



**HAL**  
open science

# The Imagination of the Netherlands in 19th Century French Literature

Kim Andringa

► **To cite this version:**

Kim Andringa. The Imagination of the Netherlands in 19th Century French Literature. Littératures. Université Paris IV - Paris Sorbonne, 2007. Français. NNT: . tel-03846098

**HAL Id: tel-03846098**

**<https://hal.science/tel-03846098>**

Submitted on 9 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE**

**ÉCOLE DOCTORALE LITTÉRATURES FRANÇAISES ET  
COMPARÉE**

|||||  
(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV**

**Discipline : Littérature Comparée**

présentée et soutenue publiquement par

Kim ANDRINGA

le 6 décembre 2007

***L'Imaginaire des Pays-Bas dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle***

**Directeur de thèse : M. le Professeur Pierre BRUNEL**

**JURY**

M. le Professeur Pierre BRUNEL

Université Paris IV Sorbonne

Mme le Professeur Claude DE GRÈVE

Université Paris X Nanterre

M. le Professeur Franc SCHUEREWEGEN

Université d'Anvers / Université Radboud de Nimègue

M. le Professeur Cornelis SNOEK

Université Paris IV Sorbonne

## **Dans le désordre :**

*Merci à ceux qui ne m'ont pas demandé : « Alors, cette thèse... ? »*

*Merci à ceux qui ont contribué à sa réalisation*

*Merci à ceux qui m'ont fait confiance*

*Merci à ceux qui n'y attachent aucune espèce d'importance*

*Merci à ceux qui m'ont réconfortée*

*Merci à ceux qui m'ont distraite*

*Merci à ceux qui ont accepté de faire partie du jury*

*Merci à ceux qui ont eu le courage d'assister à la soutenance*

*Merci à M. P. Brunel, Mme C. De Grève, M. F. Schuerewegen, M. C. Snoek,*

*à Kees, Luc et les collègues du département de néerlandais de la Sorbonne,*

*à Jacques Dugast et Hélène Morlier,*

*à Jérôme, Mazout, Marlies, Peter, Marije, et à tous les autres qui se seront reconnus dans une des catégories sus-mentionnées*

*Merci au rouge-gorge d'être venu...*

### *La Philosophie au rouge-gorge*

*Ses nuits sont intellectuelles.*

*Près de sa fenêtre elle écrit*

*Sans entendre, hibou, ton cri*

*Ni les heurts de la noctuelle.*

*Et si la dame œuvrait le jour,*

*La dame remarquerait-elle*

*L'oiseau rousselet qui sautelle*

*Et vient dire un petit bonjour ?*

*Non. Celle qui trime, et qui trame*

*Des thèses de mille kilos*

*Frôlerait d'un regard pâlot*

*Ce troubadour de quinze grammes.*

*Il s'égosillerait en vain.*

*Kant et Marx ont des voix énormes.*

*Qu'il reste à flûter dans les ormes*

*Ce rien. Ce légat du Divin.*

*Lucienne Desnoues*

## Table des matières

REMERCIEMENTS .....	2
TABLE DES MATIERES.....	3
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I DELIMITATION DU CORPUS.....	16
<i>L'ampleur de l'engouement.....</i>	16
<i>Recherches littéraires antérieures.....</i>	20
<i>Choix de notre sujet.....</i>	21
<i>Les limites génériques du corpus.....</i>	22
<i>Les limites chronologiques.....</i>	25
<i>Les limites géographiques.....</i>	29
CHAPITRE II L'IMAGINAIRE DES PAYS-BAS .....	33
<i>Définir l'imaginaire.....</i>	33
<i>La préperception et l'imaginaire.....</i>	44
<i>Le rôle de l'Histoire.....</i>	48
<i>Le rôle de la peinture.....</i>	49
<i>La perception et l'imaginaire.....</i>	50
<i>La Hollande à vol d'oiseau.....</i>	51
CHAPITRE III LE TOURISME.....	68
<i>Touristes et voyageurs.....</i>	68
<i>Le voyage pittoresque.....</i>	73
<i>Industrie du tourisme.....</i>	77
<i>Rôles du guide touristique.....</i>	81
<i>Construction de l'imagerie des guides.....</i>	86
<i>L'imaginaire des Pays-Bas dans les guides.....</i>	100
<i>Conclusion.....</i>	106
CHAPITRE IV LA PEINTURE .....	109
<i>Historiens de l'art faisant autorité.....</i>	118
<i>Les principaux tableaux.....</i>	129
<i>Interprétation et réalisme.....</i>	142
<i>Réalisme et appréciation.....</i>	152
<i>Conclusion.....</i>	158
CHAPITRE V LE MONDE COMME GALERIE IMAGINAIRE .....	160
<i>Auteurs/critiques.....</i>	161
<i>Premier rapport : la peinture vue en elle-même.....</i>	165
<i>Deuxième rapport : le tableau reflet du réel.....</i>	171
<i>Troisième rapport : le réel reflet du tableau.....</i>	175
<i>Quatrième rapport : le réel est un tableau.....</i>	181
<i>Analyse des rapports réel – fiction.....</i>	185
<i>Conclusion.....</i>	194
CHAPITRE VI LES SOURCES HISTORIQUES .....	197
<i>Principaux auteurs cités.....</i>	197
<i>La vision des Pays-Bas historiques.....</i>	202
<i>Événements politiques.....</i>	204
<i>La lutte contre les eaux.....</i>	213
<i>La tulipomanie.....</i>	223
<i>Légendes et contrefaçons.....</i>	230
<i>Conclusion.....</i>	237
CHAPITRE VII LE VINGTIEME SIECLE .....	239
<i>Survivances du récit de voyage traditionnel.....</i>	240
<i>La description en perdition.....</i>	245

<i>Voyageurs (auto)mobiles</i> .....	246
<i>Les Pays-Bas neutres</i> .....	249
<i>Le voyage introspectif</i> .....	251
<i>Disparition de la présence néerlandaise</i> .....	256
<i>Survivances en poésie</i> .....	261
<i>Persistance de l'intérêt historique</i> .....	263
<i>Visions picturales</i> .....	265
<i>Rembrandt</i> .....	267
<i>Conclusion</i> .....	271
CHAPITRE VII SYNTHÈSE ET ANALYSE DE L'IMAGINAIRE .....	273
<i>L'imaginaire antérieur à 1800</i> .....	274
<i>La spécificité littéraire du dix-neuvième siècle</i> .....	276
<i>Changements sociétaux</i> .....	278
<i>Analyse de l'agrégat mythoïde</i> .....	282
<i>La maison / l'intimité</i> .....	284
<i>La peinture / le miroir</i> .....	292
<i>Les images marines / le monde moderne</i> .....	295
<i>Le fantastique et la fantasmagorie</i> .....	304
<i>Conclusion</i> .....	308
CONCLUSION.....	312
BIBLIOGRAPHIE.....	316
ANNEXE 1 CARTES.....	326
<i>1795-1806 République Batave</i> .....	327
<i>1806-1810 Royaume de Hollande</i> .....	327
<i>1815-1830 Royaume des Pays-Bas Unis</i> .....	328
<i>1830-aujourd'hui Royaume des Pays-Bas</i> .....	329
ANNEXE 2 CONSEILS AUX VOYAGEURS.....	330
<i>« Excursion en Belgique-Hollande »</i> .....	330
ANNEXE 3 PRINCIPAUX TABLEAUX .....	332
<i>Gerard Dou, « La Femme hydro-pique » (1663)</i> .....	333
<i>Paulus Potter, « Le Taureau » (1647)</i> .....	334
<i>Bartholomeus Van der Helst, « Le Banquet de la garde civique » (ca.1649)</i> .....	335
<i>Rembrandt Van Rijn, « La Ronde de nuit » (1642)</i> .....	336
<i>Rembrandt Van Rijn, « La Leçon d'anatomie du docteur Tulp » (1632)</i> .....	337
<i>Jacob Van Ruisdael, « Moulin à vent près de Duurstede » (ca. 1670)</i> .....	338
ANNEXE 4 BIOGRAPHIES DES AUTEURS DU XIXE SIECLE .....	339
<i>AICARD, Jean (1848-1921)</i> .....	340
<i>D'ARLINCOURT, Charles-Victor Prévost (1788-1856)</i> .....	341
<i>BARBOUX, Henri (1834-1910)</i> .....	342
<i>BEAUVOIR, Roger de (1806-1866)</i> .....	342
<i>BONAPARTE, Louis (1778-1846)</i> .....	343
<i>CAVROIS, Jules et DUHEM, Henri (1860-1941)</i> .....	344
<i>CLAUSADE, Amédée (de) (1809-1847)</i> .....	344
<i>COLET, Louise (1810-1876)</i> .....	345
<i>DELRIEU, André</i> .....	346
<i>DEPELCHIN, Paul</i> .....	346
<i>DESTOMBES, Pierre (1846-1915)</i> .....	347
<i>DRIOU, Alfred (1810-1882)</i> .....	347
<i>DUBOIS, Armand</i> .....	348
<i>DU CAMP, Maxime (1822-1894)</i> .....	349
<i>DUCHESNE, Jean (1779-1855)</i> .....	350
<i>DUMAS, Alexandre</i> .....	350
<i>DURAND, Hippolyte (1833-19??)</i> .....	351
<i>ESQUIROS, Alphonse (1812-1876)</i> .....	352
<i>ESTAUNIÉ, Édouard (1862-1942)</i> .....	353
<i>EUDEL, Paul (1837-1912)</i> .....	354
<i>FOURNEL, Victor (1829-1894)</i> .....	355
<i>FROMENTIN, Eugène (1820-1876)</i> .....	355

<i>GAUTIER, Théophile (1811-1872)</i> .....	356
<i>GONCOURT, Jules (1830-1870) et Edmond (1822-1896)</i> .....	358
<i>GOZLAN, Léon (1803-1866)</i> .....	359
<i>HAVARD, Henry (1838-1921)</i> .....	360
<i>D'HAUSSEZ, Charles Lemercher de Longpré, Baron (1778-1854)</i> .....	361
<i>HUGO, Charles (1826 - 1871) et Victor (1802-1885)</i> .....	361
<i>HUYSMANS, Joris-Karl (1848-1907)</i> .....	363
<i>LACHERET, Élisée (1851-1920)</i> .....	364
<i>LAGARRIGUE, Fernand</i> .....	365
<i>LENORMANT, Charles (1802-1859)</i> .....	365
<i>LEPEINTRE, Pierre Marie Michel (1785-18??)</i> .....	366
<i>LOMBARD DE LANGRES, Vincent (1765-1830)</i> .....	366
<i>LORRAIN, Jean (1855-1906)</i> .....	367
<i>MARMIER, Xavier (1808-1882)</i> .....	367
<i>MENGIN-FONDRAGON, Pierre Charles Joseph, baron de (1783-1844)</i> .....	368
<i>MICHEL, Henri (1861-1944)</i> .....	369
<i>MICHELET, Jules (1798-1874)</i> .....	369
<i>MIRBEAU, Octave (1848-1917)</i> .....	370
<i>MONTÉGUT, Émile (1825-1895)</i> .....	371
<i>NERVAL, Gerard de (1808-1855)</i> .....	372
<i>NISARD, Désiré (1806-1888)</i> .....	373
<i>PETITCOLIN, André (1865-1920)</i> .....	374
<i>TAINÉ, Hippolyte (1828-1893)</i> .....	374
<i>TEXIER, Edmond (1816-1887)</i> .....	375
<i>ULBACH, Louis (1822-1889)</i> .....	376
<i>VERLAINE, Paul (1844-1896)</i> .....	376
INDEX.....	378

## ***Introduction***

On peut constater dans la littérature française du dix-neuvième siècle un intérêt pour les Pays-Bas – qui jusqu'en 1830 comprennent également l'actuelle Belgique – prolongé et assez répandu pour que ce phénomène mérite de retenir notre attention.

Un intérêt prolongé en effet, car on est ici loin du simple effet de mode. Même si nous nous sommes intéressée en premier lieu au dix-neuvième siècle, qui est l'époque où ce phénomène est le plus marquant, nous n'oublierons point dans ce travail que la Hollande et les Hollandais font leur apparition dans la littérature française dès le début du dix-septième siècle, que ce soit en tant que décor ou en tant que sujet principal du récit. Citons à titre d'exemples le *Candide* de Voltaire, le *Voyage en Hollande* de Diderot, ou encore les *Caractères* de La Bruyère et leur fleuriste tulipomane.

Un intérêt répandu aussi, dans le sens où il transgresse les genres et les courants littéraires pour se retrouver chez des auteurs aussi divers que Balzac (dans *César Birotteau* par exemple) et Alexandre Dumas père (*La Tulipe noire*) d'une part, Baudelaire (*Invitation au voyage*) et J.-K. Huysmans (*La Hollande*) d'autre part. Cette introduction ne saurait accueillir en ses lignes la liste exhaustive des auteurs et des ouvrages qui ont fait l'objet de notre travail, étant donné que ceux-ci se sont avérés être très nombreux. Même s'il ne fait parfois que les effleurer, le parcours qui va de Paquet-Syphorien à Mirbeau et que nous tâcherons de baliser, est en effet jalonné par bien d'autres auteurs que ceux que nous venons de citer, qu'ils soient considérés aujourd'hui comme de grands écrivains ou des littérateurs mineurs.

En regardant dans notre annexe biographique les noms qui y figurent en tant que représentants de ce dix-neuvième siècle, l'on se rend compte que la Hollande est un thème partagé, une sorte de référence culturelle commune. Nous entendons par là qu'elle ne fait point partie des thèmes qui pourraient constituer l'apanage personnel, l'originalité, d'un auteur ou d'un groupe littéraire), permettant de le distinguer de ceux dont il cherche à se démarquer ou au contraire de le rapprocher de ceux qui lui sont proches.

En effet, on retrouve parmi les auteurs cités Balzac, Dumas, Nerval et Gautier, qui ont tous à un moment plus ou moins assidûment fréquenté le Cénacle de Victor Hugo. Les deux derniers formeront plus tard avec Houssaye entre autres, le Petit Cénacle, les Jeunes-France ou encore la « bohème littéraire » décrite par Henri Murger. Ensuite, Gautier sera considéré, comme le jeune Lorrain et Verlaine, deux autres noms figurant sur notre liste, comme faisant partie des poètes parnassiens. Le réalisme nous fait retrouver d'autres noms encore, comme Du Camp, ami de Flaubert, mais aussi Huysmans, le seul de nos auteurs à avoir des origines hollandaises qui permettent une explication logique, si l'on peut dire, de son intérêt pour ce pays. Huysmans appartiendra aussi aux décadents, avec Lorrain et Mirbeau. Ce dernier et Verlaine révéleront au grand public le nom de Mallarmé, qui ne figure pas dans notre corpus mais constituera à son tour une référence pour Claudel qui, en amateur d'art, connaissait et appréciait aussi l'ouvrage de Fromentin.

L'on ne saurait donc dire que le thème de la Hollande soit lié à une école ou un courant littéraire en particulier ; il se retrouve aussi bien dans les premières et les dernières manifestations du romantisme que chez les réalistes, les naturalistes, et surtout les symbolistes décadents. Il nous semble que cette « dispersion » de l'imaginaire



néerlandais dans plusieurs courants de pensée ou d'écriture était moindre au siècle précédent. Aussi l'enjeu n'était-il pas le même. Diderot, Montesquieu, Rousseau ou Voltaire, aussi dissemblables qu'ils soient, s'ils parlent de la Hollande, ou plutôt de la République des Provinces-Unies, telle qu'elle se nomme à l'époque, le font dans un but bien précis. Ils portent sur cette jeune nation libérale un regard de philosophe éclairé, et ils la citent à titre d'exemple par opposition à la monarchie française peu démocratique. La Hollande du dix-huitième siècle, c'est la Hollande de Bayle, de Mirabeau et de Descartes, refuge des libre-penseurs. L'image de la Hollande est alors une image d'actualité ; une image politique. En tant qu'image actuelle, elle est sans doute plus proche de la réalité que d'un imaginaire, bien qu'il faille compter avec une relative déformation due au fait que les auteurs n'ont pas toujours connu le pays d'assez près pour pouvoir en avoir des connaissances justes et précises. Même Diderot, qui pourtant fait le voyage de Hollande et prétend donner de la société un état détaillé et actuel, s'en remet souvent, pour compléter ses notes, aux récits d'autres voyageurs ou d'historiens bien antérieurs à son temps.<sup>1</sup> Nous sommes loin ici des descriptions que feront les auteurs du dix-neuvième siècle, qui continuent à comparer, plus ou moins explicitement, France et Pays-Bas, mais pour qui ce dernier pays est devenu moins un exemple politique qu'un objet de divertissement.

C'est donc ce corpus varié du dix-neuvième siècle que nous venons à peine d'esquisser qui a constitué la base à partir de laquelle nous avons cherché à dresser le portrait de l'imaginaire hollandais tel qu'il existe alors dans l'esprit des auteurs français. Il s'agissait en effet pour nous de déterminer la nature de la fascination que cette nation exerce sur eux, à travers l'analyse des traits mêmes qu'elle revêt dans leurs descriptions. L'esquisse est-elle grossière ou détaillée, caricaturale ou réaliste, les éléments sont-ils

---

<sup>1</sup> Voir, in : Denis Diderot, *Voyage en Hollande*, Paris : Maspero, 1982, l'introduction d'Yves Benot.

imaginaires ou bien réels ? Nous avons ainsi commencé par dresser une sorte de portrait robot et mettre en place une vision d'ensemble des Pays-Bas tels que les auteurs les imaginent.

Un des éléments du portrait, l'image de la Hollande comme pays de tolérance et de liberté, a été si bien véhiculée par les philosophes du dix-huitième siècle, qu'elle devient au siècle suivant un lieu commun presque tautologique, et qu'elle survit encore aujourd'hui sous forme de ce que l'on serait tenté d'appeler une sorte de mythe populaire. Les Pays-Bas aujourd'hui ne sont ni plus ni moins démocratiques que la plupart des autres États européens, malgré leur politique libérale en certaines matières, d'ailleurs souvent méconnue et idéalisée.

