



Histoire & mesure

XXIII - 2 | 2008
Art et mesure

De la narration à la consécration

L'exemple de la peinture flamande de Van Eyck à Rubens

Narratives and the Canon. The Example of Flemish Painters from Van Eyck to Rubens

Victor Ginsburgh, François Mairesse et Sheila Weyers



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3663>

DOI : 10.4000/histoiremesure.3663

ISSN : 1957-7745

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 145-176

ISBN : 978-2-7132-2194-1

ISSN : 0982-1783

Référence électronique

Victor Ginsburgh, François Mairesse et Sheila Weyers, « De la narration à la consécration », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIII - 2 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3663> ; DOI : 10.4000/histoiremesure.3663

Victor Ginsburgh, François Mairesse & Sheila Weyers*

**De la narration à la consécration.
L'exemple de la peinture flamande de Van Eyck à Rubens****

Résumé. Nous nous proposons d'illustrer comment s'est formé au fil du temps le « panthéon » actuel des grands représentants de la peinture flamande de Van Eyck à Rubens. Pour explorer ce processus dynamique, nous suivons à travers quatre siècles (de 1604 à 1996) les écrits d'un corpus d'historiens qui ont jeté un regard à vocation exhaustive sur la peinture de cette époque. Nous montrons que plus de la moitié des artistes classés parmi les premiers aujourd'hui l'étaient déjà du temps de Karel van Mander (1604) et de Joachim von Sandrart (1675). La plupart des autres artistes sont entrés dans ce répertoire suite à la reconnaissance, grâce aux recherches des historiens et aux réattributions, de qualités omises par leurs prédécesseurs. Il est rare que des artistes soient simplement découverts, ou qu'ils entrent dans le répertoire à la lumière d'œuvres créées par des artistes qui leur ont succédé.

Abstract. Narratives and the Canon. The Example of Flemish Painters from Van Eyck to Rubens. We illustrate how today's canon of Flemish painters from Van Eyck to Rubens gradually took shape in the course of time. To explore this dynamic process, we collected data on the presence of a large number of artists in narrative works written by important art scholars at time intervals of roughly 75 years between 1604 and 1996. We show that Karel Van Mander (in 1604) and Joachim von Sandrart (in 1675) had already recognized more than half of the now top-ranking artists. Most of the other artists were added to the canon when, thanks to the research of art historians, they were discovered and attributed qualities that had been previously overlooked (traditionalism). It is a rare occurrence that artists are discovered or added to the canon in the light of works created by other artists who have followed them (revisionism).

* ECARES, Université Libre de Bruxelles et CORE, Université catholique de Louvain, ECARES, 50, avenue F. Roosevelt, 1050 Bruxelles, Belgique. E-mail : vginsbur@ulb.ac.be ; Musée royal de Mariemont, 100, chaussée de Mariemont, 7140 Morlanwelz. E-mail : francois.mairesse@musee-mariemont.be. Université catholique de Louvain, 34, voie du Roman Pays, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique. E-mail : sheila.weyers@uclouvain.be

** Les commentaires importants de Béatrice Joyeux-Prunel, Claire Lemerrier, rédactrice en chef d'*Histoire & Mesure* et de deux lecteurs anonymes nous ont permis d'améliorer les versions précédentes et nous ont donné plusieurs idées pour des recherches ultérieures. Nous les en remercions vivement. Nous sommes également reconnaissants à Philippe Junod, avec qui nous avons eu de multiples échanges sur la question de la stabilité et de l'instabilité du jugement esthétique, et à Didier Martens, qui nous a largement conseillés dans le choix du corpus des historiens de l'art flamand de van Mander à van Puyvelde.

« L'exposition ouverte cet été à Bruges fut une véritable évocation. Aux lieux mêmes où s'écoula leur existence d'imperturbable labeur, des maîtres, grands parmi les grands, dont la gloire illumina le moyen âge, semblaient renaître à la vie pour protester contre l'injuste méconnaissance de leurs droits à l'admiration de la postérité. Trop longtemps, ils furent délaissés. [...] Des générations entières n'auront pour ces peintres ni souvenir, ni respect. De quelques-uns des plus grands le nom même se perdra, et des collectionneurs émérites dédaigneront de recueillir leurs œuvres ! La galerie Wallace, formée au prix de tant de louable persistance et de si prodigieux sacrifices d'argent par lord Hertford, ne comprend pas un seul spécimen de l'art des maîtres primitifs ».¹

Dans son article sur la formation du consensus artistique, la philosophe de l'art Anita Silvers² suggère que « pour comprendre comment le jugement évaluatif critique évolue, il y aurait lieu de procéder à des études empiriques, utilisant d'autres disciplines que la philosophie, la nature du processus selon lequel se forment les canons³ étant sociologique, politique ou économique, plutôt qu'exclusivement esthétique ». C'est ce principe que nous avons tenté de suivre, en étudiant, par des moyens sans doute hétérodoxes en regard de l'histoire de l'art classique, la réception à la fin du xx^e siècle de la peinture flamande, telle qu'elle s'est illustrée dans la période allant du réalisme flamand⁴ à Rubens.

Bien que notre propos ne concerne pas tant la question de la stabilité ou du changement des goûts que le processus de formation du panthéon de cette peinture, nous nous apercevons que ce dernier résulte d'une certaine permanence qui remonte aux pères de l'histoire de l'art flamand, comme van Mander ou Sandrart. Cette constatation, fondée sur les écrits d'historiens de l'art et de la culture savante, va à l'encontre de la perception habituelle, mise en exergue par l'article d'Hymans cité plus haut, qui semble reposer sur l'idée, qu'en matière artistique, les consensus sont irrémédiablement voués au changement : ce qui fut porté aux nues, à une certaine époque, sera probablement condamné à disparaître un jour. Une lecture trop rapide des écrits de Haskell⁵, l'un des historiens les plus célébrés pour ses études sur les « redécouvertes » artistiques, de même que de ceux de Junod⁶ ou de

1. HYMANS, H., 1902, p. 5-6.

2. SILVERS, A., 1991, p. 212.

3. Terminologie anglaise utilisée dans l'article d'A. SILVERS, 1991, pour désigner le panthéon. Dans la suite de l'article nous utiliserons indifféremment les termes de consensus, panthéon ou norme.

4. J. HUIZINGA, 1995 et P. PHILIPPOT, 1998 suggèrent que la dénomination habituelle de « Renaissance flamande » est inacceptable.

5. HASKELL, F., 1976 ; 1989.

6. JUNOD, P., 1976.

Genette⁷, qui considèrent que la stabilité d'une norme appréciative reste peu assurée et qu'aucun artiste n'est « indéboulonnable », semble confirmer de tels présupposés.

Nous commençons par définir ce que nous entendons par « panthéon » de la peinture flamande à la fin du xx^e siècle. Nous abordons ensuite deux questions. La première concerne l'époque à laquelle chacun des artistes est entré dans ce panthéon. Pour ce faire, nous utilisons un corpus d'historiens de l'art, dont les deux premiers peuvent, pour la peinture flamande, être considérés comme les égaux de Vasari : il s'agit de Karel van Mander⁸ et de Joachim von Sandrart⁹. Les historiens suivants ont été choisis pour jalonner l'historiographie de l'art, de l'époque de van Mander au xx^e siècle. Nous examinons ensuite pour quelle(s) raison(s) certains peintres sont admis dans le panthéon, en suivant les suggestions de Silvers, qui distingue plusieurs voies possibles d'accession. Une dernière partie est consacrée à l'examen de la dynamique qui a mené au consensus de la fin du xx^e siècle.

1. La définition du panthéon de la peinture flamande à la fin du xx^e siècle

Le *Trésor de la langue française* définit un panthéon comme un « ensemble de personnages qui se sont illustrés dans un domaine ou l'autre et qui demeurent dans la mémoire individuelle ou collective ». C'est dans cette perspective que nous avons envisagé d'établir un répertoire de la peinture flamande en nous fondant sur l'un des ouvrages les plus couramment utilisés de nos jours (en témoigne sa présence dans la plupart des bibliothèques universitaires), le *Dictionary of Art* édité par Grove¹⁰. Cet ouvrage constitue, en la matière, l'un des principaux *monuments* (au sens défini par Riegl¹¹) de l'histoire de l'art, édifié à notre époque. L'entrée consacrée à la peinture flamande, réalisée par les historiens Smeyers et Vlieghe¹², fait ap-

7. GENETTE, G., 1994.

8. VAN MANDER, K., 1604.

9. VON SANDRART, J., 1675.

10. GROVE, 1996.

11. RIEGL, A., 1984. Le monument, dans son sens originel, est dédié à la commémoration d'un événement ou d'un être cher. Riegl distingue les monuments intentionnels (arcs de triomphe, tombes) des églises, châteaux, etc., qui deviennent, par leur vocation, des monuments historiques. Les grands dictionnaires d'histoire de l'art, vastes entreprises réalisées pour devenir des références, se rapprochent, en ce sens, de la logique du monument intentionnel et des lieux de mémoire.

12. SMEYERS, M. & VLIEGHE, H., 1966.

paraître une liste de 129 noms. Les sections d'intérêt sont : « before 1400 », « 1400-c. 1550 », « c. 1500-c. 1600 » et « c. 1600-c. 1700 ».

Ces noms ont été rangés dans l'ordre d'importance déterminé par la longueur des entrées individuelles du *Dictionary of Art* lui-même. Les noms des artistes et l'ordre dans lequel ils sont rangés font l'objet du Tableau 1. On y trouve cet ordre (Rang Grove), le nom de l'artiste, ainsi que sa date de naissance (et de décès) ou, si celles-ci font défaut, la période durant laquelle l'artiste a été actif. Toutes ces dates proviennent du Grove. Rubens apparaît comme l'artiste dont l'entrée est la plus longue ; il est suivi par Breughel et Van Dyck, tandis que Clara Peeters clôture la liste. Dans cet ensemble de 129 noms, nous choisissons le sous-ensemble des 50 premiers artistes (de Rubens à Coninxloo), qui constituera notre panthéon. Nous discuterons également, mais de façon plus brève, quelques résultats fondés sur un sous-ensemble de dix noms.

