



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 3, Mars 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.3982>

Éloge du quotidien : littérature et peinture

Marie Gueden

Ruth Bernard Yeazell, *Dutch painting and the realist novel. Art of the everyday*, Princeton University Press, 2008.



Pour citer cet article

Marie Gueden, « Éloge du quotidien : littérature et peinture », *Acta fabula*, vol. 9, n° 3, , Mars 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document3982.php>, article mis en ligne le 03 Mars 2008, consulté le 24 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.3982

Éloge du quotidien : littérature et peinture

Marie Gueden

Comment un roman anglais ou français du XIX^{ème} siècle, peut-il être écrit à la manière d'un tableau hollandais, peint au XVII^{ème} siècle ? L'ouvrage de Ruth Bernard Yeazell traite la question de l'influence, toute ambivalente qu'elle est, exercée par l'Âge d'Or néerlandais (1580-1680) sur le roman du XIX^{ème} siècle.

Après deux premiers chapitres génériques qui tissent le lien entre le roman réaliste et la peinture hollandaise (« *The novel as Dutch painting* » puis « *Low genre and high theory* »), l'auteur examine l'expression de cette analogie chez des auteurs anglais et français du XIX^{ème} siècle : Honoré de Balzac, George Eliot, Thomas Hardy et Marcel Proust.

D'abord méprisé, l'art du roman est réhabilité par Walter Scott dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. Il établissait déjà l'analogie entre le roman et la peinture hollandaise, à partir de l'œuvre de Jane Austen. Ce rapprochement générique ne va cesser de se développer : une fois que le roman devient populaire, en même temps qu'est redécouverte l'œuvre de Vermeer, le XIX^{ème} siècle voit virtuellement partout la peinture hollandaise dans le roman. Est alors célébré un art familial et domestique de peindre la fiction. Tout en dressant un historique de cette analogie, l'auteur montre que, en associant la fiction narrative à l'art visuel du XVII^{ème} siècle néerlandais, les commentateurs enregistrent le réalisme formel du roman : ainsi, le réalisme dans la peinture hollandaise précède le réalisme du roman.

Si l'art hollandais est devenu un véritable paradigme pour le roman des deux côtés de la Manche, c'est tant par son caractère domestique et tranquille (« *a tranquil domesticity* »), que par la *mimesis* du monde visible qu'il donne à voir, l'« effet de réel » d'un art du quotidien – représentations de personnes aux visages sympathiques, appartenant aux classes moyennes et défavorisées, ayant des mœurs quotidiennes et des actions ordinaires, dans des intérieurs domestiques. Mais surtout, cette peinture ne représente personne en particulier (« *fictional nobodies* ») ; le statut non allégorique de cette peinture est ainsi objet potentiel d'identification universelle.

Pourtant l'analogie du roman réaliste à la peinture hollandaise est ambivalente, servant tantôt à dénigrer le premier à l'égard de la seconde, tantôt à le rehausser. S'il faut remonter à la Renaissance pour appréhender cette hiérarchie de valeurs, cristallisant des débats esthétiques, ce n'est pas avant la moitié du XIX^{ème} siècle que les théoriciens formulent la distinction aujourd'hui reconnue, et tenue pour acquise, entre genre bas et élevé. Ainsi, l'art hollandais est ravalé à un genre bas. En tant que « peinture de genre », il est dénigré à l'égard de la « peinture d'histoire »¹ et du portrait, parce qu'il est descriptif et non narratif, traitant en sus de sujets bas². C'est une peinture « vulgaire » pour la critique au XIX^{ème} siècle, et notamment pour Ruskin³ qui manifeste une véritable aversion pour la peinture hollandaise, car elle donne à voir des scènes de débauche et de beuverie, représentant les classes modestes de la société. En montrant la surface visible des choses, ses aspects matériels et mortels, cette peinture est caractéristique d'un monde où Dieu a été banni. Ainsi, ce qu'est la comédie dans la hiérarchie des genres littéraires, le genre hollandais l'est à la peinture⁴.

Le second problème soulevé par la peinture de genre est son imitation servile et mécanique de la Nature. Or, la théorie de l'art repose sur un modèle de perfection qui est à trouver dans l'esprit du peintre, mais ne pouvant être trouvé dans la réalité⁵. Partant, la peinture hollandaise souffre d'une forme de résistance théorique absurde.