Si nous remontons encore d'un siècle, nous trouvons au dix-septième siècle l'origine d'un autre motif constitutif du mythe de la Hollande : la tulipe. En effet, la tulipomanie des années 1630 a laissé une empreinte indélébile dans le souvenir collectif français. Elle sera évoquée à travers les siècles, depuis La Bruyère pour qui cette folie est presque contemporaine, jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, voire au-delà. Bien sûr, l'on retrouve aussi la tulipe en dehors de ce contexte historique, comme fleur nationale, comme symbole, mais elle sera tout de même souvent objet de passion ou de commerce passionné – de la part des Néerlandais, s'entend.

Un autre point d'ancrage primordial pour l'imaginaire hollandais est représenté par la peinture hollandaise, en particulier celle du Siècle d'or, c'est-à-dire du dix-septième siècle. Les œuvres principales des grands peintres comme Rembrandt et Rubens – qui est évidemment flamand et non pas hollandais, mais qui jouit avec Rembrandt de la plus grande notoriété – sont assez bien connues du public français, qui y accède alors à travers des reproductions en gravures et des expositions dans les Salons

ou au Louvre. Inutile de dire que le monde du dix-septième siècle représenté sur les tableaux n'est pas tout à fait celui que trouveront sur place nos voyageurs du dix-neuvième. C'est pourtant fréquemment ce à quoi ils aspirent : voir en vrai les femmes de Rubens, les patineurs et les paysages. Le plus souvent, ils devront se contenter du pèlerinage des grands musées d'Amsterdam et de la Haye pour ce qui est de voir les originaux de leur musée imaginaire, qui se compose somme toute d'images du passé. Ce décalage disparaîtra naturellement avec l'apparition de la photographie et des médias modernes, qui permettent non seulement une reproduction à plus grande échelle et d'une plus grande ressemblance de ces œuvres d'art, mais avant tout une vision plus réaliste des pays étrangers dans leur état actuel, sans l'obligation d'aller sur place.

À ces images figurant la Hollande en France, s'en ajoute une qui, elle, naît, ou du moins se voit confirmée, sur place. Il s'agit en effet d'une observation *in vivo* d'une partie considérable de nos voyageurs en Hollande : la manie de la propreté. Si nous employons le terme de « manie », c'est pour mettre en avant l'attitude pour le moins ambivalente qu'adoptent les Français face à ce trait à leurs yeux caractéristique de la population hollandaise. Là où certains déplorent le manque d'hygiène et d'ordonnance en France, rares sont ceux qui n'éprouvent pas tout de même une certaine réticence devant tant de méticulosité, voire de fanatisme. Notons par ailleurs que nos observateurs constatent souvent que la propreté de la Hollande ne s'étend pas à ses habitants, et qu'ils n'apprécient guère plus leur physique.

En résumant, il semblerait que l'on puisse constater, entre les dix-septième et dix-neuvième siècles, un glissement qui paradoxalement serait dû à une stagnation. En clair, peu d'images nouvelles viennent s'ajouter ou se substituer au fil du temps à celles

établies par des faits d'actualité au début de cette période pluriséculaire pour corriger l'idée que l'on se fait de la Hollande. Il en résulte un imaginaire de plus en plus fossilisé, stéréotypé au point d'être caricatural. Avec le temps, la réalité physique et actuelle du pays voisin où l'on peut se réfugier et publier ses écrits en toute liberté devient une sorte de mythe. Ces images se maintiennent mais perdent leur valeur de vérité ; elles sont dépassées par le temps. D'ailleurs, lorsque Victor Hugo choisit l'exil, ce n'est pas en Hollande qu'il choisit de s'installer.

Ce que les auteurs voyageurs partent vérifier, c'est si la Hollande est comme dans les peintures et les textes philosophiques des deux siècles précédents. Ce qu'ils cherchent ainsi à établir ou à confirmer n'est pas une image d'actualité, comme ce fut le cas de Charles Lemaître, qui voulait voir comment y vivaient alors les catholiques, ou pour Diderot, qui vient dresser le bilan de la société hollandaise de son temps. C'est ce qui explique dans une certaine mesure qu'au dix-neuvième siècle les voyageurs se limitent le plus souvent à un parcours standard, dicté par un fonds commun de documents (notamment des guides touristiques et des catalogues de grands musées). En enchaînant monuments, musées, et villages pittoresques dont les traditions sont maintenues pour le tourisme, ils ont davantage de chances de voir leur imaginaire validé. Ils ne connaîtront pas réellement les Pays-Bas modernes, mais tel n'était le plus souvent pas vraiment leur désir. Il y a donc un désaccord entre la réalité et l'image pittoresque, aussi bien celle qui est préconçue par les auteurs, que celle qu'ils véhiculeront après leur voyage. Cette discrédance entre vision et réalité va en augmentant à mesure que l'époque qui sert de référence est plus éloignée. On relève dans l'imaginaire des Pays-Bas un détachement de la réalité dont le support est une vision anachronique parfois même poussée jusqu'à l'achronique.

Il y a dans notre corpus parmi tous les récits de voyage quelques romans où la Hollande est le décor principal de l'histoire. Il est sans doute significatif à l'égard de tout ce que nous venons de dire que sur ces romans, que deux (*La Tulipe noire* et *Ruysch*) sont des romans historiques dont l'action se déroule à l'époque des stadhouders,<sup>2</sup> et trois autres (*Quatre mois dans les Pays-Bas*, *Les Mariages du père Olifus* et *Monsieur de Bougreton*) de faux récits de voyages dont le deuxième est en outre construit autour d'une légende et le dernier autour du personnage irréel d'un vieux proscrit.

Pour ce qui est des nombreux romans où la Hollande et les Hollandais n'apparaissent qu'à titre d'éléments secondaires du décor, comme c'est le cas dans bon nombre de romans de Balzac par exemple, nous ne les avons pas pris en compte étant donné que ces occurrences ne sont que rarement porteuses de valeurs profondes. La Hollande ne représente plus un idéal et un exemple comme au siècle des Lumières. On ne fait que citer des éléments épars appartenant à cette image fossilisée dont nous avons parlé plus haut et qui donnent un air de couleur locale ou bien fournissent matière à comparaison. C'est ainsi que le Hollandais est souvent parcimonieux, toujours calme et posé, grand fumeur de pipe, commerçant dans l'âme, et qu'il habite un pays de canaux, de vaisseaux et de tulipes.

Une fois ce portrait, ou cette galerie de portraits, mis en place, nous avons voulu remonter à ce qui y sous-tend, c'est à dire aux sources de l'imaginaire. Comment les auteurs se sont-ils fait leurs idées des Pays-Bas ? Pourquoi en ont-ils une telle vision ?

---

<sup>2</sup> Le français écrit le plus souvent *stathouder* ; nous avons préféré l'orthographe néerlandaise où l'on reconnaît l'étymologie *stad+houder* : celui qui tient la ville.

Hormis l'expérience personnelle qui joue incontestablement un grand rôle lors de tout voyage sur place, il nous a paru primordial de prendre en compte, premièrement, les ouvrages littéraires. Les auteurs se seraient alors laissé influencer ou inspirer par l'image esquissée par leurs prédécesseurs. Nous avons déjà mentionné les philosophes du dix-huitième siècle, mais une inventarisation des références et des lectures citées nous a aussi permis d'établir un véritable réseau d'influences entre les différents auteurs de notre corpus du dix-neuvième siècle notamment, mais qui remonte jusqu'à certains auteurs plus anciens.

Ensuite, il faut prendre en compte les ouvrages historiques et touristiques (les guides de voyage sont déjà très nombreux et connaissent souvent de nombreuses rééditions qui témoignent de leur succès), qui bien au-delà de proposer de simples faits, ont pu laisser des traces plus subtiles, puisqu'une coloration subjective y laisse souvent percer quelque chose des opinions de l'auteur. Nous pensons par exemple à Michelet, qui a lui aussi fait le voyage de Hollande.

Outre les ouvrages historiques, les liens qui relient la France et les Pays-Bas du temps de nos auteurs, qu'ils soient politiques, économiques ou autres, auraient pu jouer un rôle non négligeable. Songeons au Comté d'Orange, ancien fief des dirigeants hollandais, par exemple, mais surtout au règne de Louis Bonaparte et à l'Empire, qui a fait de la Hollande une partie du territoire français. Nous avons été surprise de ne guère en trouver de traces. Manque d'intérêt, méfiance de la censure, ou de ce qui pourrait amener à réduire l'altérité du Néerlandais ? En l'absence d'explications des auteurs, difficile de trancher sur ce point.

Autre catégorie de sources à prendre en compte : les tableaux des grands maîtres hollandais, notamment du Siècle d'or. Nous avons insisté ci-dessus sur leur importance.

Leur imagerie a été tout à fait déterminante pour l'idée que se faisaient, en amateurs d'art, nos auteurs de la Hollande, la photographie étant, selon les périodes, inexistante ou beaucoup moins répandue qu'aujourd'hui.

Dans un dernier temps, nous avons tâché de retrouver les traces de cet imaginaire néerlandais dans la littérature au-delà de Huysmans et Mirbeau, au vingtième siècle, pour voir s'il a subsisté à l'époque moderne et sous quelle forme, et, s'il a disparu, quelles pourraient en être les raisons. Avec l'avènement de la mondialisation et les progrès technologiques, les distances géographiques et culturelles se sont réduites, phénomène dont il ne faut certainement pas négliger l'effet sur le fonctionnement de notre esprit et notre vision du monde.

Après avoir ainsi décrit l'imaginaire hollandais et ses sources possibles, nous nous sommes efforcée d'en analyser la charge affective, c'est-à-dire que nous avons cherché à expliquer l'attitude ambivalente, parfois inconsciente, des auteurs. Il semblerait en effet que les Pays-Bas relèvent pour eux à la fois du rêve et du cauchemar, même si ce terme est un peu fort ; qu'ils éprouvent à l'égard de ce pays un mélange d'attirance et de répulsion plus ou moins démêlable selon les cas. Ce sentiment complexe pourrait constituer une explication pour la strate psychologique sous-jacente à la thématique des Pays-Bas.

Cette partie analytique de notre sujet cherchera donc à travers les principales composantes de ce que l'on pourrait considérer comme un inconscient collectif à l'échelle du corpus, à établir la nature de la fascination littéraire à double face éprouvée pour les Pays-Bas. Nous n'avons pas voulu faire la psychanalyse de cet inconscient collectif, pour autant que cela eût été possible, mais nous pensons être parvenue, grâce

aux instruments d'une critique symbolique d'inspiration bachelardienne, à dégager des éléments représentatifs retenus quelques préoccupations ou désirs communs aux auteurs de notre corpus – les exceptions étant naturellement admises.

Pour résumer ce qui précède, nous définirons l'objet de cette thèse comme une étude des Pays-Bas tels qu'ils sont vus par les auteurs français du dix-neuvième siècle, autrement dit, de l'imaginaire néerlandais de ces derniers. Ce que nous caractérisons comme l'imaginaire de ces auteurs ne reflète pas l'idée d'un pays réel et évoluant dans le temps, mais celle d'une curiosité statique, d'une sirène empaillée.

Cette vision a ceci de particulier qu'elle est double, positive et négative à la fois, un mélange d'attrance et de répulsion. Notre thèse a pour objectif de la décrire, d'en analyser les principales composantes et de fournir des éléments d'explication au succès de celles-ci. Le champ de nos recherches couvre l'ensemble du dix-neuvième siècle et s'étendra au-delà dans le dix-septième, le dix-huitième et en particulier le vingtième siècle dans la mesure où cela nous a permis de prendre en compte la naissance et l'évolution du phénomène étudié.

Nous savons depuis bien avant les *Lettres persanes* que le regard que nous portons sur les autres nous apprend souvent beaucoup sur nous-mêmes, et que notre façon de voir les choses en apprend aussi beaucoup aux autres sur nous. En analysant le regard des auteurs français sur la Hollande, nous espérons découvrir les différences ou les similitudes qui ont frappé leurs yeux et leurs esprits et qui les ont captivés assez pour susciter la création littéraire.



## **Chapitre I**

### **Délimitation du corpus**

« Il y a peu de livres qui auront été mieux reçus du Public que *Les Délices de la Hollande*. Les fréquentes éditions qui en ont été faites, et dont il ne reste plus rien aujourd'hui chez les libraires, en sont une marque assurée. Ce succès est dû principalement au mérite de la matière. Comme la Province et la Républiques desquelles il s'agit dans cet Ouvrage, font depuis long-tems beaucoup de bruit dans le monde, et qu'elles donnent en partie le branle aux plus grandes affaires de l'Europe, la description de l'une et l'histoire de l'autre étoient toutes propres à faire naître une grande curiosité. D'ailleurs l'une et l'autre renferment tant de singularités ; les Villes de Hollande sont si belles ; l'industrie de ses Habitans est si extraordinaire ; la douceur, l'équité et la sagesse de son Gouvernement sont si admirables, qu'un Livre, qui traitoit de toutes ces choses, ne pouvoit manquer de recevoir un favorable accueil. »<sup>1</sup>

### **L'ampleur de l'engouement**

La Hollande est une destination prisée des voyageurs français depuis au moins le début du 17<sup>ème</sup> siècle, et nombreux sont ceux qui souhaitent garder une trace écrite de cette expérience, le plus souvent sous la forme qui s'impose le plus naturellement – après, peut-être, le genre épistolaire - : le récit de voyage. Dès 1600 en effet, le Duc de Rohan écrit le récit de son passage en Hollande au cours d'un périple européen.<sup>2</sup> Durant les siècles suivants, un grand nombre de publications relatives aux Pays-Bas continueront à voir le jour et à remporter un succès certain, comme l'ouvrage de Parival,

---

<sup>1</sup> Nicolas de Parival, *Les Délices de la Hollande*. La Haye : Vve de Meyndert Uytwere, 1710, f.3 (« Avertissement »).

<sup>2</sup> Anonyme [Henri Duc de Rohan], *Voyage du duc de Rohan en l'an 1600, En Italie, Allemagne, Pays-Bas uni, Angleterre, et Escosse*. s.l. : Elzevir, 1646.

publié peu de temps après la relation du duc de Rohan, qui connut de nombreuses rééditions et dont nous avons placé une citation en exergue de ce chapitre.

Sans avoir procédé à des comptages exacts, le dix-neuvième siècle, sur lequel nous avons focalisé nos recherches, nous apparaît toutefois comme la période où l'intérêt pour la Hollande a atteint son apogée : d'une part les voyageurs et touristes sont et restent toujours nombreux, d'autre part l'on constate que les productions littéraires nourries d'images des Pays-Bas – romans, poèmes – , voire consacrées à ce pays – récits de voyage, essais historiques, et en dehors du domaine littéraire les articles de revues et ouvrages touristiques - sont très nombreux, sans doute en partie grâce à l'évolution de l'industrie de l'édition et de l'imprimerie.<sup>3</sup> La citation de Parival donne une idée assez juste des aspects abordés, encore au dix-neuvième siècle, quoique la Hollande ayant cessé de « donner le branle aux grandes affaires de l'Europe », les curiosités touristiques du pays tendent, au cours du siècle, à prendre le pas sur sa singularité politique.

L'engouement ne retombera qu'au début du vingtième siècle, pour des raisons que nous avons cherché à cerner dans notre chapitre consacré à cette période, et qui nous paraissent être liées à l'évolution de la société mais surtout à une conception changée du rôle de la littérature. La nette baisse du nombre d'ouvrages qui signale cet étiolement, ne touche en effet aucunement le domaine extra-littéraire des guides touristiques. Les voyageurs continuent donc à découvrir les Pays-Bas ; les écrivains en revanche ont délaissé thèmes et images hollandais en même temps que l'écriture descriptive mimétique.

---

<sup>3</sup> Yves Bénot signale toutefois dans son introduction au *Voyage en Hollande* de Diderot, d'une part à quel point la Hollande est au 18<sup>e</sup> siècle « une seconde patrie de l'intelligentsia française », d'autre part que les Voyages en Hollande publiés sont « néanmoins très fréquents alors qu'il y a déjà ce qu'il faut en librairie. »

Au dix-neuvième siècle, la curiosité vis-à-vis de la Hollande est donc encore bien vivante. C'est un intérêt qui a transgressé non seulement les siècles, mais qui déborde aussi les frontières. D'autres pays en effet, tels que l'Italie, l'Angleterre, L'Allemagne, voire le Portugal participent de cette fascination pour les Pays-Bas et possèdent leur lot de voyageurs.<sup>4</sup> Comme en témoignent les ouvrages de Edmondo de Amicis<sup>5</sup> et John Carr<sup>6</sup>, pour n'en citer que deux, nombre de récits de voyage étrangers ont d'ailleurs été traduits en français, ce qui démontre bien que la multitude d'auteurs français décrivant la Hollande ne suffisait pourtant pas à elle seule à satisfaire la curiosité des lecteurs. C'est ce que vient également confirmer d'une part la publication de « Voyages de Hollande » antérieurs inédits, comme celui de Diderot publié pour la première fois en 1819 et réédité en 1876, ou encore celui de Regnard en 1872, et d'autre part l'existence d'ouvrages sur les coutumes et le peuple hollandais publiés aux Pays-Bas par des éditeurs hollandais, volumes souvent bilingues ou en français, donc au moins partiellement destinés à un public de lecteurs étrangers. Citons, à titre d'exemple, ce livre de l'éditeur Maaskamp d'Amsterdam, paru en 1803 : *Afbeeldingen van de Kleeding, Zeden en Gewoonten in Holland met den aanvang der negentiende eeuw ; Tableaux de l'Habillements, des Mœurs et des Coutumes en Hollande, au début du dix-neuvième siècle*, présentant à travers un grand nombre d'illustrations une image pittoresque et folklorique du pays.

Certains de ces récits de voyages antérieurs ou étrangers sont élevés au rang de véritables ouvrages de référence, même lorsqu'ils sont très anciens et que l'on est en

---

<sup>4</sup> Un article de P.J. Meertens, « Ce qu'on a dit des Pays-Bas », paru dans la *Revue de psychologie des peuples*, donne un bref mais bon aperçu de cette affluence cosmopolite et de l'étonnant accord avec lequel s'expriment tous ces étrangers.