Il convient de noter que certains peintres ont des entrées dont la longueur justifierait leur inclusion dans notre liste, parfois parmi les 50 premiers ; mais, n'étant pas cités dans l'article sur la peinture flamande de Smeyers et Vlieghe, ils n'ont pas été retenus. Le choix de Smeyers et Vlieghe est parfois étonnant : l'un des artistes cités le plus longuement par van Mander, Barthélémy Spranger, n'y apparaît pas (peut-être parce qu'il a essentiellement œuvré hors de Flandre ; sa notice dans le Grove, cependant, est importante et il aurait fort probablement rejoint le canon flamand actuel, malgré des éclipses au cours du temps). Il en est de même pour Karel van Mander, Gérard Horenbout et Jan Kessel II, qui n'ont donc pas été inclus. Nous avons omis les noms qui figurent dans les sections « manuscript illuminators » et « graphic arts ». Certains noms de l'article de Smeyers et Vlieghe ont été exclus pour les raisons suivantes : (1) ils n'ont pas d'entrée individuelle dans le *Dictionary* (Lucas Achtschellinck, Thomas Willeboirts Bosschaert, Jan van der Asselt, Dieric Bouts II, Pierre de Bruxelles, Pieter van Coninxloo, Lodewijk De Dijster, Jehan de Gand, Anselm van Hulle, Godfried Maes, Theodoor Roeyermans, Jan van der Asselt) ; (2) il ne s'agit pas de peintres (François Duquesnoy, Artus Quellinus) ; (3) ils ont essentiellement été actifs à l'étranger (Jean de Beaumetz, Melchior Broederlam, Juan de Flandres, Maître de Moulins, Maître du Parement de Narbonne, Michel Sittow, Justo Suttermans) ; (4) ils ne sont pas flamands (Maarten van Heemskerck) ; (5) tout en étant proches des milieux artistiques, ils n'ont pas peint (Juste Lipse par exemple) ou (6) ils ont été actifs *uniquement* en sculpture, architecture, enluminure, art du vitrail, etc. Nous avons également attribué au Maître de Flémalle les lignes consacrées à Robert Campin : des recherches historiques récentes semblent en effet s'orienter vers l'idée qu'il s'agit de la même personne, encore qu'une très courte entrée lui soit malgré tout consacrée dans le Grove.

2. Le corpus des historiens et leurs écrits

Le procédé utilisé pour décrire la formation du panthéon est simple : nous avons suivi, au fil du temps, la présence des principaux artistes flamands du xv^e au xvii^e siècle dans quelques ouvrages importants d'histoire de l'art flamand, en mesurant la longueur des entrées qui leur sont consacrées. Une telle méthode n'est pas nouvelle : si elle fut parfois critiquée par des historiens de l'art réticents à l'idée du calcul, elle demeure souvent utilisée de manière implicite¹³. Le recours à cette méthode, sans faire appel à une lecture herméneutique, peut paraître superficiel. Si son approche demeure parcellaire et mérite d'être complétée par d'autres analyses, elle n'en permet pas moins de dégager un certain nombre d'informations qui sinon apparaîtraient avec plus de difficultés. On objectera que des critiques négatives plutôt que laudatives font parfois aussi l'objet de longues entrées dans certains ouvrages d'histoire de l'art¹⁴. Nous savons cependant qu'écrire prend du temps et requiert des efforts et il nous paraît probable que « les critiques et les historiens de l'art ne perdent pas leur temps, génération après génération, à défendre [des œuvres et des artistes] qui ont perdu tout intérêt »¹⁵.

13. Une approche similaire avait déjà été suggérée par B. TEYSSÈDRE, 1964, p. 187, le spécialiste de Piles (1635-1709), qui avait tenté lui-même de « recenser les présences, apprécier en quelle mesure tel peintre était recherché par telle catégorie d'amateur. Ainsi les notices de l'*Abrégé* [ouvrage de Piles] seraient situées dans leur contexte objectif ». D. MILO, 1986 utilise la longueur des entrées dans des encyclopédies et des dictionnaires pour étudier si les artistes du xvii^e siècle français qui sont reconnus aujourd'hui l'étaient déjà entre 1650 et 1750. W. LANDES, 2003 s'intéresse à 850 peintres américains actifs à la fin du xix^e et au début du xx^e siècle et utilise les mesures du Grove. Voir aussi H. VERDAASDONK, 1983, 2003 et D. SIMONTON, 1998, qui analysent de manière similaire les œuvres littéraires et les opéras. G. LANG & K. LANG, 1988 étudient, mais de façon plus qualitative, la survie de la réputation de plusieurs centaines de graveurs anglais, américains et français.

14. Comme c'est le cas de manière plus générale, y compris pour les palmarès en scientométrie qui sont fondés sur le nombre d'articles publiés, la qualité des revues dans lesquelles ces articles paraissent et le nombre de citations qu'ils reçoivent. L'un des contre-exemples classiques de ce débat, qui n'est guère différent de celui qui nous occupe, est donné par les bons résultats scientométriques mesurant la présence de l'article de Benvéniste sur la mémoire de l'eau – cité essentiellement pour infirmer ses théories. De tels contre-exemples, s'ils existent (on pourrait envisager des discussions identiques en histoire de l'art, en matière d'attribution), ne peuvent faire oublier les principes généraux que nous évoquons ici. Voir CALLON, M., COURTIAL, J.-P. & PENAN, H., 1993.

15. COETZEE, J. M., 2002, p. 18.

Tableau 1. *Répertoire des peintres classiques**

<i>Rang Grove</i>	<i>Nom</i>	<i>Né</i>	<i>Décédé</i>	<i>Rang Grove</i>	<i>Nom</i>	<i>Né</i>	<i>Décédé</i>
1	Rubens Pieter	1577	1640	31	Floris Frans	1519	1570
2	Breughel Pieter	1525-30	1569	32	Quellinus Erasmus	1607	1678
3	Dyck Anthony van	1599	1641	33	Franken Frans II	1581	1642
4	Weyden Rogier van der	1400	1464	34	Breughel Pieter II	1564-5	1637-8
5	Eyck Jan Van	1381	?	35	Christus Petrus	1410	1475-6
6	Bosch Hieronymus	1450	1516	36	Vos Paul de	1591	1678
7	Goes Hugo van der	1440	1482	37	Isenbrandt Adriaen	?	1551
8	Gossart (Mabuse) Jan	1478	1532	38	Crayer Gaspar	1584	1669
9	Maître de Flemalle	a 1420-40		39	Veen Otto	1556	1629
10	Jordaens Jacob	1593	1678	40	Massys (Metsys) Jan	1509	1575
11	Memling Hans	1435	?	41	Benson Ambrosius	1500	1550
12	Bouts Dieric I	1415	1475	42	Aertsen Peter	1507-8	1575
13	Metsys Quinten	1466	1530	43	Fyt Jan	1611	1661
14	Orley Bernard	1488	1541	44	Diepenbeeck Abraham	1596	1675
15	David Gerard	1460	1523	45	Eyck Hubert Van	1385-90	1426
16	Vos Maarten De	1532	1603	46	Heem Jan Davidsz	1606	1683
17	Justus van Gent	a 1420-40		47	Valckenborch Lucas I	1535	1598
18	Janssen Abraham	1575	1632	48	Coecke van Aelst Pieter	1502	1550
19	Mor van Dashorst Antonis	1516	1576	49	Mostaert Jan	1475	1555
20	Snyders Frans	1579	1657	50	Coninxloo Gillis	1544	1604
21	Brouwer Adriaen	1605	1638	51	Uden Lucas	1595	1672
22	Cleve Joos Zotte	?	1540-1	52	Hoecke Jan	1611	1651
23	Patinir Joachim	1480	1524	53	Stockt Vrancken Van	1420	1495
24	Teniers David le Jeune	1610	1690	54	Coter Colijn	1480	1520
25	Thulden Theodoor	1606	1676	55	Beuckelaer Joachim	1534	1574
26	Hemessen Jan Sanders	1519	1556	56	Weyden Goswijn Van der	1465	1538
27	Vos Cornelis de	1584	1651	57	Momper Josse	1564	1635
28	Vredeman de Vries Hans	1527	1606	58	Coques Gonzales	1618	1684
29	Vellert (Velart) Dirk	1480	1547	59	Coxcie Michiel	1499	1592
30	Breughel Jan Velvet I	1568	1625	60	Blondeel Lancelot	1488	1581

* 'a' donne une indication de la période d'activité lorsque les dates de naissance et décès ne sont pas connues.

61	Bles Herri met de	1480	1550	96	Sellaer Vincent	1538	?
62	Vermeyen Jan	1500	1559	97	Grimmer Abel	1570	1618-9
63	Wildens Jan	1584	1653	98	Valckenborch Maarten I	1534	1612
64	Peeters Bonaventura I	1614	1652	99	Beert Osias	1580	1624
65	Pourbus Pieter	1523	1584	100	Boudolf Jan	1368	1381
66	Provoost (de Mons) Jan	1465	1529	101	Maître de la Séquence de Joseph	a 1420-40	
67	Lombard Lambert	1505	1566	102	Bol Hans	1534	1593
68	Balen Hendrik I	1575	1632	103	Sallaert Anthonis	1580	1650
69	Rombouts Theodoor	1597	1637	104	Steenwijk Hendrik Van I	1550	1603
70	Massys Cornelis	1511	1557	105	Coene Jacques	a 1420-40	
71	Boeckhorst Jan	1604	1668	106	d'Arthois Jacques	1613	1686
72	Rijckaert David III	1612	1661	107	Es Fopsen Van	1596	1666
73	Loon Theodoor	1581	1667	108	Francken Ambrosius I	1544	1618
74	Cock Jan Wellens	1490	1527	109	Mandijn Jan	1500	1559
75	Siberechts Jan	1627	1703	110	Francken Frans I	1542	1616
76	Maître de la Légende de Ste Lucie	?	?	111	Del Monte Deodaat	1582	1644
77	Craesbeeck Joos	1606	1654-60	112	Maître de 1499	1499	?
78	Seghers Daniel	1590	1661	113	Maître du Triptyque Morisson	1525	?
79	Maître de Francfort	1460	1533	114	Thielen Jan Philips	1618	1667
80	Bouts Albrecht	1452	1549	115	Maître de la Légende de Ste Ursule	a 1420-40	
81	Me Légende de Ste M.- Madeleine	?	?	116	Thys Pieter	1624	1677
82	Schut Cornelis I	1597	1655	117	Huys (Hus) Pieter	1520	1584
83	Flémal Bertholet	1604	1675	118	Maître des Portraits Ba- roncelli	1489	?
84	Gassel Lucas	1495-00	1570	119	Heuvel Antoon Van den	1600	1677
85	Key Willem Adriaens	1515	1568	120	Veerendael Nicolaes	1640	1691
86	Backer Jacob	1555	1585	121	Minderhout Hendrik	1632	1696
87	Oost Jacob I	1603	1671	122	Janssens Jan	1590	1650
88	Cleve Maarten	1527	1581	123	Liemacker Nicolaas	1601	1646
89	Reymerswaele Marinus	1490	1567	124	Eertveld Andries Van	1590	1652
90	Dalem Cornelis van	1530	1573	125	Utrecht Adriaen Van	1599	1652
91	Grimmer Jacob	1526	1590	126	Luyckx Frans	1604	1668
92	Maître de la Légende de Ste Barbara	a 1420-40		127	Eyck Lambert Van	a 1420-40	
93	Maître de la Légende de Ste Catherine	a 1420-40		128	Neeffs Pieter I	1578	1656
94	Mostaert Gillis	1528	1598	129	Peeters Clara	1589	1657
95	Pepyn Maarten	1575	1642				