Déniée théoriquement, la peinture hollandaise est pourtant appréciée en Angleterre avant le XIX^{ème} siècle⁶. Ruskin lui-même en 1883 était forcé de conclure que toute l'énergie qu'il avait déployée à dénigrer l'art hollandais était vaine. Aussi en vient-on à défendre partiellement l'art hollandais, arguant de la virtuosité technique des peintres, qui permet de compenser la trivialité du sujet⁷, et vantant les seules vertus picturales de l'art hollandais⁸. Théophile Thoré-Bürger⁹ se fait l'avocat de l'art hollandais, abolissant la distinction entre les genres : il substitue au

¹ Alors que Diderot dans *l'Essai sur la peinture* (1765) ne fait pas de distinction entre les scènes quotidiennes, domestiques, et les autres types de scènes, désormais connues sous le nom de « peinture de genre », Tzvetan Todorov dans *l'Éloge du quotidien* montre bien que le titre d'une peinture permet en tant que tel de distinguer « peinture de genre » et « peinture d'histoire ».

² L'art le plus élevé est celui qui se rapproche du statut du langage : l'art italien est marqué par l'abstraction, la peinture historique est narrative, dotée d'un caractère intellectuel.

³ Ruskin, *Modern painters* (1843) : il oppose notamment le vermillon vulgaire des hollandais au rouge vénitien.

⁴ Préface par Dryden de la traduction du *De Arte Graphica*, « *Parallel betwixt Painting and Poetry* » (1695).

⁵ Jonathan Richardson, *Essay on the Theory of Painting* (1715).

⁶ *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters* (1829-1842), 9^{ème} volume de John Smith, marchand d'art.

⁷ Joshua Reynolds ; William Collins (à propos d'une œuvre de Nicolas Maes).

⁸ Cette réhabilitation est due à Hegel dans les années 1820 dans ses écrits sur l'art ; voir aussi Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*.

classement vertical des genres un classement horizontal (le passé et le futur ; la vie et la mort)¹⁰ et en fait un art pour l'homme, celui de la libération d'un peuple, résistant au despotisme¹¹.

L'attitude des critiques est ambivalente à l'égard de la peinture hollandaise, mais aussi à l'égard de son insertion dans la fiction et du statut du réalisme domestique que celle-ci implique. Elle l'est aussi pour les écrivains eux-mêmes. La réception qu'ils font de la peinture hollandaise au XIX^{ème} siècle est contradictoire avec le point de vue des historiens contemporains : peinture hollandaise et flamande souffrent de confusion. La peinture hollandaise peut alors être définie comme un ensemble indéfini et versatile de caractéristiques, et non comme un phénomène clairement défini. L'auteur analyse pour cela la réception qu'en ont faites Balzac, G. Eliot, Hardy et Proust, autant de « *novelistic versions of Dutch art* ».

Balzac¹² est le « *Dutch painter in prose* ». Si la vie domestique représentée dans la peinture hollandaise donne à voir des figures humaines inséparables de leur environnement matériel, Balzac décrit bien des personnages et des objets matériels associés à des intérieurs. Le parallèle entre Balzac et la peinture hollandaise, établi par Thoré-Bürger en 1860, devient un lieu commun¹³, alors qu'il est une invitation de Balzac lui-même dans la préface de *Scènes de la vie privée* (1830). Cependant ce rapport est partagé, entre identification et distanciation.

L'art de Balzac revêt à ce titre un caractère divisé dans *La Recherche de l'absolu* : c'est un roman allégorique, qui invite à dépasser le réalisme, depuis une scène de la vie privée jusqu'à une quête métaphysique. En dramatisant le conflit entre la paix d'une famille bourgeoise tenue par les femmes et la quête obsessionnelle qui la détruit, menée par les hommes, le livre commente implicitement le conflit de Balzac entre la peinture hollandaise, sur laquelle s'ouvre le roman, et sa quête mystique. Ainsi, existe chez Balzac la tentation de tourner la peinture de genre en histoire sainte (madones et vierges).

Enfin, dans *Pierre Grassou* (1840), Balzac écrit la fiction satirique d'un peintre imitant l'art hollandais. Ce plagiaire est l'antitype de l'artiste balzacien. Mais le rôle de la peinture hollandaise dans ce roman satirique revêt un caractère complexe : le travail d'imitation du peintre prouve que ses modèles ont le statut d'originaux, dont le peintre lui-même sait faire la différence. On peut donc y trouver une forme de

⁹ Théophile Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande* : « *If nothing really dies, and everything is equally animated, then all distinctions of high and low, spirit and matter, simply disappear.* »

¹⁰ Il montre notamment le paradoxe propre à la « nature morte » (« *still life* »).

¹¹ C'est aussi la lecture de Hegel, Fromentin puis Taine (*Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*).