<sup>5</sup> E. de Amicis, *La Hollande*. Traduction française de Frédéric Bernard. Paris : Hachette, 1878. L'ouvrage sera réédité trois fois entre 1878 et 1894.

<sup>6</sup> J. Carr, *Voyage en Hollande, et dans le Midi de l'Allemagne, sur les deux rives du Rhin, dans l'été de 1806*. Traduction française : Paris : L. Collin, 1809.

droit de penser qu'ils ne devaient plus être tout à fait en adéquation avec la réalité du dix-neuvième siècle. Parmi les titres que l'on retrouve souvent sous la plume des auteurs français, il convient de retenir en premier lieu de *Les Délices de la Hollande*<sup>7</sup> de Jean-Nicolas de Parival (1605-1669) dont nous avons fait mention ci-dessus. La première édition parut à Leyde en 1651 ; les rééditions sont très nombreuses. Nous avons pu localiser dans le Catalogue Collectif de France des exemplaires datés de 1651, 1655, 1660, 1662, 1665, 1669, 1678, 1685, 1697, 1710, 1726, 1728 et enfin 1750, soit treize éditions en un siècle. À noter que fut publiée également une traduction néerlandaise, dans les années 1660. L'autre « classique indémodable », de près d'un siècle antérieur à celui de Parival, est la célèbre *Description de tous les Pays-Bas*<sup>8</sup> du gentilhomme florentin Lodovico Guicciardini (1521-1589), publié d'abord en italien en 1567. Le livre fut un véritable succès européen, plus que Parival : outre en français, l'original italien a également été traduit en latin, en allemand, en néerlandais et pour partie en anglais. Un site Internet<sup>9</sup> affirme qu'il y aurait eu 33 éditions en moins d'un siècle, mais ne précise pas quelles sont les langues qui entrent en compte dans ce chiffre. Pour le français seul, nous sommes arrivée, toujours en consultant le Catalogue Collectif de France, à des résultats plus modestes. La plus ancienne traduction française que nous avons trouvée date de la même année que la première édition originale, c'est-à-dire 1567. L'on trouve ensuite des rééditions en 1580, 1581, 1582, 1588, 1608, 1609,

---

<sup>7</sup> Le titre complet et le contenu de cet ouvrage constamment mis à jour et réédité varient selon les éditions, surtout dans celles qui sont posthumes. Nous avons utilisé Jean-Nicolas de Parival, *Les Délices de la Hollande, contenant une description exacte du País, des Moeurs & des Coutumes des Habitans : avec un abrégé historique depuis l'établissement de la République jusques à l'an 1710*. Ouvrage nouveau, sur le plan de l'ancien. La Haye : Vve de Meyndert Uytwere, 1710. De Parival était un marchand de vins français établi à Leyde.

<sup>8</sup> Louis Guichardin, *Description de tous les Paysbas, autrement appelez la Germanie Inférieure ou Basse Allemagne*, par Messire Loys Guicciardin Gentilhomme florentin : Maintenant reveuë, & augmentée plus que la moitié par le mesme Autheur. Amsterdam : Laurents, 1641. Le nom de l'auteur est souvent francisé et se retrouve sous des orthographes très variables.

<sup>9</sup> [www.mariembourg-cpa.be/ViewArticle.php?ref=TOPA00920](http://www.mariembourg-cpa.be/ViewArticle.php?ref=TOPA00920). Consulté le 16/07/2007.

1613, 1625, 1641 et 1647. Malgré le manque d'éditions plus récentes,<sup>10</sup> le livre continue à être lu à travers les siècles et constituera encore au dix-neuvième siècle une source indispensable pour les écrivains-voyageurs, qui n'ont de cesse d'y renvoyer leurs lecteurs ou de le citer comme une véritable autorité.

### ***Recherches littéraires antérieures***

Tout en restant plus confidentiels que les retombées écrites des voyages d'Italie ou d'Orient, qui apparaissent comme la manifestation même du classicisme, puis de l'esprit romantique, ces écrits consacrés aux Pays-Bas en nombre considérable ne pouvaient passer inaperçus. Il n'est donc pas étonnant, dès lors, que tous ces ouvrages aient tôt fait d'attirer l'attention des chercheurs, et qu'ils aient fait l'objet de plusieurs études scientifiques, telles celles de Gustave Cohen et de M.M.C. Koumans. Le plus souvent, face à l'envergure du corpus, ces recherches se limitent à un siècle. Ainsi, Gustave Cohen dans *Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle* (1921) s'intéresse à quelques auteurs emblématiques de ce siècle, période pour laquelle Roelof Murriss partage son intérêt. L'ouvrage de ce dernier, *La Hollande et les Hollandais au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, vus par les Français* (1925), décrit la république des Provinces-Unies et sert à son tour de référence à Mme Koumans, qui dans sa thèse *La Hollande et les Hollandais au XIX<sup>e</sup> siècle vus par les Français* (1930), en écrit en quelque sorte la suite et se consacre, comme nous, à ceux qui ont exploré la Hollande au dix-neuvième siècle. Henri Van der Tuin s'est également penché dans plusieurs de ses ouvrages et articles sur les auteurs français du dix-neuvième siècle, et plus particulièrement sur les relations que ces derniers entretiennent avec la peinture

---

<sup>10</sup> Notons qu'une réédition contemporaine a été publiée en 1943 (Bruxelles : Office de publicité).

hollandaise, dans les deux livres que sont *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* (1948) et *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* (1953). Plus récemment, une thèse de doctorat a encore été consacrée au dix-huitième siècle par Madeleine Van Strien-Chardonneau : *Le Voyage de Hollande : récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748-1795* (1994).<sup>11</sup>

### **Choix de notre sujet**

Il est regrettable que ces travaux se limitent souvent à un inventaire des ouvrages composant leur corpus, accompagné d'assemblages thématiques d'éléments descriptifs tirés de ces ouvrages, dans le but de donner un résumé de l'image qu'ils esquissent de la Hollande. Notre travail aurait pu n'être qu'une redite de la thèse de doctorat de Mme Koumans, si celle-ci avait été autre chose qu'une juxtaposition des différents aspects de la société néerlandaise, référençant et critiquant la réception que leur réservent les écrivains français, et parfois l'effet que ces éléments produisent sur eux. Mme Koumans leur reproche de confondre hollandais et flamand, de juger les paysages monotones, de n'aimer ni les cicérones, ni les dictionnaires susceptibles de les éclairer dans leurs déplacements. Sur certains points, ses critiques sont certes justifiées, mais son rôle est-il bien de juger ? Par ailleurs, son énumération des « symptômes », des caractéristiques de la description des Pays-Bas, n'est pas assez approfondie pour aboutir à une explication. Il ne lui arrive que rarement de remonter aux causes du « mal », si tant est que l'on puisse se permettre d'employer ce terme.

---

<sup>11</sup> Une étude consacrée à leurs homologues et contemporains anglais a par ailleurs été publiée par un auteur qui est probablement le mari de Mme Van Strien-Chardonneau : C.D. Van Strien, *British Travellers in Holland during the Stuart Period*. Amsterdam : E.J. Brill, 1993.

Tout en rendant parfaitement compte de l'ampleur du phénomène et du rôle primordial de l'intertextualité et de la réception, Mme Koumans et les autres auteurs que nous avons cités dressent essentiellement des inventaires qui sont généralement loin d'*expliquer* l'intérêt généralisé pour la Hollande, et ne songent pas à *analyser* de quelle façon a pu se constituer un imaginaire étonnamment consensuel. La tâche est certes difficile, mais ce « pourquoi du comment » nous semble essentiel pour la compréhension de cet imaginaire. C'est pourquoi nous avons voulu aller au-delà de la « description des descriptions » pour remonter au regard et à l'origine de ce regard qui laisse transpirer sa coloration en se projetant sur des choses qui lui sont extérieures.

### ***Les limites génériques du corpus***

Nous l'avons déjà brièvement signalé : les textes parus traitant de la Hollande sont en grande majorité des récits de voyage. Pour la délimitation indispensable de notre corpus, confrontée à la menace de le voir s'étendre toujours plus et de perdre toute vue d'ensemble, nous avons exclu les textes parus uniquement en revue, qui nous paraissent moins accessibles à long terme pour les lecteurs que les volumes ; le théâtre (par ailleurs presque toujours de vaudeville), et les quelques poèmes trouvés, qui nous ont généralement semblé d'un intérêt et parfois même d'une qualité littéraire limités,<sup>12</sup> étant donné qu'il s'agit souvent de descriptions picturales « à la manière de » - pas toutes de la qualité de celles d'Aloysius Bertrand - ou de poésies de circonstance. En somme, nous avons donc écarté tout ce qui n'était pas de la prose et n'avait pas fait l'objet d'une

---

<sup>12</sup> Naturellement, il s'agit ici d'un jugement délicat. Mais comment justifier, en effet, que l'on retienne tel poème pour en rejeter un autre ? Selon quels critères opérer une telle dichotomie ? Il nous a paru plus juste de ne pas prétendre à l'autorité requise pour un tel choix. Tout en laissant donc la poésie de côté, nous admettons toutefois volontiers qu'il est impossible de travailler sur le sujet qui est le nôtre sans que résonne quelque part dans notre tête « L'invitation au voyage »...

publication indépendante. Nous nous sommes autorisée une seule exception : Huysmans. En principe, nous avons également exclu de notre corpus primaire les ouvrages historiques et les traités de peinture, ne les prenant en compte qu'en tant que possibles sources constructives de l'imaginaire. Nous avons cependant été amenée à constater que les limites sont souvent difficiles à tracer, nombre de critiques d'art et d'historiens se livrant à des impressions personnelles et subjectives ou à de véritables tableaux de mœurs, ce qui explique que nous considérerons les *Maîtres d'autrefois* d'Eugène Fromentin à la fois comme un récit de voyage et comme une étude picturale.

Une fois cette sélection opérée, l'on se retrouve devant un ensemble de textes dont l'originalité et la valeur littéraire restent tout de même souvent contestables. Il est en effet difficile à comprendre, d'une part comment autant de descriptions touristiques tellement identiques, parfois de véritables collages de lieux communs et d'idées reçues, voire des plagiats à peine dissimulés, ont trouvé preneur dans les maisons d'édition et chez les lecteurs, et d'autre part, pourquoi les auteurs voyageurs ont, dans une telle situation, continué à éprouver le besoin d'écrire et de faire publier leurs impressions de voyage. Tel est pourtant le cas. Notons cependant que quelques relations de voyage que l'on aurait bien aimé lire, n'ont jamais été écrites : Marcel Schwob et Léon Daudet visitant la Hollande et l'Angleterre en 1894-1895, Maupassant décollant de Paris en 1887 dans un ballon baptisé Le Horla à destination de la Hollande (il touchera terre avant, à Heyst-sur-Mer), ou encore Proust, qui va aux Pays-Bas en 1898 et en 1902, mais ne leur consacre que quelques pages éparses.

Étrangement, face à une telle accumulation de récits de voyage, les romanciers quant à eux semblent n'avoir été que rarement inspirés par la Hollande. Nous avons trouvé, pour une cinquantaine de récits de voyage, seulement une demi-douzaine de



romans dans lesquels la Hollande joue un rôle important, c'est-à-dire où elle s'élève au-dessus du rang de simple décor. Encore y trouve-t-on souvent un mélange des genres, preuve supplémentaire s'il en fallait de la popularité des relations de voyage. Un ouvrage réunit les deux par une simple juxtaposition : Roger de Beauvoir fait précéder son roman historique *Ruysch* par le récit de son excursion en Hollande. Alexandre Dumas mélange les deux genres dans *Les Mariages du Père Olifus*, mais le récit de voyage n'y est qu'un artifice littéraire ; quelques pages encadrent le conte fantastique mis en abîme, destinées à lui donner plus de véracité. Le récit de P.M.M. Lepeintre, *Quatre Mois dans les Pays-Bas*, fonctionne sur le même principe, à ceci près que la composante dominante de son œuvre est le récit de voyage avec une trame narrative sinon véridique, du moins réaliste, dans lequel viennent s'incruster des éléments épars qui relèvent incontestablement de la fiction. Avec le court roman *Monsieur de Bougreton* de Jean Lorrain, c'est à peu près le seul à se dérouler dans un cadre contemporain de l'époque de sa genèse. *La Tulipe noire* de Dumas est encore un roman historique.

Plus nombreux sont les romanciers qui introduisent le Hollandais ou la Hollande comme personnage ou décor d'arrière-plan, tels Balzac (pensons à la belle Hollandaise dans *César Birotteau*, qui s'avère par ailleurs être une Flamande) ou encore Dumas (Les trois mousquetaires s'embarquant en Hollande pour l'Angleterre, faits historiques dans *Les Quarante-Cinq*). On les trouve jusque dans la littérature populaire, par exemple chez Paul de Kock. De Kock occupe toutefois une position quelque peu à part : fils d'un banquier hollandais mort guillotiné en 1794, alors que lui-même n'avait que quelques mois, il reprend en effet cette histoire familiale et introduit dans son ouvrage *L'Homme*

*aux trois culottes* (1840) le personnage secondaire d'un banquier hollandais, Derbrouck, subissant le même sort.

Ces petites incursions de la Hollande dans le domaine littéraire sont révélatrices de son intégration dans l'esprit et l'imaginaire communs, mais elles vont rarement au-delà d'une simple mention et ces brèves apparitions ne nous ont pas paru assez lourdes de sens pour rentrer en compte dans notre décodage de l'imaginaire des Pays-Bas. Aussi ces ouvrages n'ont-ils qu'exceptionnellement été retenus pour faire partie de notre corpus de recherche.

### ***Les limites chronologiques***

Nous avons choisi, comme nos précurseurs, de ne nous consacrer qu'à un seul siècle. Plusieurs raisons nous ont orientée vers le choix du dix-neuvième siècle. Bien qu'ayant déjà fait l'objet d'un travail de doctorat, celui de Mme Koumans, nous croyons avoir pu éviter l'écueil des sentiers battus, et privilégier nos propres observations. Car, si la synthèse et la description telles que nous les présente le travail de Mme Koumans constitueront bien le point de départ de notre démarche, nous nous posons comme but de dépasser celles-ci au profit d'une analyse plus fondamentale.

Ensuite, le dix-neuvième siècle a pour avantage de prendre la suite d'une longue tradition d'engouement pour la Hollande, tradition qui a exercée une influence importante sur le regard dominant à cette époque. Cette perspective historique dans laquelle peut se placer l'imaginaire des Pays-Bas constitue tout naturellement un des points de départ de notre réflexion.

Enfin, c'est justement au tournant du dix-neuvième siècle, avec l'entrée dans le vingtième, que cette tradition séculaire du voyage en Hollande prend fin, que le regard

français semble se fatiguer des canaux et des belles Frisones. Si aujourd'hui, certains Français apprécient encore les escapades aux Pays-Bas, le dépaysement qu'ils y cherchent n'est plus le même. Le regard sur la Hollande a donc changé. Sans avoir étudié systématiquement toutes les œuvres que nous avons pu trouver, contrairement à ce que nous avons fait pour le dix-neuvième, nous nous sommes donc également penché sur le vingtième siècle, pour dégager des textes d'alors les facteurs à l'origine du changement qui a mené à ce déclin de l'intérêt littéraire pour les Pays-Bas. Ces éléments seront en effet utiles pour faire le jour de manière rétrospective sur l'évolution et la nature de l'imaginaire tel qu'il règne au siècle précédent.

En 1795 commence ce que l'on désigne aux Pays-Bas sous le nom de *Franse tijd* : « l'époque française ». Orangistes et patriotes se sont affrontés dans la République des Provinces-Unies, et ces derniers sont parvenus, avec le soutien d'une armée française, à l'emporter. C'est la fin du stadhoudérat ; en cette même année 1795 est proclamée la République Batave, république qui *de facto* est déjà un état vassal de la France. En 1806, Napoléon impose aux Néerlandais le statut de Royaume de Hollande, dont le roi sera son frère Louis Bonaparte, que les Néerlandais appellent communément Lodewijk Napoleon (Louis Napoléon). Le roi étant trop néerlandophile au goût de son frère empereur, celui-ci finira en 1810 par destituer Louis du trône et annexer la Hollande à l'Empire. L'époque française prend fin en 1813, avec les grandes défaites, puis la chute de Napoléon. En 1815, le Royaume des Pays-Bas Unis est officiellement reconnu. Son roi, Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange, est le fils du dernier stadhouder, Guillaume V. Le nouveau royaume ne restera pas longtemps intact : 15 ans plus tard, en 1830, la

Belgique se sépare de ce qui est encore aujourd'hui le Royaume des Pays-Bas dans ses limites actuelles (si l'on ne prend pas en considération ses colonies).

Nous avons vu dans les pages précédentes que le compte-rendu du voyage de Hollande connaît une longue tradition et apparaît dès 1600, soit deux siècles avant l'époque française. À une telle échelle, les vingt ans que dure l'époque française ne sont que peu de chose. C'est sans doute ce qui explique que cet épisode particulier dans l'histoire, qui réunit la France et les Pays-Bas, ne retient pas l'attention de nos voyageurs, même entre 1810 et 1813, lorsque le voyage de Paquet-Syphorien, en conséquence de l'annexion, se réduit à un déplacement dans quelques départements de l'Empire français. Les auteurs parlent dans l'ensemble peu de politique, encore moins de Napoléon, même après 1815, et ils ne paraissent pas faire grand cas de l'actualité gouvernementale néerlandaise.

Ils partent le plus souvent pour une recherche historique, des images du Siècle d'or plein la tête, à la découverte de ce qu'ils croient être à la fois exotique et authentique. Obnubilés par la réputation des Provinces-Unies à l'époque où Bayle et Mirabeau y trouvèrent refuge, rares sont ceux qui se préoccupent de la société actuelle et de la politique, qui ne semble avoir que peu d'intérêt à leurs yeux, même si elle a pu faciliter leurs déplacements. Mais même si ces développements contemporains sont passés sous silence, il est très nettement visible qu'ils ne voient pas les Hollandais comme des compatriotes ; ce serait porter préjudice à l'exotisme recherché... Par ailleurs, comme les voyageurs n'ont que peu de rapports avec les habitants du pays, qu'ils ne considèrent le plus souvent que sous leur aspect physique, voire pictural, nous n'en apprenons pas davantage sur l'attitude des Hollandais à l'égard de ces visiteurs

français. Même après l'époque française, il n'est pas fait mention d'une quelconque hostilité.