L'exemple de Giorgione permet d'illustrer notre propos. Selon Grove¹⁶, Giorgione a fait l'objet des « éloges les plus éloquents de la part de Vasari qui, tout en désapprouvant sa manière de peindre sans dessiner, considérait comme novatrices sa douceur et la suggestivité avec laquelle il traitait la nature. Il a placé la *vita* de Giorgione entre celles de deux grands maîtres de la *maniera moderna*, Léonard de Vinci et le Corrège ». En dépit de ces commentaires, la vie que Vasari consacre à Vinci est 2,6 fois plus longue que celle qu'il consacre à Giorgione, mais celle du Corrège est plus courte que celle de Giorgione. Comment dès lors classer Le Corrège et Giorgione ? L'approche plus quantitative que nous adoptons ici permet, malgré ses imperfections, des classements dénués d'ambiguïté et vérifiables (alors que les classements fondés sur l'interprétation des textes le sont nettement moins), mais rend surtout possibles les comparaisons diachroniques, ce qui est essentiel pour notre propos.

Conscients des limites de la quantification, nous n'avons cependant pas voulu analyser indûment des différences de classement fondées sur des critères trop précis ; aussi avons-nous souhaité agréger les classements obtenus en trois catégories : 2 pour ceux que l'importance de la description permet de classer parmi les 50 premiers, 1 pour ceux qui sont décrits par un historien, sans figurer parmi les 50 premiers et 0 pour ceux qui sont mentionnés dans la « vie » consacrée à un autre artiste, qui ont une entrée de moins de cinq lignes chez *tous* les historiens ou qui sont simplement absents. Cette catégorisation des artistes du panthéon de leur époque s'avère très voisine de ce que Westphal appelle « le degré de canonicité » :

« Le statut [d'oeuvre ou d'artiste] classique n'est pas un choix binaire, mais une question de degré. À tout moment du temps, le « canon » peut être représenté par une série de cercles concentriques. Au centre, on trouve [ceux] dont le degré de canonicité est le plus élevé, tandis qu'à la périphérie, se situent ceux dont le statut est plus incertain. Ceci signifie que les changements du « canon » au cours de l'histoire ne sont pas une simple question binaire d'inclusion ou d'exclusion, mais plutôt une question de distance par rapport au centre ».¹⁷

Les historiens et critiques d'art de notre corpus ont été sélectionnés sur base de leur érudition et de leur ambition à couvrir l'ensemble de la période comprise entre Van Eyck et Rubens (à l'exception de van Mander). Il était en effet impossible de prendre en compte des textes partiels, couvrant des parties de la période analysée (par exemple les primitifs) ou des régions déterminées (par exemple, les peintres anversois), voire des monographies consacrées à l'un ou l'autre artiste. En effet, nous fondons

16. GROVE, 1996, vol. 12, p. 667.

17. WESTPHAL, M., 1993, p. 436.

le panthéon de l'époque considérée sur la longueur de textes comparables, c'est-à-dire écrits par le même auteur ou le même groupe d'auteurs, dans le même ouvrage.

La liste des 50 premiers artistes (par la longueur de l'entrée qui leur est consacrée) du répertoire des 129 peintres cités par Smeyers et Vlieghe¹⁸ constitue, comme nous l'avons mentionné plus haut, un panthéon possible, discutable certes, mais du moins largement diffusé à notre époque. Pour chacun des 129 artistes, nous avons recherché l'entrée et son importance chez van Mander¹⁹, Sandrart²⁰, Descamps²¹, Fiorillo²², Immerzeel²³, Wurzbach²⁴, Van Puyvelde²⁵ et dans le Grove²⁶. Le nom de Max Friedländer²⁷ vient immanquablement à l'esprit dès lors que l'on songe à l'historiographie des primitifs flamands au xx^e siècle, mais ses écrits sont essentiellement consacrés aux peintres plus anciens et il ne s'intéresse guère à ceux de la seconde moitié du xvi^e siècle.

Le choix des deux premiers historiens s'impose avec évidence. L'ouvrage de Karel van Mander peut être considéré comme pionnier de l'histoire de la peinture flamande. Parfait érudit et polyglotte, son œuvre s'inscrit à l'égal de celui de Vasari qui pose, un demi-siècle plus tôt, les jalons de l'histoire de l'art, essentiellement de la peinture italienne. L'auteur écrit cependant à une époque où certains des grands peintres flamands tels que Rubens (né en 1577), Jordaens (1593) ou Van Dyck (1599) étaient soit à l'aube de leur carrière, soit très jeunes, et ne pouvaient donc pas apparaître dans son *Schilder-boeck*. L'importance de cet ouvrage est telle que nous l'avons néanmoins introduit dans notre corpus. La *Teutsche Academie* de Joachim von Sandrart constitue, près de trois quarts de siècle plus tard (en 1675), un deuxième monument non moins important, notamment consacré à l'histoire des peintres qui nous intéressent. « Sa façon de plagier est fort naïve, il s'approprie sans hésiter les expressions les plus personnelles de ses sources (qu'il ne nomme jamais) », souligne Schlos-

-
18. SMEYERS, M. & Vlieghe, H., 1996.
 19. VAN MANDER, K., 1604.
 20. SANDRART, J., 1675.
 21. DESCAMPS, J.-B., 1753.
 22. FIORILLO, J., 1815
 23. IMMERZEEL, J., 1842 ; 1855.
 24. WURZBACH, A., 1911.
 25. VAN PUYVELDE, L., 1953 ; 1962 ; 1970.
 26. GROVE, 1996.
 27. FRIEDLÄNDER, M., 1924-1937.

ser²⁸. Ses vues sont en effet largement inspirées des écrits de Vasari ou de ceux de van Mander, même s'il introduit des apports originaux, notamment quant aux peintres qui lui étaient contemporains. Descamps, peintre et marchand d'art français, est l'auteur de *La vie des peintres flamands*. Ce livre « de mauvaise réputation », selon les termes de Schlosser²⁹, n'en constitue pas moins un jalon commode et très largement diffusé à son époque. Fiorillo, peintre d'origine italienne, a été professeur d'histoire de l'art à Göttingen. Il a été fortement influencé par l'historien italien Lanzi, dont on a pu dire qu'il mettait davantage l'accent sur la compilation de l'information que sur la synthèse et l'interprétation. Fiorillo est l'un des premiers qui accorde une attention soutenue aux sources médiévales ; à l'opposé de Descamps, ses écrits constituent une étape fondamentale de l'histoire de l'art, sur laquelle se fondent nombre de recherches ultérieures. Le début du XIX^e siècle, entamé ici avec Fiorillo, marque un changement d'attitude et de méthode en histoire de l'art : sous l'influence de l'école allemande, les recherches se font plus rigoureuses, plus systématiques. Immerzeel, historien et marchand de livres hollandais, a écrit ses *Levens* sur la base de biographies existantes, mais s'est aussi livré à des recherches plus personnelles dans des manuscrits et documents non publiés. Le *Niederländisches Künstler Lexikon* de Wurzbach, écrivain et historien autrichien, est considéré encore de nos jours comme un excellent dictionnaire des peintres flamands (et hollandais). Van Puyvelde a été conservateur en chef des Musées royaux des beaux-arts à Bruxelles de 1927 à 1948. Ses trois volumes sur la peinture flamande représentent ici les vues de l'après-guerre, encore que Bazin³⁰ considère ses jugements comme trop personnels et prenant le contre-pied des vues défendues par ses contemporains. Le corpus inclut enfin le *Grove Dictionary*, une référence incontestable, dont les auteurs ont été choisis, toutes nationalités confondues, parmi les meilleurs spécialistes de chaque artiste.

Le choix de certains historiens pourra toujours prêter à discussion. Pourquoi ne pas avoir utilisé Michiels ou Michel³¹ ? Aurions-nous pu être plus exhaustifs ? Les résultats supplémentaires n'auraient probablement que très modestement changé les choses³².

28. SCHLOSSER, J., 1984, p. 476.

29. SCHLOSSER, J., 1984, p. 484.

30. BAZIN, G., 1986, p. 502.

31. MICHIELS, A., 1865 ; MICHEL, A., 1905-1929.

32. V. GINSBURGH & S. WEYERS, 2006 ont, pour les peintres de la Renaissance italienne, varié les historiens du corpus à travers le temps. Ceci s'impose sans doute davantage pour la peinture italienne, étant donné les préférences des uns pour l'école florentine, des autres pour

Les écrits analysés ici constituent des instantanés de l'histoire à des moments espacés d'environ 75 ans, de manière à couvrir le plus régulièrement possible les 400 ans qui séparent van Mander de la fin du xx^e siècle. Notons que trois historiens de l'art représentent les vues du xx^e siècle, alors que celles des 300 ans qui se sont écoulés de van Mander (1604) à Wurzbach (1911) sont représentés par quatre noms seulement. Deux raisons justifient ce choix. D'une part, nous sommes davantage intéressés par les vues plus récentes sur l'époque considérée ; d'autre part, si, comme le suggèrent Silvers³³ et Junod³⁴, le passé peut être redécouvert à la lumière de ce qui lui est postérieur, il nous a paru important d'étudier le présent de manière plus détaillée. Le Tableau 2 donne une vue synthétique des historiens et histoires de l'art qui forment notre corpus.