¹² 3ème chapitre : « *Balzac's bourgeois interiors and the quest for the absolute* ».

¹³ Cf. Eugénie Grandet et de Hooch ; *La Comédie humaine* ouvrant sur l'histoire d'une artiste qui tombe amoureuse d'un peintre hollandais ; comparaison à Rembrandt et Jan Steen encore.

reconnaissance *in fine* du caractère individuel de l'art hollandais pour Balzac, confirmé par les propos de Thoré-Bürger.

George Eliot¹⁴ identifie, dès le début de sa carrière, son écriture à la peinture hollandaise, faisant la défense d'un réalisme domestique en mots et en images au chapitre dix-sept de *Adam Bede* (1859) : une existence domestique monotone, marquée par la valeur du travail domestique principalement (le caractère répétitif des tâches), vécue par des personnages typisés. L'auteur prône paradoxalement la dignité de la peinture hollandaise.

Cette dernière prend un caractère religieux : la vraie religion (et non les abstractions personnifiées de Young auxquelles pense Eliot) est inhérente aux détails ordinaires d'une scène domestique. Il s'agit de représenter la religion et ses vertus, comme elles existent vraiment. La traduction par Eliot de *L'Essence du christianisme* (1854) de L. Feuerbach l'a marquée à ce titre. Pour lui, l'essence de la religion est l'identité de la nature divine et de la nature humaine ; et il s'agit de revendiquer à l'égard des choses communes une signification non commune, pour attribuer à la vie même des implications religieuses. Ainsi, le réalisme moralisé du roman ou l'incarnation réaliste de prototypes moralisés sont communs au roman chez G. Eliot et à l'art visuel du XVII^{ème} siècle hollandais.

Pourtant, l'œuvre de G. Eliot évolue de *Adam Bede* à *Romola*, *Middlemarch* ou *Daniel Deronda*, d'un roman marqué par la peinture hollandaise à celui marqué par la peinture italienne, prouvant que le réalisme n'est pas incompatible avec l'idéalisme¹⁵. Mais le succès des premiers romans de l'auteur a fait que, par ironie, nombre de lecteurs du XIX^{ème} siècle ont persisté à associer l'art de G. Eliot à sa défense de la peinture hollandaise, *Adam Bede* demeurant son ouvrage le plus populaire.

La deuxième publication de Thomas Hardy¹⁶, *Under the Greenwood Tree* (1872), est sous-titrée « *A Rural Painting of the Dutch School* ». Il associe donc son livre entièrement à une peinture hollandaise, associée elle-même au propre passé rural de l'auteur. Comme Balzac et Eliot, qui systématiquement mettent en scène une femme posant à une fenêtre ou dans l'encadrement d'une porte, Hardy adopte la pratique hollandaise qui est celle d'inscrire une femme dans l'espace d'une

¹⁴ 4ème chapitre : « *George Eliot's defense of Dutch painting* ».

¹⁵ On pourrait se reporter aux propos de Edward Dowden au sujet de *Daniel Deronda* : les éléments poétiques et idéalisés prédominent, mais il doit y avoir une sorte de vérité, même sans la présence de la peinture hollandaise ; la Madone de Dresde, marquée par un ravissement mêlé de crainte, une joie sacrée, la terreur dans les yeux, tenant le Divin Enfant, n'est pas moins vraie à l'égard des faits essentiels de la vie d'une femme, qu'une simple grand-mère de Gérard Dow épluchant des carottes dans une marmite.

¹⁶ 5ème chapitre : « *Hardy's rural painting of the Dutch School* ».

architecture domestique, mais, à la différence des autres, en employant délibérément un vocabulaire pictural.

Chez Hardy comme dans la peinture hollandaise, les éléments du paysage et les personnages, d'abord anonymes, acquièrent leur effet de réalité par une individualisation progressive, tout en maintenant la vue d'ensemble : à ce titre, les noms collectifs renforcent l'effet de vie, alors que la scène est relativement statique. Mais la peinture hollandaise est encore associée au genre comique pour l'auteur, ce qu'il donne à lire par des caricatures, des silhouettes esquissées exprimant un comique potentiel, des corps fractionnés. Cela n'empêche pas cette peinture d'avoir, comme pour Eliot, des implications morales.

Cependant, Hardy ne se contente pas longtemps du réalisme en peinture et en littérature, et évolue vers Turner et les impressionnistes. Cela correspond à l'évolution de ses trames narratives, depuis des actes familiers et répétitifs, marqués par les récurrences comiques de la vie, jusqu'à ses mystères tragiques, ceux des aspirations des personnages de Hardy à la singularité, si l'on pense à *Jude the obscure* notamment.