Compte tenu de ce manque d'ancrage dans la société politique, il ne nous a pas paru utile de délimiter notre corpus dans le temps en fonction de l'époque française et de le faire commencer en 1795. Nous avons finalement décidé de retenir comme date de départ l'année 1800, choix assez arbitraire, mais qui ne nous paraissait guère préjudiciable, puisqu'il nous était apparu au cours de notre travail que les ouvrages publiés au début du siècle ne varient pas beaucoup avec le temps. S'il existe alors une mode dans le voyage et le récit de voyage, c'est bien celle de suivre le même parcours que ses prédécesseurs et de parler des mêmes choses. Si l'uniformité des écrits produits dans cette période de changement politique ne validait pas notre choix de l'année 1800, elle ne l'invalidait pas davantage, puisqu'il ne nous paraissait pas porter à conséquence dans quelque sens que ce soit. Finalement, les ouvrages les plus anciens que nous avons trouvés pour le dix-neuvième siècle sont le voyage de Paquet-Syphorien (1813) et le roman de Louis Bonaparte (1814). Par le fait, notre corpus commence donc à la fin de l'époque française, au moment où les Pays-Bas retrouvent leur indépendance nationale.

Si l'arbitraire a décidé du début de la période étudiée, il n'en est pas de même pour l'année à laquelle nous avons choisi de fixer sa fin. En effet, nous avons délibérément opté pour une petite incursion dans le vingtième siècle en nous arrêtant sur un ouvrage d'Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, paru en 1907. C'est le premier récit de notre corpus dans lequel l'on rencontre l'automobile comme moyen de transport. Aussi différentes que soient ces premières voitures de celles d'aujourd'hui, il nous est apparu que cette nouvelle façon de parcourir le monde va avoir des répercussions importantes

sur la vision des pays étrangers. C'est peut-être bien à ce moment que se situe le tournant d'une nouvelle ère.

Comme nous avons également pris en compte un certain nombre d'ouvrages datant des dix-huitième et vingtième siècles, ces délimitations sont toutes relatives, on pourrait dire progressives. Ce qui différencie notre approche du dix-neuvième siècle de celle des siècles avoisinants, c'est que nous avons cherché, dans la mesure du possible, à avoir de cette période une vision complète, extensive, ne laissant de côté aucun récit de voyage, aucun roman paru entre 1800 et 1907.<sup>13</sup> Pour l'avant et l'après, nous nous sommes en revanche limitée à un choix d'ouvrages représentatifs ou capitaux.

### ***Les limites géographiques***

Nous venons de voir que le début du dix-neuvième siècle s'accompagne, pour la Hollande, d'un certain nombre de bouleversements politiques. Entre la fin des Provinces-Unies en 1795, et la naissance du Royaume des Pays-Bas en 1830 au moment de la séparation avec la Belgique, pas moins de trois États successifs voient le jour.<sup>14</sup> Les évolutions politiques entraînent à leur tour nombre de variations territoriales plus ou moins importantes. À l'époque de la République Batave, les frontières de celle-ci correspondent plus ou moins à celles des Pays-Bas actuels, exception faite pour la province actuelle du Limbourg, qui fait partie de la France. Sous Louis Bonaparte, elles restent relativement stables, en dehors de l'ajout de la Frise orientale en 1808, jusqu'en 1810 quand Napoléon annexera à l'Empire d'abord le Brabant, la Zélande et une partie

---

<sup>13</sup> Force nous est d'admettre notre échec : la complexité des recherches bibliographiques, surtout pour ce qui est de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, a certainement permis à certains ouvrages de nous échapper ; de plus, il y en a quelques-uns dont nous n'ignorons pas l'existence, mais que nous avons été dans l'impossibilité matérielle de consulter.

<sup>14</sup> Pour une impression plus précise des frontières géographiques de ces différents États successifs, se rapporter à l'Annexe 1 *infra*.

de la Gueldre, puis le reste du pays. Les Pays-Bas Unis ensuite, comprennent les Pays-Bas, la Belgique et le Luxembourg actuels. Ces nombreux remaniements du territoire ne facilitent pas la tâche lorsqu'il faut trancher si tel texte est oui ou non à prendre en compte comme décrivant les Pays-Bas, notamment pour ce qui est de la Flandre belge.

En effet, une fois l'époque française terminée (1813) et l'indépendance retrouvée (1815), il ne faudra que quinze ans pour que les provinces méridionales, révoltées entre autres contre le despotisme éclairé de Guillaume I<sup>er</sup>, se séparent du Royaume des Pays-Bas Unis ainsi constitué et deviennent, en 1830, l'actuelle Belgique. Fallait-il de ce fait prendre en compte la Flandre belge dans les ouvrages datant d'avant 1830 et l'exclure pour ceux dont la rédaction était postérieure à la séparation ? La question était légitime.

Sur ce point, nous avons en quelque sorte été aidée par ce que l'on pourrait nommer « l'instinct grégaire » des voyageurs. En effet, la plupart d'entre eux s'écartant à peine des sentiers battus et balisés par les guides, ils ne visitent guère de la Belgique actuelle que Bruxelles et Anvers. Nous avons donc pris en compte les descriptions de ces villes flamandes lorsqu'elles nous semblaient être complètement assimilées à la Hollande, donc considérées par les voyageurs comme typiquement hollandaises, ou encore dans la mesure où elles pouvaient être abordées par leur contraste avec la Hollande comme révélatrices des spécificités de celle-ci. La perception de nos auteurs (aussi et surtout lorsqu'elle anticipe l'observation actuelle sur place) est un aspect de première importance pour la constitution d'un imaginaire ; que la Flandre belge soit donc perçue comme faisant partie intégrante de la Hollande, ou comme une région contrastive, il s'agirait dans les deux cas d'un indice à ne pas négliger. Dans les faits, le premier cas de figure est rarissime, l'insistance de nombreux voyageurs sur la

particularité des douaniers néerlandais suffit pour nous en convaincre. Pour ce qui est de la vision contrastée, elle ne nous est guère apparue plus présente. En Belgique, les voyageurs pensent déjà à la Hollande et tout ce qu'ils voient leur paraît l'annoncer ; une fois aux Pays-Bas, la Belgique semble oubliée. Nous avons donc en somme pu respecter les frontières des Pays-Bas d'après 1830 pour la totalité du dix-neuvième siècle.

Les changements géographiques n'affectent presque en rien les récits de nos voyageurs, d'autant plus que ces derniers ne se font que très rarement un devoir de visiter l'ensemble des Pays-Bas pour en avoir une vision complète et se faire une idée juste de l'intégralité du pays. La grande majorité d'entre eux se cantonnent en effet à la tournée touristique proposée par les guides touristiques, tels que le Guide Joanne ou le Baedeker, qui se limite essentiellement aux provinces occidentales, c'est-à-dire la Hollande à proprement parler,<sup>15</sup> le cœur économique et politique du pays.

À ce sujet, un article paru dans la revue *À Travers Le Monde* nous paraît significatif. Celle-ci publie en effet en 1895 dans sa rubrique « Conseil aux Voyageurs » sur une longueur d'une page le plan d'une « Excursion en Belgique-Hollande » de 23 jours avec indication de tous les moyens de transport à prendre, pour chaque ville au programme les monuments, musées et curiosités à visiter, le temps qu'il faut leur consacrer, et la promesse, pour le numéro suivant, d'un petit vocabulaire franco-hollandais.<sup>16</sup> Cette codification du voyage en parcours jalonnés d'étapes obligées et incontournables en vient à prendre une extrême importance pour les récits de voyage.

Nous verrons plus loin que les attentes des lecteurs sur ce point exercent un tel empire,

---

<sup>15</sup> Pour les Néerlandais en effet, seules ces deux provinces occidentales des Pays-Bas que sont la Hollande septentrionale et la Hollande méridionale (Noord-Holland et Zuid-Holland) portent le nom de Hollande. L'habitude généralement répandue à l'étranger, et présente même aux Pays-Bas, qui consiste à désigner l'ensemble du pays par ce nom, remonte à l'époque où ces deux provinces, où se concentraient l'essentiel de l'activité économique et notamment le commerce maritime, étaient représentatives du pays dans le monde entier.

<sup>16</sup> « Excursion en Belgique-Hollande », *A Travers le monde*, 1895 (1<sup>ère</sup> année, supplément au *Tour du monde*), p.268. Paris : Hachette. Page reproduite en Annexe 2 *infra*.



que les auteurs reprennent chez d'autres ce qu'ils n'ont pas vu de leurs yeux, afin de pouvoir fournir au public une description dans les normes.

Au sein des Pays-Bas, notre corpus décrit donc essentiellement les provinces bordant la Mer du Nord, et plus particulièrement les grandes villes. Il va sans dire que notre attention ira également à ces rares curieux – ou devrait-on dire audacieux ? – qui se hasardent en dehors des sentiers touristiques battus et explorent une Hollande moins connue.

## **Chapitre II**

### ***L'imaginaire des Pays-Bas***

C'est ce corpus quantitativement assez important mais, nous venons de le dire, très codifié et dont la valeur littéraire est parfois incontestablement limitée, qu'il s'agira pour nous d'explorer afin de cerner la nature de ce que nous avons appelé dans notre titre « l'imaginaire des Pays-Bas ». Dans un premier temps, pour éviter de pécher par un excès d'abstraction, nous tenterons, à l'instar de M.M.C. Koumans, de faire une synthèse des différents points de vue qu'expriment l'esprit et la plume de nos auteurs français. Il nous faudra en quelque sorte dresser un portrait-robot de l'imaginaire hollandais, avec toutes les réserves concernant sa véracité qu'implique le recours à ce genre de technique de reconstitution basée sur des perceptions fragmentaires et subjectives. Ce n'est qu'ensuite, à partir de la description de cette vision collective de la Hollande ainsi obtenue, que nous pourrons faire l'analyse de ses composantes afin de remonter à ses origines, mais aussi à ses effets.

#### ***Définir l'imaginaire***

Décrire l'imaginaire des Pays-Bas. Derrière cette tâche en apparence assez simple – il ne devrait s'agir que d'inventorier et de répertorier – se cache pourtant déjà un obstacle non sans importance. En effet, si nous avons pu décrire dans le chapitre précédent les limites géographiques et chronologiques des Pays-Bas tels que nous les envisageons dans le cadre de ce travail, il nous reste préalablement à définir la notion d'imaginaire, qui jouit d'un certain succès dans le domaine des recherches littéraires, et notamment celui de la littérature comparée, mais dont l'emploi reste souvent assez flou.

Tantôt le terme recoupe ou rencontre celui d'image, voire de thème ou de motif, tantôt celui de symbole. Nous avons tenté de faire la part des choses et d'aboutir à une définition distinctive recouvrant l'ensemble des traits essentiels dans le contexte de notre corpus.

Parmi les différentes définitions de la notion d'« imaginaire » qui ont pu être proposées, nous voudrions en retenir deux, complémentaires, proposées par Daniel-Henri Pageaux dans son article consacré à l'imaginaire et l'imagerie culturelle, et qui nous paraissent apporter des éléments pertinents :

« L'imaginaire que nous posons comme terme de notre recherche est l'expression, à l'échelle d'une société, d'une collectivité, d'un ensemble social et culturel, de cette bipolarité [identité vs altérité] que nous tenons pour fondamentale. »<sup>1</sup>

« L'imaginaire [...] est une sorte de répertoire, un dictionnaire en images : c'est l'outillage notionnel, affectif d'une ou plusieurs générations, dans une classe sociale ou commun à plusieurs composantes socioculturelles. »<sup>2</sup>

Il s'agit donc d'un ensemble d'images notionnelles et affectives, qui se caractérisent par une bipolarité opposant le regardant – l'imaginant – au regardé – l'imaginé – dans une optique contrastive. Sans altérité, il n'y a point d'imaginaire. Il va sans dire que le regard porté sur l'Autre est aussi un regard sur soi-même, une façon de se situer par rapport à la place que l'on a attribuée à l'Autre.

Autre aspect important souligné par Daniel-Henri Pageaux : ces images sont collectives, elles sont l'apanage d'une classe ou d'un groupe socioculturel, qui peuvent

---

<sup>1</sup> Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », Pierre Brunel et Yves Chevrel, éd., *Précis de littérature comparée*. Paris : PUF, 1989, p.135.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.144.

par ailleurs s'étendre sur plusieurs générations. C'est bien ce qu'illustre, dans le cadre de notre travail de recherche, l'existence d'une longue tradition de récits de voyage consacrés aux Pays-Bas, lus et relus, imités et cités, et dont notre corpus ne représente qu'une partie limitée, puisque nous nous bornons, en choisissant le dix-neuvième siècle pour champ de recherche, à trois ou quatre générations.

Il faut à présent établir quelle est la nature des images composant l'ensemble du « répertoire » nommé « imaginaire ». Quelles sont les entrées de ce « dictionnaire » ? Daniel-Henri Pageaux parle de l'imaginaire comme d'un « univers symbolique »<sup>3</sup> ; nous pouvons donc supposer que les symboles trouvent leur place dans cet univers. Mais ce ne sont point là les seules composantes, et, évidemment, il ne faut pas confondre symbole et imaginaire. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas de figure qui est le nôtre. En effet, il faut garder à l'esprit que la grande majorité des œuvres de notre corpus sont des récits de voyage, et de ce fait n'appartiennent pas *a priori* au domaine de la fiction. Or, le propre du symbole est d'être *consciemment* chargé d'une signification bien précise par ceux qui l'emploient. Dans le cas du récit de voyage, c'est la description référentielle qui prime ; s'il y a sous les images dénotatives un sens second ou une charge affective, l'auteur n'a en principe pas *voulu* leur présence.

En effet, la grande majorité des œuvres sur lesquelles nous travaillons, n'appartiennent pas à la catégorie des romans ou des nouvelles. Ce ne sont pas des récits de fiction, mais des récits de voyage, ce qui implique de la part des auteurs un souci de vérité ou du moins d'une vraisemblance qui se veut convaincante, perçue comme une réalité. Le but de nos écrivains voyageurs, eux-mêmes l'affirment, est de partager avec

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.138.

le lecteur des *faits* et des *expériences* de leur vécu. Leurs narrations sont *a priori* essentiellement dénotatives et très peu connotatives.

Or, si nous prenons le symbole dans l'acception que donne de ce terme Claude de Grève, nous nous heurtons à une incompatibilité avec cette visée descriptive :

« Le propre du symbole en littérature est d'être, soit une image, soit un thème ou un motif, mais qui jamais ne « désigne », qui, selon l'auteur et selon les lecteurs, renvoie à plusieurs significations possibles. Ses traits principaux sont sa grande plasticité et sa plurivocité. »<sup>4</sup>

Abstraction faite de la question de savoir si, dans ce cas, le symbole serait image, thème ou encore motif – notions sur lesquelles nous reviendrons ci-dessous –, le caractère impératif et apparemment évident (puisqu'il s'impose à la fois à l'auteur et aux lecteurs) de sa plurivocité et son impossibilité à n'être que désignation, description, nous paraissent difficiles à concilier avec la typologie de base du récit de voyage.

Les composantes de notre imaginaire se rapprocheraient alors davantage de l'archétype, que Gilbert Durand définit dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* comme un symbole sans ambivalence. Or, si G. Durand précise que les archétypes « façonnent inconsciemment la pensée » et affirme que « l'imagination est dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation »<sup>5</sup>, ce qui correspond tout à fait à l'effet produit par les composantes de l'imaginaire, il leur attribue également une « universalité constante » et une

---

<sup>4</sup> Claude de Grève, *Éléments de littérature comparée II : Thèmes et mythes*. Paris : Hachette, 1995, p.23.

<sup>5</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris : PUF : 1963, p.20.

« adéquation au schème »<sup>6</sup> (le schème étant « le capital référentiel de tous les gestes possibles de l'espèce *homo sapiens*. »<sup>7</sup>). Cette validité universelle transcendante nous semble faire défaut à l'imaginaire des Pays-Bas pris, comme nous le faisons, séparément de la vision de l'étranger en général.

Plutôt que de supposer un imaginaire symbolique ou archétypal, il serait sans doute plus adapté de parler, à propos de l'imaginaire des Pays-Bas, de descriptions plurivoques, ou même équivoques. Si, certes, les réalités décrites peuvent renvoyer à d'autres réalités plus abstraites, l'importance de la description immédiate comme représentation de choses observées, vécues, ne doit pas être considérée comme subsidiaire. Il y a dans l'imaginaire une part incontestable de désignation. Si la fonction première (consciemment voulue par l'auteur) de la description n'est pas de signifier une idée abstraite ni même plus simplement une impression, il n'en reste pas moins que la description simple doit former un tout avec ces dernières. C'est précisément dans l'articulation de ces deux volets que se situe pour nous le creuset de l'imaginaire des Pays-Bas. Autrement dit, l'imaginaire naît de l'association à une description intentionnelle, ou consciente, et se voulant objective, d'une part d'impression subjective et d'une part abstraite qui relève d'une expérience moins ponctuelle et moins personnelle. Le ressenti de cette abstraction sous-jacente est en principe inconscient chez l'auteur.