Tableau 2. *Corpus des historiens de l'art*

<i>Période approximative</i>	<i>Historien</i>	<i>Naissance et décès</i>	<i>Publication de l'ouvrage</i>	<i>Nombre de peintres</i>
1600	Van Mander	1548-1606	1604	67
1675	Sandart	1606-1688	1675	88
1750	Descamps	1715-1791	1753	143
1800	Fiorillo	1748-1821	1815	144
1850	Immerzeel	1776-1841	1842, 1855	156
1900	Wurzbach	1845-1915	1911	187
1950	Van Puyvelde	1882-1965	1953-1970	163
2000	Grove		1996	173

On pourra s'interroger sur la pertinence du choix, à savoir celui des historiens comme juges reflétant suffisamment objectivement leur époque et, comme Hume³⁵, l'estimer « embarrassant ». Un tel choix peut en effet porter à discussion, d'autant plus que les premiers historiens s'apparentent souvent à des critiques d'art, posant dès lors un regard plus subjectif sur certains des artistes dont ils décrivent l'ouvrage et dont parfois ils sont aussi les

les peintres du Nord et les Vénitiens. Les résultats n'en ont guère été affectés.

33. SILVERS, A., 1991.

34. JUNOD, P., 2002.

35. HUME, D., 1757, p. 17.

amis. Van Mander, par exemple, s'est lié d'amitié avec Spranger et Golzius, pour lesquels il a rédigé dans son ouvrage de longues notices laudatives. Nous aurions pu également tenir compte du jugement des collectionneurs ou des collections publiques – nous y reviendrons. Nous avons cependant pris le parti de considérer les historiens comme un fil conducteur, peut-être biaisé, mais révélateur des choix esthétiques qui semblent avoir, plus que les goûts, traversé l'épreuve du temps.

Notre propos se fonde donc moins sur les jalons d'une histoire du goût telle qu'elle s'exprime à l'aune de la critique immédiate, du marché de l'art et des expositions temporaires que sur ceux d'une histoire de la « culture savante »³⁶. On retiendra, de cette dernière, une méthode spécifique – l'histoire de l'art – qui, au fil des générations, s'affine en s'appuyant sur une étude toujours plus poussée des sources historiques³⁷. Par conséquent, de van Mander à Grove, se dessine un profil qui, avec les repères que nous avons choisis, semble révélateur de la persistance d'une certaine norme par-delà les siècles. L'histoire de l'art ne se réécrit pas de génération en génération. C'est probablement à partir de celle-ci que la question de la persistance du canon peut être le mieux examinée.

3. Pourquoi des artistes (et leurs œuvres) passent-ils à la postérité ?

La question du canon, d'une norme défiant le jugement subjectif pour traverser les générations, constitue l'un des sujets les plus discutés depuis l'Antiquité. Dans son article, Silvers³⁸ suggère que ce processus de consécration se produit de trois manières, exclusives l'une de l'autre :

- (a) le jugement porté sur l'artiste n'a jamais été mis en cause, ni par ses contemporains, ni par les générations ultérieures ;
- (b) des jugements ultérieurs ont mis en évidence des qualités suffisantes pour consacrer l'artiste ;
- (c) l'artiste bénéficie de jugements portés dans un contexte ultérieur et se voit consacré parce que de nouvelles qualités esthétiques de son œuvre sont découvertes.

Sont inclus dans (b) les artistes découverts suite à des recherches histo-

36. MILO, D., 1987, p. 7.

37. Voir à ce sujet G. BAZIN, 1986 et J. SCHLOSSER, 1984, mais aussi G. LANG & K. LANG, 1988 qui décrivent l'importance considérable qu'a pour leur survie posthume l'effort que les artistes font faire ou font de leur vivant : autobiographies, écrits esthétiques, catalogues complets de leurs œuvres, dons à des musées.

38. SILVERS, A., 1991, p. 212-213.

riques, notamment ceux dont on n'a pas trouvé le nom et qui ont reçu l'appellation de « Maître de... », ou ceux auxquels les historiens ont réattribué des œuvres, ce qui a pu faire changer l'opinion que l'on pouvait en avoir et leur permettre de se hisser au sein du panthéon. Silvers fait remarquer que (a) et (b) participent d'un processus relevant d'un consensus culturel fondé sur la permanence (ou le changement) du jugement (traditionalisme), alors que (c) introduit l'idée que des événements postérieurs à la création de l'œuvre peuvent en changer les propriétés (révisionnisme). Dans la pensée traditionaliste, toutes les propriétés des œuvres d'un artiste sont ainsi présentes lors de leur création ; leur importance peut cependant ne pas être perçue immédiatement. Léonard de Vinci constitue un exemple qui satisfait le critère (a). Selon le Grove, « il n'y a eu aucun moment dans l'histoire où la grandeur de Vinci a été mise en doute »³⁹. Un argument similaire peut être invoqué lorsque des attributions sont revues. Duccio apparaît comme un peintre bien plus intéressant après que Berenson lui a reconnu la création de la Madonna di Ruccellai, jusque-là attribuée à Cimabue. Le Maître de Flémalle a bénéficié à la fois d'une redécouverte et de l'attribution d'œuvres qu'on pensait être de van der Weyden. Dans ces deux cas, les changements de statut de l'œuvre sont le résultat de réévaluations liées à de nouvelles découvertes de l'histoire de l'art (datations plus précises, attributions, etc.), ce qui relève du critère (b).

Les *révisionnistes*, quant à eux, estiment que certaines propriétés ou attributs peuvent s'ajouter à la production existante d'un artiste grâce à des œuvres plus récentes d'autres artistes, ou qu'à tout le moins, des œuvres nouvelles peuvent attirer l'attention sur des propriétés d'œuvres plus anciennes. Cette idée est illustrée par Silvers dans son examen de Rubens à la lumière de Renoir et de Picasso. L'œuvre de Rubens, bien que continûment appréciée, pouvait être considérée comme « rude » en regard des modèles classiques ou de la finesse d'un Raphaël. Mais aujourd'hui, remarque Silvers, « quand les historiens de l'art s'intéressent à la figuration humaine représentée par Renoir ou Picasso, ils trouvent les compositions de Rubens raffinées et élégantes, alors qu'elles n'ont évidemment pas changé. Ce qui change, se développe, se transforme et évolue, ce sont les attributs esthétiques »⁴⁰. Un autre exemple est donné par Junod⁴¹, qui suggère que Vermeer a été redécouvert dans le courant du XIX^e siècle parce que son œuvre était proche de la sensibilité des pré-impressionnistes. Les philosophes de l'art ne sont pas unanimes quant à cette vision des choses. Levinson, par exemple,

39. GROVE, 1996, vol. 19, p. 196.

40. SILVERS, A., 1991, p. 217.

41. JUNOD, P., 1995.

ironise en s'érigeant contre le révisionnisme : si le cubisme a changé notre appréciation de la peinture, alors « la manière de peindre de Holbein, dans ses *Ambassadeurs*, apparaît soudain sous un nouvel éclairage puisqu'elle acquiert la propriété d'être non-cubiste »⁴² !

Les deux courants, traditionalisme et révisionnisme, sont néanmoins présents dans les écrits des historiens de l'art qui, avec les collections des musées, figurent sans doute parmi ceux qui contribuent de façon majeure à la formation du panthéon artistique. Le traditionalisme demeure présent par l'évocation fréquente des historiens de ce qui s'est passé avant et pendant la création de l'œuvre qu'ils décrivent. Le révisionnisme s'insinue dès que ces mêmes historiens prennent en compte ce qui s'est passé après la création de l'œuvre. Évoquer l'influence que Goya a pu exercer sur Francis Bacon relève du traditionalisme et qualifie Bacon. L'observation que fait Bozal dans sa monographie sur Goya à propos de « l'horrible bouche ouverte de Saturne dévorant un de ses enfants [qui] est un prélude aux bouches hurlantes de Bacon »⁴³ pourrait ajouter à la grandeur de Goya,⁴⁴ même si cette addition est secondaire. On peut cependant se demander si cette vision change les qualités de l'œuvre ou seulement la vision que nous en avons. Comme nous le verrons, c'est bien là que réside la difficulté de distinguer si c'est le critère (b) ou le critère (c) de Silvers qui s'applique lorsqu'une œuvre atteint la notoriété longtemps après sa création.

L'analyse qui précède suppose que les œuvres d'un artiste sont dotées de propriétés intrinsèques, même si elles ne sont pas découvertes d'emblée, de son vivant. Voilà une vue qui ne fait pas non plus l'unanimité. Bourdieu⁴⁵, par exemple, affirme que même si une œuvre traverse l'épreuve du temps, l'évaluation, et donc la valeur, demeure arbitraire, parce qu'elle est fondée sur des motivations extrinsèques imposées par les structures politiques et sociales de la hiérarchie culturelle. L'évaluation serait objective mais uniquement comme fait social : le champ artistique est contenu dans le champ du pouvoir, lui-même situé dans la sphère des relations entre les classes⁴⁶. Dès lors, il n'existe pas de critères objectifs qui permettent de

42. LEVINSON, J., 1990, p. 194.

43. BOZAL, V., 1997.

44. Pour autant que Goya soit l'auteur des peintures noires de la Quinta del Sordo, une attribution qui a récemment été mise en cause par Junquera, pas tant dans son ouvrage (JUNQUERA, J., 2003), que dans les interviews qu'il a données au moment de sa parution. Voir notamment Arthur Lubow, « The secret of black paintings », *New York Times*, 27 juillet 2003.

45. BOURDIEU, P., 1983 ; 1996 ; 1998.

46. Voir P. BOURDIEU, 1983, p. 319.

déterminer la qualité intrinsèque d'une œuvre, mais seulement des juges professionnels « dotés de l'autorité qui leur est conférée par la société pour imputer des propriétés à une œuvre et imposer son rang »⁴⁷.

On serait tenté de déduire, de l'analyse bourdieusienne et du principe du critère révisionniste, que ces deux éléments seraient les plus à même d'expliquer, mais aussi d'induire des fluctuations au sein d'un panthéon : le jugement extérieur, ainsi que l'influence d'une création sur une autre pourraient apporter, en tout état de cause, une grande volatilité dans la constitution d'un panthéon. Ce sont notamment de tels présupposés qui seront analysés à la lumière de nos résultats.

Il importe encore de remarquer, avant d'aborder l'analyse proprement dite, qu'à l'instar des scientifiques de tous les domaines, les historiens s'appuient sur le travail de leurs prédécesseurs et citent (parfois sans le mentionner, comme certains des premiers auteurs repris ici) leurs écrits, ce qui introduit une certaine rémanence dans les discours successifs⁴⁸. Cette propension à suivre le jugement de leurs prédécesseurs, que l'on pourrait attribuer à une aversion au risque, leur fait éviter de s'écarter par trop du consensus précédent. Il semble actuellement impossible pour un historien de l'art, sous peine de sombrer dans le ridicule, de prétendre que Breughel ou Jordaens sont des mauvais peintres, comme le serait le fait de se permettre de réduire l'importance de Van Eyck ou de Breughel.