Il n'en reste pas moins vrai qu'au sein de l'œuvre de T. Hardy, l'expérience ordinaire demeure malgré tout le fait des paysans, et que seule « *A Rural Painting of the Dutch School* » fait de cette expérience le sujet principal de son œuvre.

Enfin, chez Proust¹⁷, le réalisme hollandais dans le roman est associé à un réalisme du passé ; il est une forme de mémoire, comme l'invite à le formuler l'auteur dans les « Tableaux de genre du souvenir »¹⁸. En utilisant la métaphore « la peinture hollandaise de notre mémoire », la mémoire elle-même peut donc parfois travailler comme un peintre hollandais¹⁹. Paradoxalement, ces tableaux de genre de Proust ne sont pas domestiques, mais vaguement militaires.

Dans un « Court essai sur la philosophie de l'art » (1895), Proust traite de l'art de Chardin, du caractère vivant de ses natures mortes, et de celui de Rembrandt, de la lumière qui constitue le principe même d'existence des objets. Rembrandt et Vinci sont les peintres favoris de Proust à cette époque : l'art de Rembrandt est aussi pour lui « *cosa mentale* » selon l'expression de Vinci, des constructions de l'esprit, paradoxalement identifiées au réel. La réalité prend forme dans la mémoire seule

¹⁷ 6ème chapitre : « *Proust's genre painting and the rediscovery of Vermeer* ». Proust arrive en dernier dans l'ouvrage car il a été influencé par Balzac, Eliot et Hardy (notamment J.-Y. Tadié a comparé la *Recherche* à *La Recherche de l'absolu* de Balzac ; Proust est à la fois « Eliotiste », par le culte de l'adolescence, et « Hardyste », car rappelons-le, les littératures anglaise et américaine ont exercé un véritable pouvoir sur lui).

¹⁸ In « Regrets, rêveries, couleur du temps », *Les Plaisirs et les jours* (1896).

¹⁹ L'auteur fait remarquer que Proust renverse la comparaison de Balzac : l'art ressemble à la mémoire en capturant les images de notre vie passée en peinture.

selon Proust. Ainsi, la peinture peut rivaliser avec la littérature en atteignant la véritable réalité des choses.

Proust identifie surtout son propre amour pour la peinture hollandaise à Ruskin, l'un des plus grands écrivains de tous les temps et de tous les pays selon lui. Il voyage ainsi en Hollande en 1898 pour voir la grande exposition consacrée à Rembrandt à Amsterdam. Puis, il retourne en 1902 aux Pays-Bas. Vermeer est alors son peintre favori, mais il ne fait référence dans la *Recherche* qu'à deux de ses peintures, qui sont pourtant des anomalies relatives dans la carrière du peintre : *La vue de Delft*, et « son petit pan de mur jaune », définie comme la plus belle peinture du monde, qu'il voit à l'exposition de peinture hollandaise au Jeu de Paume en 1921, et *Diane et ses compagnons* ou *La toilette de Diane*.

Cependant, la redécouverte de Vermeer par Proust a peu fait pour transformer l'idée dont avait héritée le XIX^{ème} siècle à propos de la peinture hollandaise. Car ce peintre est profondément différent de l'art hollandais de son temps, éloigné du bas matérialisme auquel on associait la peinture hollandaise.

Les œuvres de ces auteurs, présentés selon l'ordre d'influence qu'ils ont exercée les uns à l'égard des autres, constituent autant de versions de la réception singulière qu'ils ont faite de l'art hollandais. L'auteur en esquisse une typologie, plaçant d'un côté Balzac, Eliot et Hardy parmi les « infidèles » à la peinture hollandaise, s'orientant vers le mysticisme pour l'un, la peinture italienne pour la seconde, et les impressionnistes pour le dernier ; de l'autre, Proust parmi les « fidèles », ayant commencé avec une idée de la peinture hollandaise qui ne l'empêcha pas de choisir entre chaque menu détail quotidien et l'aspiration à un art élevé, à la différence des autres auteurs étudiés.

Si la vue d'ensemble est donnée, on regrettera néanmoins de vraies études comparatives détaillées entre la référence à une peinture et un extrait de texte, et l'analyse de ce que l'une fait à l'autre. L'auteur manque ainsi parfois l'approfondissement suffisant de son propos, et ne parvient qu'à montrer de façon générale comment un roman peut être écrit à la manière d'une peinture hollandaise, sans en montrer la minutie.

PLAN

AUTEUR

Marie Gueden

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mariegueden@hotmail.com