Faut-il alors assimiler l'imaginaire des Pays-Bas à un mythe littéraire ? À notre avis, pas davantage. De nombreuses définitions du mythe littéraire, plus ou moins restrictives, ont été proposées depuis des années, et les centres de recherches qui lui sont

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 53-54

<sup>7</sup> Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble : ELLUG, 1996, coll. Ateliers de l'imaginaire, p.67.

consacrés proposent des travaux d'une grande diversité. Aussi est-il difficile d'en circonscrire les limites. Toutefois, lorsque nous confrontons deux définitions qui ont le mérite d'être précises et de proposer des délimitations concrètes, l'une de Pierre Brunel, l'autre de Claude de Grève, nous voyons qu'elle se rejoignent sur un point capital, qui est celui de l'aspect sacré du mythe. Pour Pierre Brunel, ce côté sacré peut s'user et cesser de se manifester dans la narration renouvelée du récit mythique :

« Nous appellerons mythe un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, au moins à l'origine, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde. »<sup>8</sup>

Pour Claude de Grève en revanche, le sacré reste toujours présent, bien que dans le texte, cette présence puisse revêtir des formes détournées relevant du fantastique, voire prendre une forme négative à travers une opposition, un déni du sacré :

« Un *mythe*, repris par la littérature ou fondé par celle-ci, et devenu dès lors un « mythe littéraire », renvoie toujours à un récit structuré, en rapport avec le sacré (sous la forme du surnaturel ou de l'irrationnel, sous la forme d'un sacré assumé ou nié), même si, dans un poème ou dans un texte littéraire narratif, n'émerge qu'un nom propre de héros ou qu'une allusion à un épisode. Il convient, de toute façon, de se garder de le confondre avec une « idée reçue ».

Toutefois, les thèmes et les mythes [...] ont ceci de commun qu'il appartiennent d'abord à l'imaginaire collectif et sont transmissibles à travers la littérature, eu égard à l'intérêt qu'ils présentent des points de vue humain et littéraire à la fois. »<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Pierre Brunel, in : Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris : Armand Collin, 1996, p.125.

<sup>9</sup> Claude de Grève, *op. cit.* p.153.

Cette définition est intéressante à plus d'un titre. Premièrement, l'auteur souligne que le mythe appartient à l'imaginaire collectif. Il en serait donc une composante. La même chose vaut pour le thème, que l'on peut définir, avec Pierre Brunel, et Claude de Grève adhère ailleurs à cette définition, comme « sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme. »<sup>10</sup> Les deux éléments, mythe et thème, sont proches par l'intérêt humain qu'ils présentent. Ils concernent l'homme quel qu'il soit, de manière universelle et, regardant le mythe, qu'il ait conservé une dimension sacrée ou non. C'est précisément cet « intérêt général » qui nous semble contestable dans le cas de « l'imaginaire des Pays-Bas » qui ne peut prétendre à un pied d'égalité avec l'imaginaire collectif en tant que tel : une préoccupation universelle, ce serait le regard sur l'étranger, non pas le regard sur le Hollandais. La description des Pays-Bas, aussi uniforme qu'elle puisse être sur plusieurs siècles et sous les différentes plumes qui la transmettent au point de créer une sorte de tradition du « voyage de Hollande », n'en est pas encore pour autant un récit d'intérêt général pour l'homme.

Les définitions de thème et de mythe telles que nous venons de les aborder ne suffisent donc pas à déterminer de manière convaincante en quoi consiste l'imaginaire qui nous occupera. La solution réside peut-être en une escapade en-dehors de la littérature. Le récit de voyage, avant d'être récit, est voyage, expérience vécue, traversée de la réalité. Si l'imaginaire se construit dans le monde extérieur aussi bien que par l'expérience de la lecture, nous pouvons facilement concevoir qu'il appartienne à une communauté, parfois à plusieurs de façon simultanée, mais qui n'ont pas obligatoirement vocation à représenter l'humanité universelle. Le mythe abandonnera sa forme structurée de récit et sa dimension sacrée pour aller rejoindre la définition plus large qu'en donne Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* :

---

<sup>10</sup> Pierre Brunel, *op. cit.*, p.125.



celle d'une « conception collective fondée sur les admirations ou les répulsions d'une société donnée »<sup>11</sup>. De même, Claude de Grève étend la définition du thème au-delà du domaine de la littérature :

« en dehors de la littérature, la réalité ou l'expérience que désigne un thème est souvent lié à une préperception, voire à un scénario vécu ».<sup>12</sup>

Le thème correspond en effet ici à une réalité perçue, voire anticipée avant même d'avoir été vécue, ces expériences pouvant ensuite s'assembler pour former des enchaînements plus importants, qualifiés par C. de Grève de « scénarios ».

Revenons à présent à notre première définition du mythe, que nous proposait C. de Grève, celle-là même qui nous intéressait pour avoir fait du mythe et du thème deux composantes de l'imaginaire collectif. Comme nous venons de le voir, ces deux aspects peuvent être présents dans l'imaginaire des Pays-Bas, mais n'en constituent pas les composantes les plus évidentes, à moins de les élargir au champ du vécu et des impressions.

Claude de Grève, à propos du mythe, souligne également qu'il convient « de se garder de le confondre avec une « idée reçue ». » Or, la première impression que laisse la lecture de notre corpus est celle d'une accumulation de poncifs et d'idées reçues, de croyances et de légendes au sens le plus banal du terme. Parfois assez limitée, comme lorsque nous voyons auteur après auteur, voyageur après voyageur, tomber sous le charme des canaux d'Amsterdam et recourir au surnom de « Venise du Nord »,

---

<sup>11</sup> Cité in Pierre Brunel, *Mythes et Littérature*. Paris : PUF, 1994, p.10.

<sup>12</sup> Claude de Grève, *op. cit.*, p.153-154.

l'importance de ces idées reçues peut aller jusqu'à en faire le moteur même du récit ou la motivation du voyage, comme c'est le cas de Théophile Gautier - sur un mode ironique -, partant « au pourchas du blond », chasse dont il reviendra bredouille même si d'autres décrivent et louent la chevelure des Hollandaises.

La définition du mythe que propose Henri de Morier va dans le sens de cette conciliation avec les idées reçues. D'une part, il en fait une « conception collective », caractérisation qui s'applique parfaitement bien à l'idée reçue, qui est toujours le fait d'un groupe ou d'une société, et non point d'un individu. D'autre part, cette conception, cette idée, est « fondée sur les admirations ou les répulsions » du groupe à qui elle appartient, sentiments qui impliquent nécessairement un jugement de valeur, positif ou négatif. Là encore, nous sommes en présence d'un aspect presque incontournable de l'idée reçue, fondée essentiellement sur des préjugés ou sur des stéréotypes.

Loin de nous de vouloir dire que nos auteurs voyageurs n'écrivent que des poncifs réducteurs et fantaisistes, même s'il est parfois vrai que certains balancent, pour ce qui relève des faits, entre anecdotes et généralités. Ce que nous essayons en revanche d'établir ici, c'est que la part « mythique » de l'imaginaire des Pays-Bas est moins constituée d'un récit structuré en rapport avec le sacré, que d'une conception collective en partie née *a priori*. Cet ensemble d'idées assez dissolu pourrait éventuellement être envisagé comme un mythe naissant, à l'état d'ébauche, encore que cet état ne sera peut-être jamais dépassé. Malgré sa forme diffuse et peu structurée, il s'agit en effet déjà d'un ensemble transmissible, pouvant donner lieu à une tradition du regard et susceptible de se complexifier et d'acquérir de nouvelles dimensions.

Ce sont ces considérations qui nous ont en fin de compte poussée à rapprocher l'imaginaire des Pays-Bas tel que notre analyse nous le présente de ce que Michel Cadot a baptisé les « agrégats mythoïdes ». Notons qu'il n'est pas loin d'identifier idée reçue et agrégat mythoïde :

« Au carrefour de l'image, du symbole, de la représentation et du mythe entendu à la façon de R. Barthes, ces ensembles articulés, que M. Pageard me suggérait hier d'appeler tout simplement des idées reçues, méritent peut-être qu'on les coiffe d'un adjectif plus prestigieux : on pourrait parler d'« **agrégats mythoïdes** » ou, si l'on préfère, « mythomorphes ». »<sup>13</sup>

Nous retrouvons ici l'idée d'un ensemble trop complexe pour être un simple motif, où se rencontrent différents traits relevant du symbole et du mythe entre autres, mais également du domaine du descriptif et de la représentation. D'autres aspects de l'imaginaire des Pays-Bas que nous venons de signaler dans les pages précédentes réapparaissent dans la portée donnée par Michel Cadot à ce terme qu'il vient de créer lors d'un colloque consacré précisément aux « Mythes, images, représentations » : la structure inachevée en comparaison avec celle du récit mythique, l'appartenance à un groupe ou à une société, la transmissibilité et enfin la susceptibilité d'évoluer et de s'enrichir :

« Si l'on refuse, et sans doute à bon droit, l'usage du terme « mythe » pour désigner des agrégats conceptuels ne conduisant pas à un récit structurable en séquences définies [...], un tel ensemble, non attribuable à un auteur donné, mais enraciné dans un groupe bien identifié, susceptible d'enrichissements,

---

<sup>13</sup> Michel Cadot, « Allocution de clôture », Jean-Marie Grassin éd., *Mythes, images, représentations, XIVe Congrès de la S.F.L.G.C.* Paris : Didier, 1981, p.443-447.

d'applications, de déplacements spectaculaires, mais laissant toujours subsister un noyau reconnaissable et identique à lui-même, de plus porteur d'un sens mystique évident (voir Dostoïevski et Berdaïev entre autres), me semble avoir au moins quelque analogie de nature et de fonctionnement avec un mythe entendu sans formalisme excessif.<sup>14</sup>

Bien évidemment, l'objection qu'on peut soulever est la contradiction entre le côté désacralisé de l'imaginaire des Pays-Bas tel que nous l'avons présenté plus haut, et le « sens mystique évident » que Michel Cadot attribue à l'agrégat mythoïde. Nous croyons pouvoir parer à cette critique en trois temps.

Premièrement, puisqu'il semblerait donc que l'état d'agrégat mythoïde soit préexistant à la naissance du mythe structuré et complet, l'aspect mystique pourrait sans doute être envisagé comme un élément appelé à faire son apparition à un stade ultérieur de cette évolution, à une autre étape de l'enrichissement de l'agrégat actuel. Le mysticisme serait dans ce cas postérieur à l'état présent de notre imaginaire.

Ensuite, Michel Cadot souligne la nature et le fonctionnement quasi-identiques d'un agrégat mythoïde et d'un mythe « *entendu sans formalisme excessif* ». Cette délimitation souple du mythe nous renvoie directement à la définition large proposée par Henri de Morier, où il n'est nulle question de sacré ni de mysticisme, mais uniquement de conception fondée sur l'admiration et le rejet. Le sens mystique, même compatible avec l'agrégat mythoïde, n'est pas dans ce cas un requis absolu, puisqu'il n'est pas indispensable au mythe.

Rappelons enfin la définition du mythe proposée par Pierre Brunel que nous avons citée plus haut :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

« Nous appellerons mythe un ensemble narratif consacré par la tradition et ayant, *au moins à l'origine*, manifesté l'irruption du sacré, ou du surnaturel, dans le monde. »<sup>15</sup>

Si le sacré ou le surnaturel sont appelés à se manifester dans l'agrégat mythoïde au même titre que dans le mythe, ils peuvent aussi s'user pareillement, finissant même par disparaître, à mesure que l'ensemble articulé qu'est cet agrégat évolue et que les éléments en déplacement qui gravitent autour du noyau immuable en modifient l'aspect. Soit le sens mystique, dans ce cas de figure, ne fait pas partie du noyau et peut être appelé à disparaître, soit l'angle de vue changeant sous lequel nous considérons notre noyau le dérobe, temporairement ou définitivement, à notre regard.

En résumé, l'imaginaire des Pays-Bas serait donc la perception ou la préperception affectives, fréquemment ambivalentes, d'une collectivité d'auteurs, donnant lieu à des descriptions équivoques dans la mesure où elles sont souvent proches de l'idée reçue, tout en étant généralement présentées comme une perception et un rendu immédiats de la réalité. Formellement, les éléments de cet imaginaire, tout en étant proches, ne relèvent ni du thème, ni du mythe, compte tenu du fait qu'il leur manque le plus souvent les dimensions transcendante et sacrée, et se laissent le plus facilement assimiler à un agrégat mythoïde.

### ***La préperception et l'imaginaire***

Quels sont maintenant les éléments perçus et dépeints par nos auteurs qui constituent ensemble l'imaginaire des Pays-Bas ? Il y a tout d'abord ceux qui relèvent

---

<sup>15</sup> Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, p.125. Nos italiques.

de la préperception, c'est-à-dire les choses que l'on associe aux Pays-Bas alors même qu'on n'y a jamais mis les pieds. Au dix-neuvième siècle, avant la naissance des médias de masse et l'invention, ou du moins la banalisation de la photographie, la préperception naît principalement de la confrontation avec deux catégories d'images, l'une textuelle, l'autre visuelle : l'histoire et la peinture. Ce sont deux éléments de la culture néerlandaise qui ont une importance à peu près égale pour les Néerlandais et pour les étrangers, Français dans notre cas, assimilant la réalité des Pays-Bas à cette imagerie.

Si l'histoire et la peinture hollandaises occupent au sein de la culture des Pays-Bas une place importante, c'est à toute évidence notamment comme parties intégrantes de l'identité nationale et du patrimoine culturel qu'elles sont primordiales. Notre problématique de recherche ne portant pas sur l'idée que se font les Néerlandais de leur propre identité, cet aspect sort du cadre de notre travail. Histoire et peinture n'en doivent pas moins particulièrement retenir notre attention, eu égard au fait que ce sont également les deux « bases de données » principales à avoir alimenté l'idée même des Pays-Bas en France. Elles déterminent le jour sous lequel le voyageur, une fois sur place, verra le pays, comme elles l'ont déterminé à s'y rendre. Le corpus en est révélateur : les promenades esthétiques d'un Fromentin, les romans historiques d'un Dumas, ne sont que les extrêmes de cette influence historico-picturale. Les deux d'ailleurs se rejoignent par leur caractère archaïque, qui se reflète dans l'imaginaire. En effet, la peinture qui intéresse les Français, ce n'est pas celle qui leur est contemporaine, mais la peinture du Siècle d'or, qui montre le pays à une époque révolue. Ces tableaux qui montrent un monde qui appartient déjà à l'histoire, ils croient et espèrent en retrouver les modèles vivants. Nous pourrions dire qu'en quelque sorte, opère ici le

contraire de l'interférence constatée par Claude de Grève entre l'époque de l'évocation et l'époque de l'auteur :

« D'une manière générale, une œuvre peut être reliée, selon des modalités et à des degrés très divers, à deux époques ; celle qu'elle est censée représenter, à laquelle la fiction ou l'évocation se réfère ; celle à laquelle elle a été composée. [...] Et, toujours d'une façon générale, des contextes historiques différents peuvent interférer dans une œuvre ou se surimposer ; comme cela se pratique souvent, un écrivain peut communiquer la vision qu'il a de sa propre époque dans la représentation ou l'évocation d'une époque passée. »<sup>16</sup>

En effet, à l'exception évidente des romans historiques de notre corpus, nous pouvons constater dans les récits décrivant les Pays-Bas une volonté de représenter l'époque contemporaine de l'auteur voyageur, mais dans laquelle viennent interférer des représentations historiques et picturales désactualisées. Hauts faits historiques et tableaux de maître deviennent des outils d'interprétation du contemporain, ils étalonnent la perception et instaurent un ordre de primauté inversé où la réalité est appréciée en fonction de sa correspondance à ce qui est du domaine du révolu, de l'imaginaire.

Claude de Grève n'évoque pas la possibilité de cette inversion des rapports, mais signale toutefois que le double ancrage peut être plus ou moins présent suivant la nature du récit, et notamment dans l'agrégat mythoïde :

« Cependant ce double ancrage est-il aussi fort dans les œuvres qui sont les supports de mythes ou d'agrégats mythoïdes, où l'imaginaire l'emporte *a priori* sur la référence au réel ? Et n'est-il pas variable, selon précisément qu'il s'agit de mythes au sens strict, récits d'origine a-historique ou transhistorique, ou

---

<sup>16</sup> Claude de Grève, *op. cit.*, p.115.

d'agrégats, d'assemblages fondés sur une interprétation de la réalité qui en reste à des ethnotypes ou à des idéaux immanents [...] ? »<sup>17</sup>

Nous ne pouvons cependant suivre son raisonnement jusqu'au bout. Lorsqu'elle souligne<sup>18</sup> l'importance (*a priori*, il est vrai) du contexte historique immédiat dans les récits fondés sur un agrégat mythoïde, elle affirme que l'auteur considère les éléments de cet assemblage comme les ressorts d'une société et s'en sert pour faire soit la critique, soit l'apologie de cette société. Or, si dans notre cas cela peut s'avérer vrai pour la comparaison avec la peinture, donc dans le domaine esthétique, il devient très vite apparent que la situation politique des Pays-Bas du dix-neuvième siècle n'intéresse guère les écrivains voyageurs et qu'ils ne se préoccupent pour la plupart que de quelques aspects pittoresques de la société, telles que les œuvres de charité ou les colonies pénitentiaires de l'est du pays. Loin d'eux la volonté de faire, à travers le portrait brossé, une critique suivie de l'organisation de l'État des Pays-Bas, ni même de le confronter à la France. Leur objectif principal est de découvrir et de faire découvrir l'altérité, dont Histoire et tableaux leur ont donné un avant-goût. Il arrive que cette découverte du présent et du réel soit suffisamment colorée par l'attente ou la préperception – il n'est qu'à lire les descriptions de paysages et de vues de villes où certains auteurs n'ont de cesse d'évoquer des noms et des œuvres de grand maîtres pour rendre ce qu'ils ont devant les yeux –, pour que les différences s'estompent et se soutirent au regard, alors même que le spectateur croit avoir une vision personnelle.