4. Étude de la dynamique qui a mené au panthéon de la fin du xx^e siècle

Nous nous proposons de nous concentrer sur le panthéon en examinant la dynamique qui l'a construit, à l'aune du jugement porté par les historiens de notre corpus. Dans cette perspective, nous analysons la place de chaque artiste au sein du palmarès de chaque historien et réduisons le classement aux trois catégories désignées par les chiffres 2, 1 et 0, comme expliqué précédemment. Considérons par exemple Hans Memling. Son importance est minimisée par van Mander, qui cite néanmoins son nom (code 0)⁴⁹, il apparaît chez Sandrart, sans que ce dernier le range parmi

47. VAN REES, K., 1983, p. 398. Voir aussi W. VAN PEER, 1996 et la réaction de K. RAJOPALAN, 1997.

48. Dans son panthéon des compositeurs baroques, C. CEULEMANS, 2008 utilise une méthode économétrique qui lui permet d'estimer la rémanence à quelque 20 % d'un historien à l'autre : le classement des compositeurs chez un historien qui écrit au moment t est pour 20 % « identique » au classement de l'historien qui a écrit 50 à 75 ans avant t.

49. Il n'est pas ignoré, car celui-ci le cite dans une entrée consacrée à plusieurs pein-

les 50 premiers artistes (80^e rang, code 1) puis se retrouve parmi les 50 premiers chez Descamps (21^e), Fiorillo (3^e), Immerzeel (13^e), Wurzbach (5^e), van Puyvelde (11^e) et Grove (11^e). Il se voit ainsi attribuer le code 2 à partir de Descamps. Breughel, en revanche, se retrouve parmi les 50 premiers artistes cités depuis l'époque de van Mander (et se voit affecter le code 2 depuis lors), même si l'espace que lui consacrent les auteurs fluctue de façon importante⁵⁰. Rubens apparaît comme un phénomène particulier, puisque le jugement qui lui est réservé depuis sa première apparition chez Sandrart le place toujours en tête du panthéon (à l'exception de van Puyvelde qui consacre plus d'espace à Breughel).

Au lieu d'attribuer le code 2 aux 50 premiers artistes classés chez chaque historien, on aurait pu attribuer ce code à certains quantiles (par exemple les 30 premiers pour cent des artistes cités), ce qui aurait permis, *a priori*, de mieux tenir compte des meilleures positions au sein du classement (il est en effet différent d'être parmi les 50 premiers dans une liste de 1 000 peintres ou dans une liste de 100). Or, si les différences entre les listes sont relativement faibles, le nombre de peintres est, chez tous les historiens qui ont suivi Sandrart, supérieur aux 129 artistes de la liste de Smeyers et Vlieghe (voir la dernière colonne du Tableau 2). Des quantiles identiques à travers le temps auraient par conséquent « consacré » un plus grand nombre d'artistes analysés par Descamps, Fiorillo, Immerzeel, Wurzbach et van Puyvelde que par Smeyers et Vlieghe, ce qui aurait renforcé l'impression de consensus. Le nombre d'artistes est plus faible chez van Mander (67) et Sandrart (88), mais l'union des deux nous conduit à 105 (rappelons que van Mander pouvait ne pas connaître certains peintres : Rubens, Van Dyck et Jordaens par exemple étaient, à son époque, à l'aube de leur carrière). De plus, on ne peut exclure l'éventualité que van Mander et Sandrart aient eu connaissance d'un plus grand nombre d'artistes, sans juger utile de les inclure dans leurs écrits. Il nous a dès lors semblé préférable de nous en tenir au choix constant de 50 artistes, même si van Mander et Sandrart se voient ainsi légèrement sur-représentés.

Le Tableau 3 donne une vue d'ensemble de cette dynamique. Les artistes sont présentés par ordre d'entrée dans le panthéon contemporain, même si, par la suite, certains historiens ne les classent pas parmi les 50 premiers, comme c'est le cas de van der Weyden et de bien d'autres. Sont

tres, en s'excusant de mal le connaître. Memling – Hemmeling – est également cité par Vasari dans son chapitre sur les peintres flamands.

50. Breughel est classé 8^e chez van Mander, 14^e chez Sandrart, 31^e chez Descamps, 9^e chez Fiorillo, 40^e chez Immerzeel, 19^e chez Wurzbach, 1^{er} chez Van Puyvelde et 2^e dans le Grove.

donc présentés d'abord ceux qui sont classés parmi les 50 premiers par van Mander, viennent ensuite ceux qui entrent dans le panthéon avec Sandrart et ainsi de suite. La première colonne du Tableau 3 reproduit le rang donné par Grove. Nous essayerons également de comprendre la raison (au sens de Silvers) qui a permis à chaque artiste d'accéder au panthéon contemporain.

van Mander (1604) et Sandrart (1675)

Six noms (Pieter Breughel, Jan Van Eyck, Gossart, Metsys, Mor van Dashorst et Frans Floris) apparaissent chez van Mander et sont présents sans interruption dans le panthéon durant les 400 ans qui ont suivi. Van der Weyden aurait pu faire partie de ce groupe si certaines œuvres médiocres ne lui avaient pas été attribuées durant les XVIII^e et XIX^e siècles⁵¹. Il en va de même pour Joos van Cleve, dont les œuvres ont souvent été confondues avec celles de son fils Cornelis. Cinq peintres (Rubens, van Dyck, Jordaens, Vos et Brouwer), dont quatre que van Mander ne pouvait pas ou à peine connaître (la plupart sont nés trop peu de temps avant la publication de son *Schilder-boeck*), sont ajoutés en 1675 par Sandrart et ne quittent plus leur statut de « classiques ».

Avec Sandrart, 26 noms sur les 50 reconnus en fin de XX^e siècle par Grove sont déjà présents, même si certains s'effacent ou disparaissent à certaines époques (comme Vredeman de Vries chez van Puyvelde⁵² ou Aertsen chez Sandrart). On peut considérer qu'ils ont intégré le panthéon artistique en vertu du critère (a) énoncé par Silvers : depuis leur apparition, ils n'ont révélé aucun défaut suffisant pour se disqualifier. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils aient été appréciés de manière identique : le regard que porta le XIX^e siècle sur les kermesses de Breughel n'est pas celui que nous leur portons de nos jours. Il n'en reste pas moins que, même si certaines de leurs qualités ont partiellement et momentanément été décriées, l'attention qui leur est réservée demeure assez constante à travers les siècles.

51. GROVE, vol. 33, p. 127.

52. Probablement parce qu'il a consacré la plus grande part de son travail à la publication de recueils de gravures et d'architecture, et qu'une partie de son œuvre (décorative) est perdue. Son activité et son influence ont pu être mises en valeur par un travail de recherche historique – l'artiste, à cet égard, entre plutôt dans la catégorie (b) telle que décrite par A. SILVERS, 1991.

Tableau 3. Entrée des peintres dans le panthéon des 50, 1604-1996

Rang Grove	Nom	Né	Décédé	Mander	Sandrat	Descamps	Fiorillo	Immerzeel	Wurzbach	Puyvelde	Grove
				1604	1675	1753	1815	1842-55	1911	1953-70	1996
2	Breughel Pieter	?	1569	2	2	2	2	2	2	2	2
4	Weyden Rogier van der	1400	1464	2	2	1	2	1	2	2	2
5	Eyck Jan Van	1381	1441	2	2	2	2	2	2	2	2
6	Bosch Hieronymus	1450	1516	2	2	1	2	2	2	2	2
7	Goes Hugo van der	1440	1482	2	2	1	2	2	2	2	2
8	Gossart (Mabuse) Jan	1478	1532	2	2	2	2	2	2	2	2
13	Metsys Quinten	1466	1530	2	2	2	2	2	2	2	2
14	Orley (Von brussel) Bernard	1488	1541	2	2	1	2	2	2	2	2
19	Mor van Dashorst Antonis	1516	1576	2	2	2	2	2	2	2	2
22	Cleve Joos Zotte	?	1541	2	2	1	1	1	2	2	2
23	Patnir Joachim	1480	1524	2	1	1	1	1	2	2	2
28	Vredeman de Vries Hans	1527	1606	2	0	2	1	2	1	0	2
31	Floris Frans	1519	?	2	2	2	2	2	2	2	2
39	Veen Otto	1556	1629	2	2	2	2	2	2	1	2
42	Aertsen Pieter	1508	1575	2	0	2	2	2	2	2	2
45	Eyck Hubert Van	1385	1426	2	2	1	1	2	2	2	2
48	Coecke van Aelst Pieter	1502	1550	2	2	1	2	2	2	2	2
49	Mostaert Jan	1528	1598	2	2	1	1	1	1	2	2
50	Coninxloo Gillis	1544	1604	2	2	1	1	1	1	2	2
1	Rubens Pieter	1577	1640	0	2	2	2	2	2	2	2
3	Dyck Anthony van	1599	1641	0	2	2	2	2	2	2	2
10	Jordaens Jacob	1593	1678	0	2	2	2	2	2	2	2
16	Vos Marten	1532	1632	1	2	2	2	2	2	2	2
18	Janssen Abraham	1575	1638	0	2	2	2	1	1	1	2
21	Brouwer Adrian	1606	1638	0	2	2	2	2	2	2	2
47	Valckenborch Lucas	1535	1698	0	2	1	1	1	1	1	2

11	Memling Hans	1435	?	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2
20	Snyders Frans	1579	1657	0	0	2	2	2	2	2	2	2	2
24	Tentiers David le Jeune	1610	1690	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2
25	Thulden Theodoor	1606	1676	0	0	2	1	1	1	1	1	1	2
30	Breughel Jan Velours I	1568	1625	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2
38	Crayer Gaspar	1584	1669	0	1	2	2	2	2	2	2	2	2
46	Heem Davidsz. Jan	1606	1683	0	1	2	1	1	2	2	2	1	2
26	Hemessen Jan Sanders	1519	1556	0	0	0	2	0	0	1	2	2	2
44	Diepenbeeck Abraham	1596	1675	0	1	1	2	1	2	1	2	1	2
32	Quellinus Erasmus	1607	1678	0	1	1	1	1	2	2	1	1	2
33	Francken Frans II	1581	1642	0	0	1	1	1	2	2	1	1	2
12	Bouts Dieric I	1415	1475	0	0	0	0	0	0	2	2	2	2
15	David Gerard	1460	1523	0	0	0	0	0	0	2	2	2	2
17	Justus van Gent (Wassenhove)	a 1420-40		0	0	0	1	1	1	2	2	2	2
29	Vellert (Velart) Dirk	1480	1547	0	0	0	0	0	0	2	1	1	2
35	Christus Petrus	1410	1476	0	0	0	1	0	1	2	2	2	2
43	Fyt Jan	1611	1661	0	0	1	1	1	1	2	1	1	2
9	Maître de Flemalle	1375	1444	0	0	0	0	0	0	1	2	2	2
34	Breughel Pieter II	1565	1638	0	0	0	1	1	1	1	2	2	2
37	Isenbrandt Adrian	?	1551	0	0	0	0	0	1	1	2	2	2
40	Massys (Metsys) Jan	1509	1575	0	0	0	1	0	1	1	2	2	2
27	Vos Cornelis de	1592	1667	0	0	0	0	0	1	1	1	1	2
36	Vos Paul de	1591	1678	0	0	1	1	1	1	1	1	1	2
41	Benson Ambrosius	1500	1550	0	0	0	0	0	0	1	1	1	2

Notes. Les artistes décrits par Van Mander, Sandrart, Descamps, Fiorillo, Immerzeel, Würzbach, Van Puyvelde, et cités dans l'article sur la peinture flamande du Dictionary sont codés 2 (si présents parmi les 50 premiers) ou 1 (si présents). Les autres sont codés 0 (si absents ou simplement cités), a = actif.

