haye, il nota: «Dans ce petit groupe de peintres qui croît sur la côte hollandaise, on rencontre une sincérité qui doit nous mettre à réfléchir»⁴. D'autres critiques aussi constatèrent que la peinture assoupie se réveillait enfin. Après une longue période de déclin - le romantisme n'avait en fait jamais pris racine aux Pays-Bas parce que le caractère national pondéré des Néerlandais ne se reconnaissait pas du tout dans les excès dramatiques -, la peinture revenait enfin à son niveau d'antan. Les Pays-Bas sont un pays de peintres, disait un commentaire de l'écrivain Edmond Duranty à l'exposition universelle de 1878 à Paris⁵. À son tour, Paul Leroi résumait encore une fois que Jacob Maris et Hendrik Willem Mesdag avaient résolument réglé ses comptes à la peinture néerlandaise fade et asthénique des années 1830 en essayant, de concert avec tout un groupe de compatriotes, de renouer avec la génération immortelle des maîtres du XVII^e siècle, en qui le critique voyait le groupe le plus indépendant de tous les artistes et les peintres les plus picturaux de tous les temps.

Sans doute encouragée par ces commentaires élogieux à l'étranger, la première réaction positive dans la presse néerlandaise parut en 1875. Les milieux artistiques néerlan-



À gauche :

Willem Roelofs

Weidelandschap met koeien
(Vaches dans un paysage
champêtre), panneau,
23 x 36, s.d., collection
privée.

Jozef Israëls

De begrafenis (L'Enterrement), huile sur toile, 129,5 x 199,4, 1871, «Tel Aviv Art Museum».

dais se montraient jusqu'alors fort conservateurs et les commentaires de la vieille garde sur ce qu'ils repoussaient comme du «modernisme» varièrent de «barbouilleurs» à «cochonneries réalistes». Une considération sérieuse et plus circonstanciée du critique J. van Santen Kolff publiée dans la revue *De Banier* fut un moment charnière dans l'appréciation aux Pays-Bas. À l'instar de dénominations telles que l'école de Barbizon ou la *Düsseldorfer Schule*, le critique lança l'appellation assez prévisible de *Haagse School* (école de La Haye). Tandis que la presse étrangère insistait surtout sur le réalisme contemporain comme une reprise du patrimoine artistique national, le critique néerlandais insistait sur leur approche et leur style pictural révolutionnaires qui, contrairement à ce qui se passait en France, contrastaient en effet de manière frappante avec les toiles guindées et minutieusement achevées de la génération dominante. Il évoquait un «nouveau mouvement ultra-radical dans la peinture», dans lequel l'ample et souple coup de pinceau constituait l'innovation la plus radicale et la plus osée en matière de technique picturale. Aux yeux du critique, l'usage de couleurs tonales avec une palette tamisée était d'une modernité rafraîchissante. Les coloris appuyés, aux effets plus séduisants mais moins véridiques, avaient été remplacés chez ces peintres par une palette tonale plus naturelle, plus retenue, avec des tonalités grises dominantes. Selon J. van Santen Kolff, il était caractéristique pour l'école de La Haye d'exprimer des «atmosphères». Autrement dit, les peintres n'enregistraient pas la réalité en la copiant servilement, mais à travers un sentiment, appliquant ainsi l'adage des naturalistes français selon lesquels «une œuvre d'art, c'est un coin de la nature vue à travers un tempérament». «Nous avons ici devant nous un réalisme du genre le plus sain qui soit», conclut le critique néerlandais qui était apparemment bien au fait des développements en France. «C'est dans ce sens, et c'est ma conviction la plus intime, que doivent évoluer tôt ou tard nos peintres paysagistes et de marines s'ils veulent créer, dans l'esprit du temps, quelque chose de durable»⁶.

L'influence de Barbizon

Certes, les peintres de l'école de La Haye se sont inspirés des œuvres de leurs compatriotes du XVII^e siècle, comme le relève avec perspicacité la critique d'art étrangère. Mais la véritable amorce de leur approche réaliste révolutionnaire est réellement venue d'au-delà des frontières. Toutes les caractéristiques progressistes relevées par Van Santen Kolff - le réalisme naturel, la touche ample, la palette tonale et le rendu d'atmosphères - provenaient chacune des peintres paysagistes réalistes de Barbizon. Gerard Bilders, par exemple, réagit avec ravissement en se trouvant lors d'une exposition à Bruxelles en 1860 en face de tableaux de peintres tels que Dupré, Troyon, Corot, Courbet, Millet et Théodore Rousseau: «J'y ai vu des tableaux dont je ne rêvais pas et dans lesquels j'ai trouvé tout ce que mon cœur désire. L'unité, le calme, le sérieux et surtout une intimité inexplicable avec la nature m'ont frappé dans ces tableaux»⁷.