C'est bien le phénomène que signale Daniel Madelénat lorsqu'il affirme que « Les

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.120 : « Lorsque le mythe, dont l'œuvre est le support, s'apparente plutôt à un « agrégat mythoïde », le contexte historique référentiel immédiat est *a priori* plus présent au sein de cette œuvre, dans la mesure où ce genre de mythe est considéré par l'auteur comme le ressort, soit idéal, soit néfaste, d'une société. Effectivement, que les auteurs reprennent cette sorte de mythe à leur compte [...], ils en laissent voir, soit le bien-fondé, soit les ravages dans une société précise, en vue d'un effet tout aussi politique qu'esthétique. En cela, l'« agrégat mythoïde » est différent et du mythe au sens strict et de la légende. »



récits (plus ou moins arrangés) de voyages promeuvent des images rémanentes de l'étranger [...]. »<sup>19</sup>

### ***Le rôle de l'Histoire***

Les faits historiques qui retiennent l'attention des Français sont moins les périodes où l'histoire de France et celle des Pays-Bas se confondaient – les campagnes de Louis XIV ne sont que rarement mentionnées, la régence de Louis Bonaparte, puis l'annexion par Napoléon I<sup>er</sup> encore moins – que les épisodes plus ou moins glorieux de la naissance de la République des Provinces-Unies et du Royaume des Pays-Bas, concernant plus souvent le sort des individus – le lynchage des frères De Witt, l'évasion de Grotius – que des événements nationaux d'ordre général. Dans l'ensemble, la politique les laisse relativement indifférents, comme le montre aussi le fait qu'à peu près aucune mention n'est faite de la séparation, puis de l'indépendance de l'État belge, dans les années 1830. Ce qui persiste de ces événements historiques, qui parfois transcendent à peine le domaine de l'anecdote, c'est le souvenir d'hommes de génie et de courage, d'un esprit national astucieux, voire rusé, mais aussi d'une capacité à passer de l'impassibilité considérée comme le trait de caractère principal des Hollandais, à une fureur et un déchaînement redoutables.

Outre l'héroïsme des personnages cités, et quelques autres qui ne leur cèdent en rien, les auteurs manquent rarement de s'attarder sur la tulipomanie qui faisait rage au dix-septième siècle, non sans étonnement, alors même que la France n'échappa pas entièrement au phénomène, et que l'on est en droit de se demander si le fameux fleuriste

---

<sup>19</sup> Madelénat, « Littérature et société », in Pierre Brunel et Yves Chevrel, eds., *Précis de littérature comparée*. Paris : PUF, p. 127.

de La Bruyère était un amateur néerlandais ou bien français... Combiné à la renommée de la Compagnie des Indes, cet épisode de spéculation effrénée et démesurée a créé l'image d'un Néerlandais commerçant, ne perdant que rarement son flegme, mais capable alors de grandes folies.

Enfin, les Pays-Bas jouissent d'une solide réputation pour ce qui est de la lutte contre les eaux, et contre la mer en particulier. Les digues érigées, les polders asséchés, les gestes héroïques de la lutte contre les inondations font aux Néerlandais une réputation d'intrépides. Aujourd'hui encore, le petit Hansje Brinker qui aurait mis son doigt dans un trou de la digue pour empêcher l'eau de l'agrandir et de s'infiltrer dans les terres, est célèbre dans tous les États-Unis.

### ***Le rôle de la peinture***

La préperception visuelle est d'un autre ordre. Par sa nature même, la peinture (nous simplifions ici notre discours, il faut bien évidemment comprendre plus généralement tous les arts picturaux, dessins, gravures, estampes, originaux et reproductions), contrairement à l'histoire, ne donne que peu d'idées sur l'esprit et le caractère néerlandais, mais plutôt sur des éléments plus concrets, physiques. C'est la représentation des Pays-Bas par les peintres du dix-septième siècle qui dictera, encore longtemps après, nous l'avons dit, la représentation mentale du public français. Inutile et impossible de les mentionner tous, les Rembrandt, Hals, Ruisdael, Van der Helst, Dou, Hobbema, Potter, Vermeer, Steen... Qu'ils soient peintres de genre, de paysages, de portraits, leurs noms, aux orthographes d'ailleurs sans cesse différentes et souvent

biscornues aux yeux du lecteur néerlandophone,<sup>20</sup> reviennent sans cesse dans tous les discours. Les femmes sont comparées à celles de Rubens (plus d'un constate d'ailleurs, étonné, la présence importante, surtout dans les provinces du sud, de femmes brunes, du type espagnol), les Juifs à ceux de Rembrandt, les paysages à ceux de Hobbema, voire les taureaux à celui de Potter ; de même pour les intérieurs, les ciels, les fleuves,... Les voyageurs connaissent les tableaux à travers les reproductions et ne manquent pas d'aller les voir sur place, dans les musées de La Haye et d'Amsterdam, chez les grands collectionneurs également, pour autant qu'il ne s'agisse pas d'œuvres dont ils ont pu admirer l'original au Louvre, par exemple. Ils en sont tellement imprégnés que souvent, dans leur description d'un sujet, balançant sur le fil de la frontière entre *mimesis* et *ekphrasis*, ils ont recours à la citation de tel ou tel peintre, à moins qu'ils ne parviennent à brosser eux-mêmes une vue en termes picturaux ou, chose plus rare, qu'ils soient désenchantés par la disparité entre l'image préconçue et la réalité découverte sur les lieux.

### ***La perception et l'imaginaire***

Cette réalité découverte, c'est bien sûr celle de la perception, de l'observation immédiate sur place. De lecteurs et contemplateurs de tableaux et d'estampes, nos auteurs deviennent touristes, voyageurs plongés dans cet univers qu'ils s'étaient imaginé, tout en conservant un regard de spectateur extérieur, accentué le plus souvent par la barrière de la langue. Ils se trouvent également en léger décalage à cause de leur préperception précisément, qui les a nourris d'images d'une autre époque. Il ne faut

---

<sup>20</sup> Nous avons opté pour conserver aux noms de personnes, villes etc. leur orthographe néerlandaise, sauf dans les citations où nous respectons celle privilégiée par l'auteur et pour quelques villes telles que La Haye, Leyde etc., dont le nom français est bien établi.

toutefois pas s'exagérer l'importance de cette disparité, les voyageurs ont aussi étudié les récits de leurs prédécesseurs le plus souvent contemporains (mais également le célèbre ouvrage de Guicciardini par exemple, qui date, lui, du seizième siècle, mais qui n'en reste pas moins une référence d'autorité !), ils se sont munis de Guides Richard, de Baedeker, et ne peuvent tout de même pas complètement ignorer la situation actuelle.

Une fois la frontière franchie, quelles sont les choses qui retiennent leur attention, en bien ou en mal ? Il s'agit d'abord d'éléments très concrets : la physionomie des villes de Hollande septentrionale, quelques villages et paysages champêtres, l'aspect physique de la population, leur nourriture et, dans un second temps, leur caractère national tel que celui-ci s'exprime au quotidien dans leurs faits et gestes. Il s'agit de choses vécues et observées, d'images prises sur le vif. En effet, la rencontre avec les Pays-Bas est essentiellement visuelle, le nombre de voyageurs qui maîtrisent la langue locale se limitant aux quelques-uns qui ont réellement vécu sur place, tels que Henry Havard notamment. Si la bourgeoisie parle généralement français, il est toutefois assez rare que s'établissent de véritables contacts, malgré les nombreuses lettres de recommandation dont la plupart des voyageurs ne manquent pas de se munir. Passé le temps d'un repas exotique, il faut déjà se quitter et partir pour l'étape suivante.

### ***La Hollande à vol d'oiseau***

Ce que nous pourrions appeler le « voyage-type » ne diffère pas beaucoup du parcours proposé dans l'article « Excursion en Belgique-Hollande », paru dans la revue

À *Travers le monde*<sup>21</sup> auquel nous avons déjà fait référence au chapitre précédent. Certains viennent par voie fluviale d'Allemagne et descendent le Rhin jusqu'à Amsterdam, mais le plus souvent on arrive par train après avoir visité Bruxelles et Anvers, deux villes qui ont déjà donné un avant-goût de la Hollande par leur caractère flamand. Les douaniers néerlandais, premiers spécimens de la population, se montrent toujours fort sympathiques, polis et un peu graves, si différents de leurs homologues français ou allemands !

Première ville aperçue : Dordrecht. On est frappé par la grande quantité de moulins et par toute cette eau qui entoure la ville. Comme on ne fait que passer, l'attention de nos voyageurs se porte aussi et surtout sur le paysage. Les verts pâturages et les canaux évoquent irrémédiablement les tableaux de Hobbema, Potter et autres paysagistes du dix-septième siècle et donnent lieu à des descriptions toutes picturales, telles ces constatations émerveillées d'Edmond Texier et Henry Havard :

« [...] je me trouvais bien réellement dans les eaux de Guillaume Van der Velde, de Backhuysen, de Van der Neer. Pour le moment, grâce au clair de lune, je voguais en plein au milieu d'un admirable tableau de ce dernier maître. »<sup>22</sup>

« On se demande où l'on a vu déjà cette silhouette gracieuse, avec ses moulins noirs aux grandes ailes ocrées, avec cette ceinture de feuillages verts, avec ces quais rouges, aux maison titubantes, dominées par une tour immense, coiffée d'un quadruple cadran. Eh ! Parbleu, c'est dans les tableaux de Cuyp, de Van Goyen et de Salomon Van Ruysdael, tous trois épris de cette magnifique perspective, amoureux de cette rivière magique et de la ville colorée et brillante dont elle est le miroir argenté. »<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Voir Annexe 2 *infra*.

<sup>22</sup> Edmond Texier, *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique*. Paris : Morizot, 1857, p.4

<sup>23</sup> Henry Havard, *La Hollande pittoresque, Le Coeur du pays*. Paris : Plon et Cie, 1878, p.8

Pour quelques-uns, cette impression de déjà-vu va jusqu'à donner vie aux personnages des tableaux de genre, incarnés, semble-t-il, dans la personne des Hollandais et des Hollandaises croisés dans la rue :

À la station d'Esschen, une fille accoudée à une de ces hautes fenêtres encadrées de plantes grimpantes à la façon hollandaise me présente mon premier Miéris ou mon premier Gérard Dow. Même façon d'appuyer les coudes, d'avancer la tête, que chez les servantes rendues immortelles par le pinceau de ces peintres. Sur la bateau à vapeur qui nous prend au Moerdijk, je remarque qu'un des garçons de service possède la même chevelure que Rembrandt a donné à l'ange compagnon du jeune Tobie, et que les gens de l'équipage tiennent leurs pipes entre leurs dents avec une sorte de violence morose, comme un dogue tient un os, à l'instar de ces farouches magots de Van Ostade, qui, la lèvre inférieure avancée d'une façon presque menaçante, ont l'air de fumer par manière de bravade démocratique, pour narguer le roi soleil et les aristocraties européennes. »<sup>24</sup>

Ces descriptions dénotent la grande connaissance qu'ont nos auteurs des tableaux de maîtres hollandais. Ils semblent les connaître par cœur jusque dans leurs moindres détails, les avoir présent à l'esprit à tel point que le moindre des gestes du quotidien éveille chez eux la réminiscence d'une peinture.

Étape suivante : Rotterdam, qui est souvent le lieu de la première nuitée. Ici encore, ce qui frappe, c'est l'omniprésence de l'eau. Après avoir traversé des terres entourées de digues où le niveau d'eau des canaux est plus élevé que celui des terres en contrebas, et où l'on croit ainsi voir voguer des bateaux en pleine terre, voilà nos voyageurs arrivés dans un grand port, où foisonnent bateaux et vaisseaux de toutes

---

<sup>24</sup> Émile Montégut, *Les Pays-Bas, Impressions de voyage et d'art*. Paris : Baillière, 1869, p. 145-146

sortes. L'impression générale qu'on en retient est celle d'une grande effervescence, d'un peuple actif et industrieux, passionné par le commerce. Rotterdam n'a pas la réputation d'être une ville pittoresque, on mentionne rarement autre chose que la statue d'Érasme et, vers la fin du siècle, le musée Boymans, qui ouvrit ses portes en 1849.

La première nuit passée sur le sol des Pays-Bas, dans des établissements recommandés par le ou les guides que l'on a en poche, est l'occasion de se pencher aussi bien sur la nourriture que sur la literie. Les assaisonnements et préparations des plats (la viande bouillie) surprennent désagréablement les touristes tels que Huysmans, attablé dans un hôtel d'Amsterdam :

« Puis, ce soir, j'ai dîné à la table d'hôte, et l'on ma servi une soupe aux boulettes de viande et au pourpier. Ensuite, un garçon en habit noir, dont la gravité m'imposait, déposa sur mon assiette du turbot qu'il enveloppa dans une couche de gelée de groseille. Ce mélange inattendu d'une confiture et d'un poisson m'a atterré. Pris séparément, le turbot était parfait et la groseille, un peu sûre, sentait les champs ; réunis, ils dégageaient un parfum terrible de mets gâté rajeuni par du poivre. Je commençais à me défier de l'hôtel, quand le patron lui-même s'approcha et me servit avec componction, comme on sert un mets rare, quelque chose de violâtre et de trouble, semblable à de la lie de vin congelée. La peur me prit, je demandai à cet homme qui parlait français, le nom de ce plat. Il sourit et s'inclinant chuchota : chou rouge farci au miel. – Aïe ! je goûtai et bondis sur ma chaise. Un fleuve de graisse jaune, outrageusement sucré, s'écoulait du ventre de ce chou. Le cœur me leva, je prétextai un rendez-vous et je sortis. »<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Joris-Karl Huysmans, *Paris suivi de En Hollande*. Paris : L'Herne, coll. Confidences, 1994, p.85-86.

Toutes les expériences culinaires ne sont cependant pas à ce point horribles. Les Hollandais savent préparer le turbot, ils excellent aussi en sardines, comme le constatent les compagnons d'Octave Mirbeau. Ou bien le dépaysement irait-il jusqu'à affecter notre sens gustatif ? Lorsque, émerveillés, ils demandent au maître d'hôtel quelle est la provenance de ces sardines hollandaises inégalées, celui-ci leur répond avec fierté qu'il les fait venir de... Bordeaux.<sup>26</sup>

Les aliments les plus simples ne sont pas épargnés par la critique de nos touristes. Ils mangent en un repas la provision de pain hebdomadaire de l'hôtel,<sup>27</sup> et l'eau est imbuvable. L'on boit communément de la bière ou du vin aux repas, sinon du café ou du thé. En effet, l'eau n'étant pas pure, il n'y avait guère à l'époque que celle d'Utrecht à être potable et à ne pas avoir un goût désagréable. Louise Colet, ne buvant pas d'alcools, en fait l'expérience, dans un hôtel de La Haye notamment :

Dans cette dernière ville, on me sert, à l'Hôtel de l'Europe, dans des carafes de cristal, une eau verdâtre qui me fit demander en riant si l'on y infusait des grenouilles. »<sup>28</sup>

Les frères Goncourt sont plus expéditifs encore en remarquant, à propos de la manie de la propreté des Hollandais, « Il y a une chose que les Hollandais devraient bien laver, c'est leur eau. »<sup>29</sup>

L'étonnement général concerne aussi l'appétit des Hollandais, gros mangeurs de viande bouillie le soir, de viande froide au petit déjeuner et encore plus gros buveurs (du moins en ce qui concerne les hommes) de bière et de bitter de Schiedam. Les femmes,

---

<sup>26</sup> Octave Mirbeau, *La 628-E-8*. Paris : 10/18, 1977, p. 228.

<sup>27</sup> Victor Fournel, *Promenades d'un touriste*. Paris : Baltenweck, 1877, p.39.

<sup>28</sup> Louise Colet, *Promenade en Hollande*. Paris : Hachette, 1859, p. 236-237.

<sup>29</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I, 1851-1865*. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1989, p.731.



quant à elles, boivent des dizaines de tasses de thé par jour, ce qui ne serait pas sans nuire à leur teint et à leur santé. L'effet des alcools forts, quant à lui, constitue un remède indispensable contre les effluves néfastes du climat :

« Quoi qu'il en soit, l'étranger qui arrive en Hollande s'apprivoise bientôt à l'usage des liqueurs alcooliques qu'on y trouve d'une qualité vraiment supérieure. Ici, grâce au climat humide et fiévreux, non-seulement leur usage cesse d'être nuisible, mais il devient presque une nécessité. Par une matinée froide ou une soirée fumeuse, gardez-vous bien de respirer l'air extérieur sans vous être habillé l'estomac d'un ou deux verres de genièvre en guise de paletot intérieur. »<sup>30</sup>

Après le repas, le repos. Les lits hollandais sont unanimement décriés. Les voyageurs se sentent noyés, étouffés dans les profondes alcôves garnies de matelas plus que moelleux dont ils peinent à s'extirper, tel Amédée Clausade :

« Les Hollandais sont de vigoureux logiciens ; ils ont dit : plus un lit est moelleux, meilleur il est ; les édredons sont ce qu'il y a de plus moelleux pour faire une couche, faisons un lit entièrement en édredon et nous aurons le meilleur lit possible. C'est une espèce de supplice de dormir là-dedans, car on ne peut dire là-dessus. Le bois de lit ressemble à un pétrin aux larges bords, et l'on n'est pas plutôt couché que l'on se sent couler au fond ; puis le matin tirez-vous de là si vous pouvez, c'est-à-dire, si vous avez les bras assez longs pour atteindre les bords, et les poignets assez vigoureux pour vous soulever. »<sup>31</sup>

Le voyage se poursuit en direction de La Haye. Pour certains, c'est l'occasion de tester le moyen de locomotion national qu'est le *trekschuit* : une embarcation à fond plat

---

<sup>30</sup> Texier, *op. cit.*, p.48.

<sup>31</sup> Amédée Clausade, *Feuilles de voyage, Belgique, Hollande, Ouest de l'Allemagne, Lettres et fragmens*. Paris : Prévost-Crocius, s.d. (1834), p. 149-150.

halé par des chevaux, des hommes, voire parfois des femmes. Le confinement et le manque de confort ne sont pas trop du goût de nos voyageurs, et le vicomte d'Arincourt ne peut s'empêcher de noter avec une certaine ironie : « Rien n'était moins poétique que cet assemblage de gens mal à l'aise et livrés à l'insomnie, qui jouissaient ainsi du bonheur de voyager. »<sup>32</sup> Autre aspect des *trekschuiten* qui mécontente nos voyageurs pressés : la lenteur à laquelle on avance. Si on commence par en profiter pour contempler les paysages, l'on finit par trouver ceux-ci monotones à force de les voir défiler et s'étendre à perte de vue :

« Je suis seul avec cet inflexible pilote, à l'extrémité d'une lente embarcation au milieu d'une contrée plate dont j'ai déjà depuis longtemps observé et dont j'observerai pendant plusieurs semaines encore l'aspect uniforme et le ton vert ou grisâtre. »<sup>33</sup>

Las de regarder toujours « la même plaine, les mêmes villes en briques, coupées par les mêmes canaux » d'un aspect « pas trop récréatif »,<sup>34</sup> on quitte le pont et on s'accommode de la salle commune enfumée par les pipes – car tous les Hollandais fument la pipe – pour observer de près ce phénomène qu'est la famille hollandaise.