Descamps (1753), Fiorillo (1815) et Immerzeel (1842-1855)

Sandrart mentionne déjà cinq des sept noms (Memling, Snyders, Teniers le Jeune, Thulden, Breughel de Velours, Crayer et Heem) qui entrent dans le panthéon avec Descamps en 1753. L'œuvre de Thulden a pu être ignorée au début du XIX^e siècle, mais « il a repris la place qu'il méritait par la suite »⁵³. Van Mander et Sandrart mentionnent Hemessen, mais van Mander « donne peu d'information à son sujet et omet d'apprécier les aspects d'avant-garde de son œuvre, en le décrivant comme un peintre archaïsant »⁵⁴. Hemessen et Diepenbeek sont véritablement découverts par Fiorillo durant les premières années du XIX^e siècle seulement. Il en va de même de Quellinus et Frans Francken II qui apparaissent un peu plus tard avec Immerzeel. Ces artistes deviennent des classiques en termes du critère (b) de Silvers : le temps a révélé chez eux des propriétés qui permettent de les qualifier.

Wurzbach (1911)

Si, avec Descamps, Fiorillo ou Immerzeel, ce sont essentiellement des artistes des XVI^e et XVII^e siècles qui entrent dans le panthéon flamand, la donne s'inverse avec Wurzbach, qui inclut nombre de primitifs flamands apparemment « oubliés ». Ce changement est probablement dû au travail considérable des historiens de l'art (nouvelles attributions, études des sources), mais aussi au développement des collections de musées, pour la plupart datant de la fin du XVIII^e (Vienne, Paris) ou du début du XIX^e siècle (Londres, Berlin, Bruxelles, notamment). C'est dans ce contexte qu'un certain nombre de primitifs flamands sont « redécouverts » et que d'autres, mieux étudiés, se voient attribuer un nouvel ensemble d'œuvres.

Les contributions fondamentales de Friedländer⁵⁵ sur la peinture de cette époque ont, à cet égard, joué un rôle comparable à celui que Berenson a pu avoir quant à l'art italien⁵⁶, dans le sillage du développement du

53. GROVE, vol. 30, p. 789.

54. GROVE, vol. 14, p. 381.

55. FRIEDLÄNDER, M., 1903 ; 1924-1937 ; 1956.

56. Berenson et Friedländer se considéraient d'ailleurs comme des « connaisseurs » qui aimaient l'art plutôt que comme des historiens de l'art. Voici ce que M. FRIEDLÄNDER, 1956, p. vi écrit au sujet des historiens de l'art : « La faculté de procéder à des attributions et de les vérifier est une conséquence automatique de l'étude et du plaisir. Oui, du plaisir ! Bon nombre d'historiens de l'art, il est vrai, ont comme ambition d'exclure l'idée que l'art puisse apporter du plaisir... et, pour des raisons évidentes, ils y réussissent assez bien. Pour eux, le raisonnement basé sur des calculs et des mesures est la véritable méthode. Ils sont favorables à une approche sèche. L'abstrus et la terminologie compliquée qui fait de la lecture des ouvrages d'histoire de l'art une véritable torture, dérive de cette ambition. Parfois, il y a de la profondeur, mais elle est tellement obscure qu'elle perd toute sa valeur ; en général, tout est

connoisseurship. C'est le cas pour bon nombre de primitifs tels que Petrus Christus, Gérard David⁵⁷, Dieric Bouts, Juste de Gand et le Maître de Flémalle. Petrus Christus, par exemple, a souffert du manque de documentation sur ses origines artistiques. Pour des raisons inexplicables, la réputation de David a diminué peu de temps après sa mort. Jusqu'en 1833, on attribue à Memling l'œuvre de Bouts et on attribue à Pedro Berruguete celle de Juste de Gand⁵⁸. Un bon nombre de ces artistes étaient déjà cités par Vasari, mais ont été partiellement oubliés par la suite, jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Ils sont loin d'être totalement inconnus pour autant. *Les Noces de Cana* de Gérard David, attribuées à l'époque à Van Eyck ou à Jean de Bruges, figurent déjà au sein des collections royales, ouvertes de 1750 à 1759 au Palais du Luxembourg⁵⁹. L'« ancienne école flamande » occupe tout un appartement de la Galerie royale et impériale de Vienne et présente des œuvres attribuées à Roger de Bruges, Roger Van der Weyden, Quentin Metsys, Joachim Patinir, Jan Van Eyck, Hugo van der Goes, Jérôme Bosch, notamment⁶⁰. L'un des premiers livrets du Musée central des Arts, inauguré en 1793 au Louvre, signale cinq tableaux attribués à cette époque à Van Eyck et un polyptyque de Memling⁶¹. Très rapidement après son inauguration, le Musée de Bruxelles consacre plusieurs salles à ses « tableaux, que l'on désigne ici sous le nom d'anciens, [et qui] datent principalement du temps où Jean de Bruges (Jean Van Eyck) imagina, en 1410, de peindre à l'huile »⁶².

On sait que le nationalisme et le goût pour le catholicisme amenèrent un développement de l'intérêt pour ces œuvres susceptibles de constituer les racines d'un art national⁶³. Le rôle des collectionneurs, comme les frères Boisserée à Cologne⁶⁴, est révélateur de cet engouement, tout comme les études, mais surtout les expositions réalisées par James Weale⁶⁵ à Bruges en

creux mais astucieusement rendu trouble pour suggérer de la profondeur ».

57. David est cité par van Mander, mais il faut attendre Weale pour une documentation sérieuse. Voir M. FRIEDLÄNDER, 1956, p. 48.

58. Voir aussi M. AINSWORTH, 1992.

59. Cabinet du Roy, 1759.

60. MÉCHEL, C., 1784.

61. Musée Central des Arts, 1799.

62. Musée du Département de la Dyle, 1809, p. 59.

63. HASKELL, F., 1976.

64. Le rôle de Melchior et Sulpiz Boisserée, mais aussi du jeune Shlegel qui, à Paris, leur fit découvrir les quelques tableaux de Van Eyck, Memling et David exposés au Muséum central des Arts, en 1803, est souvent donné comme l'un des points de départ de la redécouverte des primitifs flamands (HASKELL, F., 1993 ; SULZBERGER, S., 1961).

65. Weale a joué un rôle de premier plan dans la redécouverte des primitifs flamands. Friedländer parle de son apport en termes très élogieux, ce dont témoigne également le texte

1867 et en 1902. Cette réhabilitation « participe d'un mouvement plus général en faveur du Moyen Âge qui se développe conjointement – avec plus ou moins de succès – en Allemagne, en France, en Angleterre, de même qu'aux Pays-Bas »⁶⁶. Elle repose cependant sur un contexte déjà largement sensibilisé à la présence de ces premiers maîtres, comme en témoignent les collections publiques de l'époque.

Van Puyvelde (1953-1970)

Van Puyvelde introduit sept nouveaux classiques durant les années 1950. Le plus important est le Maître de Flémalle, nom qui lui a été donné par Tschudi en 1898, sur la base de trois parties d'un retable perdu. Flémalle est aujourd'hui identifié, selon l'hypothèse de Hulin de Loo, comme étant Robert Campin, à qui Wurzbach avait accordé une place réduite (tout en mentionnant Flémalle, mais de façon très brève). La dévotion de van Puyvelde pour Pieter Breughel, qui va jusqu'à détrôner Rubens, a sans doute poussé l'historien à consacrer plus de place à Pieter Brueghel II, dont les œuvres avaient jusque-là été décrites comme des « copies et des imitations des compositions célèbres de son père »⁶⁷ et dont la production avait ainsi été partiellement négligée durant les XVIII^e et XIX^e siècles. On pourrait voir dans cette mise en avant de la dynastie Breughel l'influence de l'École de Laethem-Saint-Martin, dont van Puyvelde était contemporain. Enfin, les peintures d'Isenbrandt avaient été attribuées à Gérard David jusqu'en 1902.

Grove (1996)

Trois artistes, enfin, sont introduits par Grove, mais tous étaient déjà connus. Paul de Vos est mentionné par Descamps en 1753, Cornelis de Vos plus tard seulement. Benson l'est en début du XX^e siècle, peut-être à la suite des expositions de Weale⁶⁸ en 1867 et 1902. Le peu de documentation concernant son œuvre et le fait que seuls quelques très rares tableaux ont pu lui être directement attribués (par l'apposition de son monogramme) expliquent les difficultés d'attribution, qui, à travers le développement de l'histoire de l'art, lui ont amené une certaine reconnaissance à la fin du XX^e siècle seulement. Le cas de Cornelis de Vos est sans doute plus complexe. Grandissant à l'ombre de Rubens, parfois mieux connu comme marchand d'art

de H. HYMANS, 1902.

66. SULZBERGER, S., 1961, p. 9.

67. GROVE, vol. 4, p. 910 ; FRIEDLÄNDER, M., 1956, p. 133.

68. J. WEALE, 1908 consacre un article à Benson en 1908. Benson est né en Italie et ses œuvres se retrouvent en Espagne, ce qui explique sans doute la raison pour laquelle son nom avait disparu après sa mort en 1550.

que comme peintre, ce portraitiste très talentueux n'est reconnu pleinement, semble-t-il, qu'à partir du *xx^e* siècle. Il est vrai qu'en regard de celle d'un Rubens ou d'un Snyders, son oeuvre est moins abondante, et donc plus aisée à oublier.