Dans les bois autour d'Oosterbeek dans la Veluwe, parc naturel de l'est des Pays-Bas, Gerard Bilders et ses compagnons Anton Mauve, Willem Maris et divers autres suivirent dans la pratique l'exemple des peintres de Barbizon. Ils travaillaient en plein air et peignaient directement d'après nature. Oosterbeek allait même devenir un Barbizon «hollandais», abritant ainsi le berceau de ce qui serait l'école de La Haye. À partir de son domicile à Bruxelles, Willem Roelofs, qui, avec son confrère Bilders trop tôt disparu, fut

un des innovateurs de la première heure, demeurait en contact étroit avec les développements picturaux au-delà de la frontière française. Il fut d'ailleurs un des premiers à rendre visite à la colonie de peintres français. Par le biais d'échanges artistiques, l'influence réaliste des paysagistes français - à leur tour inspirés par les peintres du siècle d'or - se fraya un chemin vers les Pays-Bas. Installés quelque temps à Paris, Jozef Israëls et Jacob Maris se rendirent également dans le célèbre village de peintres, question de ressentir sur place l'inspiration de l'entourage. Jozef Israëls copia les costumes locaux des paysans de Millet et en ramena même un chez lui en guise de souvenir. Jacob Maris réalisa à l'instar de Théodore Rousseau des études dans la forêt de Fontainebleau. Alors que Willem Roelofs immortalisait le jardin de l'auberge du Père Ganne, le lieu de rendez-vous habituel des peintres, Weissenbruch rendit un hommage final à la maison de Millet sous la forme d'un fort beau croquis réalisé sur place.

Le «gris odorant et chaleureux» que Gerard Bilders admirait tant dans l'œuvre des peintres paysagistes français le fascinait, lui et les autres peintres de l'école de La Haye. Mais la critique d'art néerlandaise n'était manifestement pas d'emblée sous le charme de tout ce «gris coloré» dont raffolaient les peintres de l'école de La Haye. L'œuvre de Bilders faisait «trop gris», Matthijs Maris ferait mieux d'enlever «ses lunettes grisâtres» et chez Anton Mauve «tout semblait couvert à ses yeux d'un voile de crêpe»!

Et pourtant, le gris devint la marque de fabrique de l'école de La Haye. L'aspiration commune du groupe de peintres fut même caractérisée comme «l'école grise». Ce qui n'était pas du goût de Mauve, qui protesta. Si ses peintures étaient «grises», c'est qu'elles n'étaient pas bonnes, estimait-il. Il préférait donc le terme «école argentée». Toutefois, si on se sert aujourd'hui aux Pays-Bas du terme «école de La Haye» pour définir une de ces journées recueillies, grises, typiquement néerlandaises, n'importe qui comprend sur-le-champ ce qu'on veut dire!

Juleke van Lindert

Critique d'art.

julekevanlindert@gmail.com

Traduit du néerlandais par Michel Perquy.

Notes

- 1 Voir *Septentrion*, XLI, n° 3, 2012, p. 69-71.
- 2 W. BÜRGER (pseudonyme de THÉOPHILE THORÉ), «Exposition à La Haye», in *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1859, p. 104.
- 3 THÉOPHILE THORÉ, *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*, tome II, Paris, 1870.
- 4 R. MÉNARD, «Exposition de Vienne», in *Gazette des Beaux-Arts*, VIII, 1873, pp. 203-207.
- 5 EDMOND DURANTY, «Exposition universelle. Les écoles étrangères de peinture», in *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII, 1978, pp. 166-167.
- 6 J. VAN SANTEN KOLFF, «Een blik in de Hollandsche schilderkunst onzer dagen» (Un regard sur la peinture hollandaise de nos jours), in *De Banier*, I, 1875, pp. 158-187.
- 7 Lettre de G. Bilders à J. Kneppelhout, 10 juillet 1860. In J. KNEPPELHOUT (éd), *A.G. Bilders, brieven en dagboek* (A.G. Bilders, lettres et journal), Leyde, 1876, p. 153.