Comment est-elle donc, cette population ? On s'étonne des mœurs et du caractère national, que l'on juge peu favorablement, on dépeint le physique du Hollandais sans indulgence, ne trouvant de qualités esthétiques qu'aux jeunes femmes. Force est toutefois à nos voyageurs d'avouer qu'aux lumières de leur passé, les

---

<sup>32</sup> Charles-Victor Prévôt vicomte d'Arincourt, *Le Pèlerin* (t.1). Paris : Dumont, 1842, p.249.

<sup>33</sup> Xavier Marmier, *En Amérique et en Europe*. Paris : Hachette, 1860, p.164.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.125-126

Hollandais sont capable de générosité et d'héroïsme et qu'ils ont beaucoup d'esprit d'entreprise.

Le Hollandais est lourd, placide, aux traits grossiers et rougeauds. Pour Parival déjà, il est un mangeur de lait et de fromage aux mœurs rudes, et cette image évoluera peu. Il est inséparable de sa pipe, dont le parfum devient pour certains, avec celui de la tourbe, l'odeur même de la Hollande. Peu loquace, il est rare de le voir s'animer, si ce n'est pour des questions d'argent et de commerce. Il n'a que peu de goût pour les arts en général et la musique et l'architecture en particulier, préférant l'utile à l'agréable. Le baron d'Haussez, après avoir traité avec dédain de l'architecture et de l'école de peinture actuelle, dira :

« L'art de la musique, en Hollande, consiste à répéter correctement, mais sans chaleur et sans intelligence, les compositions des musiciens des autres pays. »<sup>35</sup>

Les femmes, quant à elles, soulèvent des réactions mitigées. Il y a les voyageurs déçus qui ne retrouvent pas dans les femmes hollandaises les modèles des tableaux du Louvre. Que l'on pense ici au Tiburce de Théophile Gautier, qui part « au pourchas du blond », mais s'en revient tout déçu de ne pas avoir trouvé sa « toison d'or », ces femmes d'un blond diaphane aux chairs opulentes qu'il a découvertes sur les toiles de Rubens.<sup>36</sup> D'autres, au contraire, trouvent leur peau rose et leurs fins cheveux blonds tout à fait en accord avec leurs attentes, mais découvrent que ces attraits physiques vont de pair avec un visage inexpressif, un manque de vivacité et d'esprit, voire une froideur,

---

<sup>35</sup> Charles baron d'Haussez, *Voyage d'un exilé de Londres à Naples et en Sicile, en passant par la Hollande, la Confédération Germanique, le Tyrol et l'Italie*. Paris : Allardin, 1835, p.28.

<sup>36</sup> Théophile Gautier, « La Toison d'Or », *Oeuvres*. Paris : Robert Laffont, 1995.

qui font retomber quelque peu leur exaltation. D'Haussez, qui décidément, ne trouve que peu de charmes à la Hollande, affirme :

« La beauté des Hollandaises consiste exclusivement dans l'éclat de peaux très-blanches, qui recouvrent des traits prononcés sans exagération et réguliers sans agrément, parce qu'ils sont sans expression. »<sup>37</sup>

C'est pourtant loin d'être le constat le plus désobligeant sur le physique de la population des Pays-Bas. Certains vont plus loin encore, attribuant aux hommes aussi bien qu'aux femmes des traits directement liés au climat aquatique dans lequel ils vivent, faisant preuve d'un déterminisme sans indulgence : ainsi Texier citant l'auteur anglais Beckford qui trouve aux Hollandais une « *oysterishness of eye* », ou encore Taine et les frères Goncourt :

« [...] la chair [est] blanche, tantôt rosée comme celle d'une fleur élevée à l'ombre, tantôt rougeaude lorsqu'elle a été exposée aux intempéries et enflée par la nourriture, plus souvent jaunâtre, flasque, parfois pâlotte, inanimée en Hollande et d'un ton de cire. Les tissus de l'être vivant, homme, animal ou plante, reçoivent trop d'eau, et la cuisson du soleil leur manque. »<sup>38</sup>

« Un sang blanc et froid, des caractères qui ont la patience de l'eau, des existences qui ont la platitude d'un canal ; une viande aqueuse.

On dirait que la Hollande est le paradis retrouvé par les castors de l'arche de Noé. Une patrie à l'ancre, des castors dans un fromage – voilà la Hollande. »<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> d'Haussez, *op. cit.*, p.40.

<sup>38</sup> Hippolyte Taine, *La Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, Paris, Fayard, 1985, p.206. Cf encore, p. 230 : [Le Flamand] est d'un pays froid et humide ; on y grelotte quand on est nu. Le corps humain n'y a point les belles proportions, les attitudes aisées que réclama l'art classique ; il est souvent courtaud ou surnourri ; la chair blanche, molle, flasque, aisément rougie, a besoin d'être habillée. »

<sup>39</sup> Goncourt, *op. cit.*, p.725.

Ce sont les Frisonnes qui restent les créatures les plus fantasmatiques,<sup>40</sup> notamment à cause de leur coiffe traditionnelle. Celle-ci se compose en effet d'un fer, en fait une fine lame d'or ou d'argent, enserrant le crâne que l'on porte sous un bonnet en dentelle, et qui recouvre toute la tête. Ce couvre-chef donne lieu à bien des interrogations et devient même, chez Dumas, un élément dramatique dans le récit du mariage du père Olifus. Ce dernier en effet, ayant épousé une femme marine, découvre que celle-ci est une sorcière lorsqu'il parvient à lui enlever son fer pendant qu'elle dort, et qu'il découvre sur sa tête la marque du coup de patin qu'il a administré à la créature qui a essayé de le noyer quelques jours auparavant.

Dans l'ensemble, on juge donc que les Hollandais manquent d'esprit, de poésie, d'imagination, de vivacité, et même de charme, préoccupés comme ils le sont par le profit et le commerce. Des auteurs tels que Xavier Marmier et le vicomte d'Arlincourt leur trouvent toutefois de grandes qualités sur un autre plan :

« Qu'on dise encore que le peuple Hollandais n'est pas poétique ! J'avoue qu'il ne rêve pas comme les Allemands, qu'il ne chante pas comme les Italiens, qu'il n'enfante pas chaque année quelque charmant poème comme les Anglais ; mais cette persévérance à vaincre tous les obstacles, cette force de volonté qui maîtrise la nature, ne pourraient-elles pas être considérées comme une vraie et grande poésie ? »<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Le mot n'est pas exagéré ; l'on trouve chez Texier aussi bien que chez Lepeintre mention d'une particularité physique presque légendaire, qui distinguerait les Frisonnes des autres femmes, et Lepeintre, très intrigué, assure même avoir rencontré des Anglais venus exprès pour voir de leurs propres yeux, comme il aura d'ailleurs lui-même l'occasion de faire, les « grottes mystérieuses [...] dont l'approche n'est [...] point garnie d'un gazon épais, ni même d'une mousse légère. » (P.M.M. Lepeintre, *Quatre Mois dans les Pays-Bas. Voyage épisodique et critique dans la Belgique et la Hollande*. Paris : Delaunay, 1829, p.387.)

<sup>41</sup> Marmier, *op.cit*, p.134.

Poursuivons à présent notre itinéraire de référence. Arrivés à La Haye, les voyageurs côtoieront tout de même une société un peu plus élégante que celle, essentiellement populaire, que nous venons de présenter. En effet, La Haye, résidence royale, est le Versailles de la Hollande, au même titre qu'Amsterdam en est la Venise. Les femmes bourgeoises, au grand regret des voyageurs, y sont vêtues à la mode française, bien que remise au goût du pays, et souvent en retard de quelques années sur les Parisiennes. Hormis le Bois, parc où l'on peut croiser ces promeneuses et qui aurait d'après certains la particularité d'être planté, comme les maisons d'Amsterdam, sur pilotis, voire sur un parquet, les touristes se rendent au Binnenhof, ancien palais et siège du parlement, et à la prison des frères de Witt, près du célèbre Vivier.

Naturellement, l'étape incontournable à La Haye est le musée Mauritshuis, où l'on peut voir de près des Potter, Rembrandt, Vermeer et autres toiles célèbres, mais aussi, au cabinet de curiosités, les célèbres sirènes empaillées qui ne laisse personne indifférent. Habiles assemblages ? Authentiques créatures ? On a envie d'y croire, témoignages historiques remontant jusqu'au Moyen-Âge à l'appui, et Dumas construira l'intrigue de son récit *Les mariages du Père Olifus* à partir de ces femmes-poissons, et leur fournit en passant une origine, qu'il présente comme lui ayant été racontée par le gardien du musée. D'autres auteurs au contraire n'hésitent pas à dénoncer l'imposture :

« Ce sont des animaux imaginaires, ou réels en partie, qui offrent l'aspect des momies d'Egypte pour la conservation. Les uns, ont la tête d'un homme et la queue d'un poisson, comme les songes d'un malade ; les autres, sont pareils à la sirène mythologique ou au lubrique animal que la fable nous dépeint sous le nom de satyre. Est-ce factice ? est-ce réel ? Le conservateur du musée m'a dit : c'est

l'œuvre de l'art. [...] Aujourd'hui on est sûr que tout cela est fabriqué par les Chinois, qui spéculent ainsi sur la curiosité des Européens. »<sup>42</sup>

Même démasqués, les faux n'en continuent pas moins à intriguer, et c'est avec regret que Victor Fournel constatera dans ses *Promenades* de 1877 la disparition des sirènes, retirées de la collection du musée. L'on constate de façon plus générale un intérêt incontestable des écrivains-voyageurs français pour tout ce qui relève du légendaire, voire du fantastique. Hormis les récits de capture de sirènes, il y a par exemple la légende de la comtesse Marguerite de Loosduinen, qui aurait accouché de 365 enfants, le conte de la dame de Stavoren ou encore des épisodes historiques héroïques, comme la mort de Guillaume d'Orange ou celle des De Witt et la lutte pluriséculaire contre la mer.

S'impose ensuite une excursion à Scheveningen, où l'on voit les dunes, la mer du Nord dont le spectacle est lui aussi familier grâce aux marines du Siècle d'or, et les pêcheurs, ainsi que pour certains un bref passage dans la petite ville de Delft, où l'on peut visiter le tombeau de Guillaume le Taciturne, héros de l'indépendance et de la République des Provinces-Unies.

Après La Haye, court passage à Leyde, ville universitaire ; c'est l'occasion de parler de Scaliger, de Descartes et d'autres grands savants. On y visite le musée ethnographique avec ses momies égyptiennes et le musée japonais, sans oublier la célèbre collection de tableaux du musée municipal. On s'accorde en général pour dire que Leyde est une ville morne, marquée par le déclin de son université.

---

<sup>42</sup> Clausade, *op. cit.*, p.173-174.

Dernière grande étape, Amsterdam et ses environs. Amsterdam, la Venise du Nord, comme personne ne manque de le rappeler, même ceux qui affirment qu'ils ne le diront point... Amsterdam, ce sont les canaux à l'eau croupissante et puante, ce sont les maisons aux étroites façades pittoresques, que les servantes lavent chaque semaine de bas en haut, ce sont encore les voitures montées sur patins, les *musicos* (tavernes pour matelots), ce sont aussi le Palais Royal, l'Hôtel de Ville bâti sur pilotis (11000 ? 13659 ? 13700 ? plus de 20000 ? Chacun prétend en connaître le nombre, mais il est difficile d'en trouver plus de deux pour s'accorder), ses églises protestantes, son quartier juif grouillant et sale, et, évidemment, encore une fois les musées, les tableaux, les maîtres hollandais. Impossible de séjourner à Amsterdam sans aller se mettre face à face avec la *Ronde de Nuit* de Rembrandt ainsi qu'avec les Dou, les Albert Cuyp, les Jan Steen, les Van Dyck, au Musée National (*Rijksmuseum*) du Trippenhuis et dans les différentes collections privées.

Amsterdam est également le point de départ pour différentes excursions dans les environs, principalement à destination des villages pittoresques au bord de la Zuiderzee, tels qu'Edam, pas très en vogue durant la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais qui gagne en popularité, *Saardam* (en fait Zaandam), célèbre lieu de séjour – éphémère – du Tsar Pierre le Grand dont on peut encore à l'époque visiter la cabane, et surtout Broek (Broek in Waterland), célèbre « village de millionnaires » dont les descriptions fantastiques ne connaissent pas de limites. Broek, c'est le paroxysme du goût hollandais pour la propreté et la décoration associé à une richesse fabuleuse. On y songe, plus encore qu'ailleurs aux Pays-Bas, à la Chine, à Moscou, à l'Orient. Ce village, que visitent rois et empereurs qu'on oblige à se déchausser pour franchir les seuils des



maisons, Nerval, sacrifiant à l'obligation du touriste, s'y rend aussi et tente d'en faire une description quelque peu plus réaliste que certains de ses prédécesseurs :

« La vérité est que les paysans de ce village sont des commerçants et des armateurs retirés, chez lesquels sont venus s'amasser pendant plusieurs générations les richesses des Indes et de la Malaisie. Ces nababs vivent de morue et de pommes de terre au milieu du rire éternel des potiches et des magots. [...] L'aspect du village offre un carnaval de maisons peintes, de jardinets fleuris et d'arbustes taillés en forme d'animaux. C'est là que l'on rabote, par un sentiment exquis de propreté, les troncs des arbres, qui sont ensuite peints et vernis. Ces détails sont connus ; mais il y a quelque exagération dans ce qu'ont dit certains touristes, que les rues sont frottées comme des parquets. – Le pavé se compose simplement de tuiles vernies, sur lesquelles ont répand du sable blanc, dont la disposition forme des dessins. Les voitures n'y passent pas et doivent faire le tour du village. »<sup>43</sup>

Voyons à présent à quoi ressemble ce même village dans une description plus romancée (elle provient en effet d'une nouvelle et non plus d'un récit de voyage). Dans *De neuf heures à minuit*, de Léon Gozlan, le village est exclusivement peuplé de banquiers millionnaires et entouré par une grille en fer doré. On en refuse l'accès aux visiteurs qui ne seraient pas convenablement habillés. « Napoléon, le grand empereur, n'a pu y pénétrer qu'en passant des pantoufles sur ses bottes victorieuses. »<sup>44</sup> Le visiteur chanceux peut y voir que « Tous les arbres étaient dorés depuis le pied jusqu'à la plus haute branche », puis relater : « Nous passâmes à la laiterie, où je vis des vaches dont

---

<sup>43</sup> Gérard de Nerval, *Lorely. Oeuvres complètes III*. Paris : Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1993, p.211.

<sup>44</sup> Léon Gozlan, *De Neuf Heures à minuit*. Paris : V. Lecou, 1852, p.77.

les cornes et les sabots étaient dorés, et dont la queue s'attachait au plafond avec un ruban rose. »<sup>45</sup>

Une fois remis de son étonnement, le voyageur peut encore se rendre à Haarlem, charmante bourgade dont la cathédrale possède des orgues très célèbres. Au musée municipal, on peut admirer les tableaux de Frans Hals, tiré d'un certain oubli vers le milieu du siècle par un article de Thoré-Burger entre autres. Une visite à Haarlem, c'est aussi l'occasion de signaler l'engouement pour les tulipes et autres fleurs à bulbes qui y subsiste toujours, et d'évoquer les grands emballements spéculateurs de la tulipomanie, folie qui ne manque pas d'étonner tous ceux qui ont auparavant constaté l'imperturbable placidité des Hollandais.

Les explorations de la grande majorité de nos écrivains voyageurs ne vont guère au-delà des quelques villes et villages que nous venons de citer. Ils poussent parfois jusqu'au Helder et à Utrecht, plus rarement encore jusqu'en Frise, en Zélande ou dans les provinces orientales du pays. Il n'y a guère que Henry Havard, qui habite alors aux Pays-Bas depuis plusieurs années, pour faire consciencieusement le tour de toutes les bourgades de quelque importance dans l'ensemble du pays, et encore peut-on en douter, puisqu'il admet, après avoir fait la description de quelques villes de Frise :

« J'ai cru devoir parler ici de toutes ces choses, bien qu'elles ne fissent point partie intégrante de mon voyage, parce qu'elles n'ont jamais été publiées, que je sache, en France ni en français. »<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.85, 86. D'autres voyageurs signalent cette coutume consistant à attacher la queue des vaches au plafond de l'étable pour éviter qu'elles ne la salissent ; le ruban rose est bien sûr une invention de l'auteur.

<sup>46</sup> Henry Havard, *La Hollande pittoresque, Voyage aux villes mortes du Zuiderzée*. Paris : Plon et Cie, 1875, p.186.

Cela ne l'empêchera pas, quelques pages plus loin, de critiquer Parival pour sa description du village de Molkwerum, réputé être « le labyrinthe de la Frise », qui prouve qu'il n'y a jamais mis les pieds :

« L'auteur des *Délices des Pays-Bas*, qui écrivait en 1769, prétend que, « quand un étranger y est entré, il faut qu'il se serve d'un guide pour sortir de ce labyrinthe. » Il est fort présumable que l'écrivain n'était jamais allé à Molkwerum, sans quoi, il n'eût pas avancé de semblables bourdes. »<sup>47</sup>

Il est vrai que Parival n'avait pas prévenu ses lecteurs d'avoir manqué à son devoir de voyageur. Havard et Parival sont loin d'être les seuls dans ce cas ; Victor Fournel, de son propre aveu, fait de même : avant de résumer sur plusieurs pages une partie du livre d'Henry Havard précisément, il prévient :

« Si la Hollande est l'un des pays d'Europe que les Français visitent le moins, bien qu'elle soit à nos portes, les côtes du Zuiderzée sont, de toutes les parties de la Hollande, la plus délaissée par les touristes. [...] Mais, si vous le voulez, nous allons combler cette lacune en prenant pour guide un voyageur plus entreprenant, M. Henry Havard, qui a tout récemment mené à bonne fin ce curieux périple, dont le récit produit l'effet d'une révélation, en découvrant aux lecteurs des régions presque aussi inconnues de la plupart d'entre eux que les villes du centre de l'Afrique. »<sup>48</sup>

Ils sont sans doute bien plus nombreux encore, les auteurs qui complètent les lacunes dans leurs propres périples par ce qu'ils ont pu lire dans les écrits des autres, mais qui ne vont pas, comme lui, jusqu'à l'admettre avec une telle franchise dans leur ouvrage. Parfois, cependant, leurs petites tricheries finissent par être révélées au grand

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.270.