À l'exception des artistes qui ont fait l'objet d'attributions erronées, il semble difficile de déterminer si les entrées tardives dans le panthéon (après Sandrart) résultent de découvertes techniques, notamment celles de Tschudi ou Weale, ou si elles sont dues à l'ignorance des qualités esthétiques des oeuvres – critère (b) de Silvers – si, enfin, elles ont bénéficié des jugements portés sur des oeuvres d'artistes postérieurs – critère (c) de Silvers. À cet égard, cependant, on peut remarquer une différence sensible entre les premiers primitifs flamands (*xv^e* siècle), tels Flémalle, pour lequel le travail sur les attributions s'avère essentiel, et les peintres du *xvii^e* siècle, tels Cornelis de Vos, dont les qualités n'ont peut-être pu être révélées qu'après l'accoutumance du regard à la relative pénombre dans laquelle l'oeuvre monumental de Rubens, Van Dijk et Jordaens les avait laissés.

Il est possible que des artistes soient moins cités en raison du manque de données disponibles à leur propos. C'est toute la question de l'oubli qui est en jeu, dès lors que les sources disparaissent. Et c'est bien ce qui s'est passé pour Memling, laissé partiellement de côté par van Mander, ou pour Petrus Christus et d'autres primitifs flamands, dont l'arrivée dans le panthéon date de la fin du *xix^e* siècle, suite au travail de l'histoire de l'art et à un examen plus minutieux des sources. Une loi assez cruelle peut laisser penser qu'en l'absence de sources, le souvenir du génie semble s'estomper. Dans cette perspective, ce qui peu à peu se dégage comme panthéon est sans doute partiellement lié aux données sur les vies des artistes.

Il n'en reste pas moins que la vision des oeuvres postérieures à la fin du *xvii^e* siècle, qu'il s'agisse de Monet, Picasso ou Bacon, ne semble pas réellement avoir eu d'influence fondamentale sur l'un ou l'autre représentant de la peinture flamande. Si l'on doit reconnaître que la vision des impressionnistes (ou celle de Picasso) a influencé celle des académiques et, d'une certaine manière, celle que l'on peut porter sur l'ensemble des primitifs flamands, il semble difficile d'attribuer à cette nouvelle vision le mérite d'avoir révisé le jugement porté sur l'un ou l'autre artiste en particulier.

*

Le panthéon de la peinture flamande, à la fin du *xx^e* siècle, s'est constitué à partir d'un certain nombre de choix et de sélections dont la plupart s'avèrent clairement liés aux panthéons précédents. Il est intéressant de

constater que la moitié (26 sur 50) des artistes flamands considérés comme « canoniques » (à la fin du xx^e siècle) l'étaient déjà il y a 350 ans. La constitution du panthéon repose donc, pour plus de la moitié, sur des artistes répondant au premier critère de Silvers, à savoir que le jugement porté sur l'artiste n'a jamais été réellement remis en cause depuis qu'il a intégré le panthéon. Le deuxième critère de Silvers semble expliquer une bonne part des ajouts dans le panthéon : le travail historique entamé à partir du xix^e siècle par des générations d'historiens de l'art munis d'outils de plus en plus sophistiqués (analyses stylistiques et technologiques), l'accumulation progressive de sources remises à jour (travail sur les archives et manuscrits), ainsi que les œuvres entrées dans le patrimoine public, ont permis d'attribuer⁶⁹ à de nouveaux noms (le Maître de Flémalle), ou à des noms a priori peu connus (Benson, Isenbrandt), certaines œuvres de grande qualité. Les critères de Silvers décrits comme traditionalistes s'avèrent, à cet égard, les mieux mis en valeur par notre étude. On est tenté de croire que le révisionnisme n'influence guère le panthéon de la peinture flamande de cette époque. Il est cependant possible d'arguer que les changements d'attribution et les nouvelles découvertes sont contextuels et pourraient être considérés comme participant du révisionnisme, bien que nous ne nous rangions pas entièrement à cette proposition. On ne peut cependant inférer que les deux premiers critères seuls expliquent parfaitement la constitution du panthéon actuel. Sans doute peut-on voir, dans certaines variations, la marque spécifique de l'historien de l'art et une trace de révisionnisme, avec des auteurs présentant – à l'instar d'un van Puyvelde – leur dilection pour l'un ou l'autre artiste spécifique.

Même si l'on admet que l'importance attribuée à des critères tels que l'inventivité, l'originalité ou le progrès artistique peut varier au cours des siècles et modifier les appréciations, il est surprenant de voir combien les changements, au sein de ce corpus, sont finalement peu importants sur une durée de plus de trois siècles. Sans doute, à très long terme, notre appréciation du panthéon de la peinture grecque est-elle biaisée et limitée, puisque pratiquement aucune œuvre n'a survécu. Tel n'est évidemment pas le cas, pour l'instant, des artistes qui nous occupent. En tout état de cause, l'idée d'un relativisme complet laissant sombrer dans l'oubli les œuvres les plus importantes, redécouvertes à nouveau quelques siècles plus tard, mérite elle aussi d'être fortement relativisée ! Bien sûr, il y a des redécouvertes, ce dont témoignent les écrits des historiens de l'art à partir du xix^e siècle, mais celles-ci n'en demeurent pas moins partielles, même si l'on comprend aisé-

69. Selon les critères scientifiques, ces attributions sont cependant toujours sujettes à révision.

ment le talent mis en œuvre par les « redécouvreurs » eux-mêmes pour faire apprécier leurs efforts.

Une telle conclusion ne peut faire oublier certaines mises entre parenthèses de l'histoire de l'art. Le cas de toute la peinture académique du XIX^e siècle, en regard de celle des impressionnistes, apparaît évidemment propice pour étayer le principe des changements de goûts et des renversements des canons esthétiques. Une des raisons de cette différence peut provenir du caractère relativement clos et homogène du panthéon de l'art flamand de Van Eyck à Rubens, en regard de l'ensemble de l'histoire de l'art. Même si le fonctionnement des ateliers de peinture et les règles du goût de l'époque de Van Eyck diffèrent de ceux qui ont prévalu au siècle de Rubens, ils n'en restent pas moins très proches en regard du travail d'un Warhol, d'un Jeff Koons ou d'un Bill Viola. Un ensemble comme celui des Flamands implique probablement que la reconnaissance de l'un, Van Eyck, par exemple, entraînera celle des autres, Memling, David et sans doute Breughel. Un panthéon contemporain, consacré « aux grands classiques de tous les temps », offrirait des choix autrement vastes et, sans doute, promis à une plus grande volatilité, car fondés sur des conceptions nettement plus hétérogènes de l'art. Peut-être pourrait-on y voir s'y côtoyer Manet et Rubens, Duchamp et Van Eyck, mais probablement pas Thulden, Mostaert ou Coninxloo. Et que dire de tels exercices à l'échelle de la planète, incluant l'art chinois ou l'art islamique ? Il apparaît aussi que notre mémoire, forcément limitée, semble accorder une importance plus grande à l'histoire immédiate (en témoignent les ridicules classements des « Cent plus grands Belges/Français/Hollandais/etc. de tous les temps »), excluant ainsi du panthéon « ceux dont le statut classique est plus éloigné du centre »⁷⁰.

Le caractère limité du groupe de peintres que nous avons examiné, de même que la confiance que nous plaçons dans le jugement de quelques historiens réputés de l'art occidental, peuvent expliquer que les découvertes et redécouvertes sont moins fréquentes – pour les historiens de l'art – que celles décrites par Haskell⁷¹, dont les observations sont plutôt fondées sur le comportement plus volatil des collectionneurs et des marchands, ainsi que sur le rôle des expositions temporaires, et très peu sur les écrits des historiens de l'art⁷².

70. WESTPHAL, M., 1993.

71. HASKELL, F., 1976, 2000.

72. Van Mander, Sandrart, Descamps, Wurzbach et Immerzeel ne sont pas cités dans son ouvrage sur la norme et le caprice ; Fiorillo l'est une seule fois et Vasari n'y recueille que trois citations.

Milo définit deux types de « survies » ; la survie d'un artiste est « active » si ses œuvres sont lues, écoutées, regardées, et sa survie est « passive », si, plus simplement, son nom est connu et reconnu⁷³. D'une certaine manière, Haskell s'est plutôt intéressé à la survie active ; notre approche relève davantage de la survie passive et de la notoriété dans et par le biais d'un cercle restreint de spécialistes. Élargir le cercle revient à supposer que les dix premiers artistes sont probablement connus par un plus large public que ceux qui suivent, et l'on peut se demander si la réduction du nombre aux dix premiers, par exemple, augmente la volatilité dans le temps. Cela revient à faire pour dix artistes l'exercice qui a été réalisé dans la section 4 et le Tableau 3 pour 50 d'entre eux. On trouvera les résultats de ce calcul dans le Tableau 4. Un artiste présent parmi les dix premiers se voit attribuer un code 3 ; les codes 2, 1 et 0 gardent la même signification que précédemment. L'allure générale du panthéon ainsi obtenu demeure assez semblable : 6 des 10 noms sont introduits très tôt par van Mander et Sandrart. Mais on peut évidemment s'attendre à ce que les disparitions du cercle des dix premiers soient plus fréquentes : Brueghel en est absent pendant de longues années, Van Eyck disparaît avec Descamps. Bosch et Mabuse, même s'ils sont introduits très tôt par Sandrart, quittent le cercle par la suite, et les autres primitifs (van der Weyden, van der Goes et le Maître de Flémalle) arrivent seulement à la fin du XIX^e siècle.

Le rôle des grands musées (Louvre, Altes Museum de Berlin, Pinacothèque de Munich) et l'historique de leurs acquisitions pourraient également faire l'objet d'une recherche intéressante, confirmant ou infirmant leur influence sur l'arrivée des artistes dans le panthéon. Cela nous rapprocherait davantage de la notion de « survie active » proposée par Milo.

L'étude de la formation du panthéon des peintres de la Renaissance italienne mène à des conclusions très similaires⁷⁴. Vingt-cinq des peintres du panthéon de la fin du XX^e siècle, défini de la même manière qu'ici, sont présents dans le panthéon de Vasari et 9 autres y sont ajoutés par Félibien un peu avant la fin du XVII^e siècle. Dans la peinture flamande, on compte 33 peintres sur 50 présents dès 1753, après Descamps. Une extension de l'analyse à d'autres pays (Espagne, Allemagne et Angleterre, par exemple) permettrait de confirmer (ou d'infirmar) ces résultats étonnamment proches.

73. MILO, D., 1987, p. 12-13.

74. Pour les détails, voir V. GINSBURGH & S. WEYERS, 2007.

Tableau 4. *Entrée des peintres dans le panthéon des 10, 1604-1996*

Rang Grove	Nom	Né	Décédé	Mander	Sandrrart	Descamps	Fiorillo	Immerzeel	Wurzbach	Puyvelde	Grove
				1604	1675	1753	1815	1842-55	1911	1953-70	1996
2	Brengel Pieter	?	1569	3	2	2	3	2	2	3	3
5	Eyck Jan Van	1381	1441	3	3	2	3	3	3	3	3
1	Rubens Pieter	1577	1640	0	3	3	3	3	3	3	3
6	Bosch Hieronymus	1450	1516	2	3	1	2	2	2	3	3
8	Gossart (Mabuse) Jan	1478	1532	2	3	2	2	2	3	2	3
10	Jordaens Jacob	1593	1678	0	3	3	2	3	2	3	3
3	Dyck Anthony van	1599	1641	0	2	3	3	3	3	3	3
4	Weyden Rogier van der	1400	1464	2	2	1	2	1	3	3	3
7	Goes Hugo van der	1440	1482	2	2	1	2	2	2	3	3
9	Maître de Flemalle	1375	1444	0	0	0	0	0	1	2	3

Notes. Les artistes décrits par Van Mander, Sandrrart, Descamps, Fiorillo, Immerzeel, Wurzbach, Van Puyvelde, et cités dans l'article sur la peinture flamande du Dictionary sont codés 3 (si présents parmi les 10 premiers) 2 (si présents parmi les 50 premiers) ou 1 (si présents). Les autres sont codés 0 (si absents ou simplement cités).

Ainsi, la formation des panthéons actuels de peintres anciens semble bien s'expliquer par l'évaluation des historiens de leur époque (van Mander, Sandrart, Vasari), par les résultats de la critique historique (nouvelles attributions, etc.) et, dans une moindre mesure, par les nouvelles créations artistiques. De tels résultats, fondés sur l'histoire de l'art, infirment l'idée d'une grande volatilité des jugements. Cela ne laisse certes pas sous-entendre qu'Andy Warhol, après son quart d'heure de célébrité, ne passera pas par le purgatoire de l'anonymat : la relativité du jugement continuera de s'exprimer à travers les époques. Il n'en reste pas moins qu'elle inclut également des ensembles structurés sous-jacents qui, eux, persistent au fil des années plus souvent qu'on ne le croit.

Bibliographie

- AINSWORTH, Maryan, « Implications of revised attributions painting », *Metropolitan Museum Journal*, 27, 1992, p. 59-76.
- BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, "The field of cultural production, or the economic world reversed", *Poetics*, 12, 1983, p. 311-356.
- , *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- , *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998.
- BOZAL, Valeriano, *Pinturas negras de Goya*, Madrid, Tf. Editores, 1997.
- Cabinet du Roy, *Catalogue des tableaux du cabinet du Roy au Luxembourg*, Paris, Le Prieur, 1759.
- CALLON, Michel, COURTIAL, Jean-Pierre & PENAN, Hervé, *La scientométrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- CEULEMANS, Cédric, "The reputation of baroque composers, 1790-2000", manuscrit, 2008.
- COETZEE, John Maxwell, "What is a classic?" in John Maxwell COETZEE, *Stranger Shores. Essays 1986-1999*, London, Vintage, 2002, p. 1-16.
- DESCAMPS, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, chez Charles-Antoine Jombert, tome 1, 1753 ; Paris, Dessaint et Saillant, Pissot, Durand, tomes 2-4, 1760-1764.
- FIORILLO, Johan, *Geschichte der zeichnende Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden*, Hannover, Bei den Gebrüderm Hahn, 4 vol., 1818.
- FRIEDLÄNDER, Max, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, München, F. Bruckman, 1903.
- , *From Van Eyck to Breughel*, London, Phaidon Press, 1956 (original publié en allemand sous le titre *Von Jan van Eyck bis Brueghel*, 1916).
- , *Die altniederländische Malerei*, Leiden, Sijthoff, 14 vol., 1924-1937.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

- GINSBURGH, Victor & WEYERS, Sheila, "Persistence and fashion in art: The Italian Renaissance from Vasari to Berenson and beyond", *Poetics*, 34, 2006, p. 24-44.
- , "On the formation of canons. The dynamics of narratives in art history", manuscrit, 2007.
- GROVE, *The Dictionary of Art*, 34 vol., edited by Jane Turner, New York, Grove, 1996.
- HASKELL, Francis, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London, Phaidon, 1976.
- , *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.
- , *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- , *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- HUIZINGA, Johan, *L'automne du Moyen-Âge*, Paris, Payot, [1919], 1995.
- HUME, David, "Of the standard of taste", in *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, [1757], 1965.
- HYMANS, Henri, « L'exposition des primitifs flamands à Bruges », *Gazette des Beaux-arts*, 1902.
- IMMERZEEL, Johannes, *De Levens en Werken des Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouers, Graveurs en Bouwemeesters van het Begin der Vijftiende Eeuw tot Heden*, Amsterdam, J.C. Van Kesteren, 1842.
- *De Levens en Werken des Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouers, Graveurs en Bouwemeesters van het Begin der Vijftiende tot op de helft der Negentiende Eeuw*, Amsterdam, Gebroeders Diederichs, 1855 (unchanged reprint, Amsterdam, B. M. Israël, 1974).
- JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.
- , « Comment une œuvre d'art devient un classique », in *La Sélection*, Lausanne, Editions Payot, 1995, p. 105-111.
- , « Dans l'œil du rétroviseur. Pour une histoire relativiste », *Artibus et Historiae*, 45, 2002, p. 205-221.
- JUNQUERA, Juan Jose, *The Black Paintings of Goya*, London, Scala Publishers Ltd., 2003.
- LANDES, William, "The test of time: Does 20th century American art survive?", in Victor GINSBURGH (ed.), *Economics of Art and Culture*, Amsterdam, Elsevier, 2003, p. 143-164.
- LANG, Gladys & LANG, Kurt, "Recognition and renown : The survival of artistic reputation", *American Journal of Sociology*, 94, 1988, p. 79-109.
- LANZI, Abbé, *Histoire de la peinture en Italie depuis la Renaissance des beaux-arts jusque vers la fin du 18^e siècle*, 5 vol., Paris, Seguin/Dufart, [1789], 1824.
- LEVINSON, Jerrold, "Artworks and the future", in Jerrold LEVINSON, *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1990, p. 179-214.
- MÉCHEL, Chrétien de, *Catalogue des tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne*, Basle, chez l'auteur, 1784.
- MICHELIS, Alfred, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 10 vol., Paris, Verboeckoven, 1865.

- MICHEL, André, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, 17 vol., Paris, Armand Colin, 1905-1929.
- MILO, Daniel, « Le phénix culturel : De la résurrection dans l'histoire de l'art », *Revue française de sociologie*, 27, 1986, p. 481-503.
- , « La rencontre, insolite mais édifiante, du quantitatif et du culturel », *Histoire & Mesure*, 2, 1987, p. 7-38.
- MUSÉE CENTRAL DES ARTS, *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie du Musée central des Arts*, Paris, Imprimerie des Sciences et des Arts, an VII, 1799.
- MUSÉE DU DÉPARTEMENT DE LA DYLE, *Notice des tableaux et autres objets d'art*, Bruxelles, Weissenbruch, 1809.
- PANOFSKY, Erwin, *Early Netherlandish Painting: His Origins and Character*, New York, Harper Row, 1971.
- PHILIPPOT, Paul, *La peinture dans les anciens Pays-Bas*, Paris, Flammarion, 1998.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil, "Aesthetic ideology: The case of canon formation", *British Journal of Aesthetics*, 37, 1997, p. 75-83.
- RIEGL, Alois, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, [1903], 1984.
- SANDRART, Joachim von, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nüremberg, 1675 (Neu gedruckt Nördlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl, 1994).
- SCHLOSSER, Julius von, *La littérature artistique*, Paris, Flammarion, 1984 (1924 pour l'édition allemande).
- SILVERS, Anita, "The story of art is the test of time", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49, 1991, p. 211-224.
- SIMONTON, Dean, "Fickle fashion versus immortal fame: Transhistorical assessments of creative products in the opera house", *Journal of Personality and Social Psychology*, 75, 1998, p. 198-210.
- SMEYERS, Maurits & Vlieghe, Hans, "Belgium", in Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York, Grove, 1996, vol. 3, p. 551-562.
- SULZBERGER, Suzanne, *La réhabilitation des primitifs flamands*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1961.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *L'histoire de l'art vue du Grand-Siècle*, Paris, Julliard, 1964.
- Trésor de la langue française informatisé*, Paris, <http://atilf.atilf.fr/>, site consulté le 10 juillet 2008.
- VAN MANDER, Karel, *Het Schilder-boeck*, Haerlem, Paschier Van Wesbusch, 1604.
- VAN PEER, Willie, "Canon formation: Ideology or aesthetic quality", *British Journal of Aesthetics*, 36, 1996, p. 97-108.
- VAN PUYVELDE, Leo, *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Amsterdam, Elsevier, 1953.
- , *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Amsterdam, Elsevier, 1962.
- VAN PUYVELDE, Leo & VAN PUYVELDE, T., *La peinture flamande au siècle de Rubens*, Bruxelles, Meddens, 1970.

- VAN REES, C. J., "How a literary work becomes a masterpiece: On the threefold selection practised by literary criticism", *Poetics*, 12, 1983, p. 397-417.
- VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, édité par André CHASTEL, Paris, Berger Levrault, [1568], 1981.
- VERDAASDONK, Hugo, "Social and economic factors in the attribution of literary works", *Poetics*, 12, 1983, p. 383-395.
- , "Valuation as rational decision-making: a critique of Bourdieu's analysis of cultural value", *Poetics*, 31, 2003, p. 357-374.
- WEALE, James, "Ambrose Benson", *Burlington Magazine*, XIII, 1908, p. 152-155.
- WESTPHAL, Merold, "The canon as flexible, normative fact", *The Monist*, 76, 1993, p. 436-449.
- WURZBACH, Alfred VON, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 1909, reprinted Amsterdam, Boekhandel en Antiquariaat, B.M. Israël, 1963.