<sup>48</sup> Fournel, *op. cit.*, p.182-184.

jour. Ainsi Fournel, toujours aussi désarmant de sincérité, faisant le récit de son passage à La Haye, où il se trouve « [...] à deux pas des pierres noires, disposées en forme de triangle, qui indiquent sur le pavé le lieu où Adélaïde de Poelgeest, maîtresse d'Albert, comte de Hollande, fut déchirée toute vive au milieu d'une émeute », ajoute dans une note en bas de page :

« La plupart des Guides et des Voyages que j'ai lus disent *blanches* ; je les ai vues noires, ou du moins de couleur sombre et foncée. Serait-ce l'imagination qui aurait influé sur les yeux ? »<sup>49</sup>

Fournel, et d'autres avec lui, est bien conscient de cette tradition quelque peu absurde qui requiert la présence d'un certain nombre d'éléments dans tout récit de voyage en Hollande. Il faut décrire tel village même si on n'y est pas allé, telle curiosité même si on ne l'a point vue de ses yeux, et les guides ainsi que les relations existantes rendent parfois un fier service, tout autant d'ailleurs qu'elles contribuent à maintenir cette dictature dans la description. C'est le lecteur qui exige la présence de ces étapes conventionnelles, de ces repères familiers :

« Mais quand on est touriste il faut avoir du courage jusqu'au bout. Il y a certains devoirs de la profession dont il n'est jamais permis de se dispenser. Un touriste, une fois à Amsterdam, se rendra éternellement à Broek. De même, tout voyageur qui visiterait la capitale de la Hollande sans faire le pèlerinage obligé à Zaandam et à la cabane de Pierre le Grand pourrait être un philosophe et un sage, mais ce ne serait point un touriste. »<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.215-216.

## **Chapitre III**

### **Le tourisme**

Si l'on établit une distinction entre voyageurs et touristes, nos auteurs du dix-neuvième siècle relèvent davantage de la deuxième catégorie. Il s'agit là d'une bien curieuse « profession », pour parler avec Fournel, d'invention alors relativement récente et amenée à subir de grands changements dès la fin du siècle. Nous verrons que le touriste du dix-neuvième siècle est de ce fait une espèce à part, différente des voyageurs qui la précèdent comme du tourisme de masse qui ne tardera guère à voir le jour.

#### **Touristes et voyageurs**

Mais voyons tout d'abord ce que c'est au juste qu'un touriste. Le mot a été popularisé en France, on le sait, par Stendhal, qui publie en 1838 ses *Mémoires d'un touriste*. Le terme *tourist* est né en Angleterre pour désigner ceux qui partaient parfaire leur éducation en faisant le « Grand Tour », et désignera en français, d'après le Littré de 1863, des « voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes ». En passant d'une langue à l'autre, le touriste a donc gagné un *e*, mais perdu la dimension d'utilité éducative qui pour les Anglais, si certains avaient tendance à la négliger, servait au moins de prétexte.

Le touriste quitte son pays ou sa région « par curiosité », « par désœuvrement ». Son voyage ne sert aucun but utile, qu'il soit d'ordre professionnel ou autre. Il ne recherche ni la découverte, ni la surprise, en choisissant de suivre le parcours balisé, la

ournée habituelle que de nombreux prédécesseurs ont effectuée avant lui. Pour nous éclairer quelque peu sur les mobiles poussant à ce mode d'exploration grégaire, nous pouvons nous appuyer sur la définition du tourisme proposée par Marc Boyer :

« L'ensemble des phénomènes résultant du déplacement et de la présence en un lieu de personnes qui n'habitent pas cet endroit, [...] dans la mesure où ces déplacements tendent à satisfaire dans le loisir un besoin de la civilisation industrielle. »<sup>1</sup>

D'une part, en écho à la définition du Littré, Boyer confirme l'équivalence du tourisme à un loisir, c'est-à-dire qu'il ne correspond à aucune nécessité ni obligation, ni même à une véritable poussée intérieure. D'autre part, il nous donne une indication sur l'origine du désœuvrement, sur ce qui a provoqué ce besoin ressenti des loisirs. La révolution industrielle a de toute évidence entraîné d'importants changements dans la société, notamment en matière de gain de temps grâce à la mécanisation et à la vapeur qui imposent par ailleurs de lourdes cadences dans l'industrie. Si les ouvriers n'en profitent point, cela signifie cependant une plus grande facilité pour les déplacements sur de longues distances pour ceux qui ont les moyens et le temps de s'offrir des voyages, puis graduellement aussi une réduction du temps de travail qui verra le temps de loisir s'étendre progressivement dans toutes les couches de la population. Or, au moment dont nous parlons, nous n'en sommes pas là. Au dix-neuvième siècle, le touriste est financièrement indépendant ou alors peut parfois, s'il est un auteur reconnu, se voir doté des fonds nécessaires par une revue ou un éditeur désireux de publier ses impressions de voyage. Ce sera le cas par exemple de Dumas et Hugo, ou encore

---

<sup>1</sup> Marc Boyer, *Typologies et changements dans le tourisme*. Aix : Centre des Hautes Études Touristiques, coll. Les Cahiers du tourisme, 1987, p.2.

Verlaine : Marc Boyer, dans *L'Invention du tourisme*, affirme que la *Revue des Deux Mondes* a commandé à Dumas et Hugo des impressions de voyage ; l'éditeur Blok promet à Verlaine 1000 francs pour le récit de ses quinze jours passés en Hollande, où il a été invité pour faire des lectures.

L'industrialisation de la société, même indirectement vécue, renforce donc chez celui qui sera le nouveau touriste, le besoin d'évasion, d'un dépaysement momentané que les nouveaux moyens de transport sont à même de fournir. Il n'en va pas tout à fait de même pour le voyageur, prédécesseur de notre touriste, et qui continuera par ailleurs d'exister à ses côtés. Traditionnellement, le voyage servait un but professionnel, souvent diplomatique ou commercial, ou bien possédait une dimension spirituelle, comme c'était le cas des pèlerinages notamment. Ceux qui partent en aventuriers, sans spécialement se diriger vers un lieu saint, ne sont cependant pas si différents des pèlerins. Leur but n'est point de faire du « *sight-seeing* », de « consommer » en quelque sorte les monuments pittoresques et institutionnalisés d'un pays. Leur centre d'intérêt principal est l'humanité, et par la même occasion, le moi rencontré à travers les autres. Ces voyages à la recherche d'une expérience humaine sans objectif religieux prédéfini participent donc bien d'une même dimension spirituelle que les pèlerinages :

« [...] le voyage « philosophique », attentif aux diversités humaines à travers les continents, trouve au loin de quoi étayer un scepticisme, un rationalisme ou tout autre vision du monde, dont la portée est nécessairement religieuse, fût-ce négativement. »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Jean Mesnard, « Préface », Centre d'Etude et de Recherche d'Histoire des Idées et de la Sensibilité (Jean Mesnard éd.), *Les récits de voyage*, Paris : Nizet, 1986, p.10.

Le touriste, quant à lui, effectue un voyage, si l'on peut dire, sans portée. Son déplacement, nous l'avons vu, est loisir, plaisir, repos. Au dix-neuvième siècle, le touriste est un privilégié aussi, et qui doit à son rang social d'user de ce privilège :

« [...] le XIX<sup>e</sup> siècle, à coup sûr, [est le] siècle de la naissance du « tourisme », de voyage de pure distraction, qu'il ait un prétexte hygiénique ou bien culturel, sans négliger sa signification sociale, alors, de loisir d'une élite [...]. »<sup>3</sup>

Avec le tourisme, le voyage se vide de son contenu. Il perd sa dimension spirituelle et devient une expérience plate et prévisible et, de fait, prévue jusque dans les détails. L'on sait à l'avance ce qu'on ira voir, la rencontre espérée n'est plus spirituelle, mais devient matérielle :

« Le voyageur travaillait à quelque chose ; le touriste est en quête de plaisir. Actif, le voyageur partait avec énergie à la recherche de gens, d'aventures, d'expériences. Passif, le touriste attend que se produisent les choses intéressantes. Il va voir les curiosités (en anglais : sight-seeing, expression créée à peu près en même temps puisqu'on la relève pour la première fois en 1847). »<sup>4</sup>

Le touriste, produit du dix-neuvième siècle, supplante peu à peu le voyageur, le pousse dans ses retranchements. Il devient de plus en plus difficile de ne pas se retrouver en compagnie de ceux qui se baladent, guide à la main. Les écrivains-voyageurs déplorent cette évolution, raillent les guides et ceux qui les utilisent, mais le plus souvent ne valent pas mieux que ces derniers. La plupart en effet, sont plus écrivains touristes qu'écrivains voyageurs : comme nous l'avons vu précédemment, ils

---

<sup>3</sup> Jean-Pierre Chaline, « Voyages en Normandie au temps du Romantisme », Centre d'Etude et de Recherche d'Histoire des Idées et de la Sensibilité (Jean Mesnard éd.), *Les récits de voyage*, Paris : Nizet, 1986, p. 114.

<sup>4</sup> Daniel Boorstin, *L'image*, Paris, 10/18, 1971, p.129.



suivent les circuits touristiques, visitent les villes et monuments « à voir » et n'ont qu'un contact superficiel très limité avec les Hollandais. Le dernier des vrais voyageurs, s'il faut en croire Rémy de Gourmont qui harangue le tourisme moderne dans son texte « Sur les voyages », aura été Stendhal, qui fut ce qu'il désigne par le terme de « touriste intellectuel » :

« Bien qu'il [Stendhal] fût extrêmement sensible aux paysages et même aux monuments, jamais il ne négligeait l'humanité, qui leur donne sa valeur. Ses voyages en Italie ou en France sont beaucoup plus des excursions à travers les esprits qu'à travers la nature inanimée. Il est le dernier des grands touristes intellectuels. »<sup>5</sup>

De Gourmont poursuit par la caractérisation d'une figure de transition, que nous retrouvons parmi les auteurs de notre corpus. Il s'agit en effet d'Hippolyte Taine, à qui il reproche de « [s'enquérir] des mœurs plutôt par devoir que par curiosité, et sa précipitation à généraliser géométriquement est bien fatigante. »<sup>6</sup>

En effet, si Taine s'est rendu aux Pays-Bas à deux reprises, en 1859 et en 1867, pour pouvoir ensuite dépeindre l'esprit national hollandais dans ses cours à l'École des Beaux-arts, il s'inspire pourtant largement de l'ouvrage de référence d'Esquiros d'une part, et de deux auteurs largement antérieurs d'autre part, à savoir Guichardin et Parival. Le succès de leurs descriptions des Pays-Bas, datant de 1567 et 1651 respectivement, ne s'est en effet jamais démenti durant plusieurs siècles, et nous retrouvons mention de leurs ouvrages chez une grande partie de nos auteurs voyageurs, comme nous l'avons déjà signalé ci-devant. Esquiros, quant à lui, est un contemporain de Taine.

---

<sup>5</sup> Rémy de Gourmont, « Sur les voyages », *Petits Crayons*, Paris, Ed. Crès et Cie, 1921, p.63.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.64.

Taine décrit la « race germanique » comme Darwin décrirait une espèce animale, imputant l'esprit pratique et positif des Hollandais et leur nature calme à un effet du climat, réduisant ainsi leur société à un produit de leur milieu naturel. À son tour, cet esprit se reflète dans leur habitat et, indirectement, dans leur art pictural. Ainsi, le pittoresque constitue pour Taine une manifestation de l'esprit national :

« Seuls, les Flamands et les Hollandais ont aimé les formes et les couleurs pour elles-mêmes ; ce sentiment dure encore ; le pittoresque de leurs villes et l'agrément de leur intérieurs en donnent la preuve [...] »<sup>7</sup>

### ***Le voyage pittoresque***

Sans vouloir affirmer avec De Gourmont que toute dimension humaine se perd après Stendhal et Taine pour faire place à un désintéret total pour les mœurs et l'esprit de l'autre, sa véhémence typologie du tourisme nous semble très intéressante, étant donné qu'elle propose quelques éléments pertinents pouvant contribuer à comprendre l'instauration d'un imaginaire hollandais :

« C'est uniquement pour le pittoresque que l'on voyage dorénavant. On va de site en site et de monument en monument en lisant un journal et en se désintéressant de la vie, qui n'est plus perçue que par l'extérieur et avec laquelle on ne se soucie même plus de prendre contact. Il semble que les pays, que l'on traverse trop vite, ne soient plus que des déserts où l'oasis seule mérite un court séjour. On arrive, on regarde, et l'on repart. On va voir la cathédrale et le musée, ces choses mornes et mortes, on ne s'avise plus de faire le tour du marché et de causer avec les paysans. Mallarmé disait bien qu'une seule chose est désormais utile en voyage, une pièce de monnaie, la monnaie du pourboire ! L'esprit

---

<sup>7</sup> Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 199.

d'observation, l'âme, quand on en a, on les peut laisser chez soi : c'est bien encombrant et ce n'est plus à la mode. »<sup>8</sup>

À la lecture de ce passage, le lecteur est frappé d'emblée par l'insistance sur le caractère visuel du voyage touristique. Fini le voyage philosophique. Faire du tourisme, désormais, c'est faire un voyage *pittoresque*. Ce terme, fortement déprécié par son utilisation intensive à l'époque, notamment pour qualifier des éditions illustrées de gravures, nous le retrouvons également à plusieurs reprises dans les titres de notre corpus. Si dans un premier temps, *pittoresque* désigne simplement ce qui est relatif à la peinture, on le rencontre le plus souvent dans l'acception de ce qui mériterait d'être peint, qui présente une composition digne d'un tableau, voire ce qui est « peint avec des mots » dans un texte littéraire à la manière d'un tableau. Pris dans ce sens, le terme correspond donc à ce que nous avons appelé jusqu'ici *pictural* pour éviter toute confusion avec l'acception courante qui désigne ce qui est d'un aspect charmant, savoureux.

Ce qui est considéré comme méritant d'être peint à l'époque romantique, c'est moins la beauté classique que la beauté irrégulière et sauvage, dont une impression d'harmonie majestueuse doit toutefois se dégager. Cette beauté, on la trouve dans les ruines, par exemple, mais surtout dans la nature, puisque c'est aux paysages et aux jardins que le terme de pittoresque s'applique à ses débuts, comme dans l'ouvrage de l'Anglais William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque* (1792), paru pour la première fois en traduction française en 1799. Gilpin préconise la recherche du coup d'œil du peintre : il faut chercher dans la nature le point de vue qui offre au spectateur un tableau d'une composition parfaite et viser à créer dans les jardins des perspectives tout aussi picturales. Le terme se popularise et se répand, les touristes en voyage

---

<sup>8</sup> Gourmont, *op. cit.*, p. 64-65.

adoptent la position du peintre de la même façon qu'aujourd'hui ils prennent des photos qui copient les cartes postales.

En agissant de la sorte, les touristes se placent dans une position de contemplation, ils se mettent dans une situation de perception extérieure, sans participer au monde dans lequel ils se meuvent. La *vie* de l'esprit du voyageur qui cherchait à entrer en contact avec la société qu'il venait découvrir se voit supplantée par la *vue* plate, en deux dimensions, du touriste. Le manque de contact avec la société de ce dernier, son manque de curiosité, est dénoncé par De Gourmont qui souligne la différence entre *observer* d'un côté, *voir* et *regarder* de l'autre. Il est évident qu'il faut voir et regarder pour observer, mais le voyageur moderne est trop paresseux pour aller au-delà de la vision immédiate et mettre en œuvre celle de l'esprit. Il n'en a d'ailleurs pas le temps. À peine arrivé, il faut déjà repartir, si l'on veut boucler son programme en dix jours... Les Japonais dont nous nous moquons aujourd'hui, qui débarquent de leur cars et « font l'Europe » en quelques jours ne sont en fin de compte que le miroir grossissant de notre propre comportement. Les voyageurs de Hollande, comme nous l'avons vu, n'échappent pas à cette hantise de la vitesse, de « voir le plus possible en un minimum de temps », et les guides et revues proposent des itinéraires où cette soif d'« optimisation » est satisfaite par un programme où tout déplacement, toute visite sont parfois chronométrés à l'heure près.

L'impératif visuel du pittoresque présente un autre inconvénient. Les tableaux vivants que l'on s'amuse dans un même esprit à monter dans les soirées mondaines de l'époque sont des artifices qui ne se rencontrent pas spontanément dans la réalité. De même, dans le monde extérieur parcouru, le touriste ne trouvera que rarement aux vivants et même aux paysages les qualités pittoresques recherchées. Il concentrera donc

son attention sur ce que De Gourmont appelle « ces choses mornes et mortes », musées et monuments. Avec eux, au moins, on est sûr de trouver ce que l'on attendait à l'endroit prévu au moment voulu.

Cette observation rejoint ce que nous avons stipulé dans le chapitre précédent, à savoir que l'imaginaire de nos auteurs est fortement marqué par des éléments issus du passé, qu'il s'agisse d'images ou de textes. Pour retrouver la vision pittoresque que ceux-ci véhiculent, on n'a guère d'autre choix que de s'orienter vers ce qui subsiste de ces temps-là. Qu'il s'agisse d'auteurs d'inspiration romantique ou plutôt classique, du moment qu'ils se montrent nostalgiques d'une époque révolue, et entreprennent de remonter dans le temps, ils doivent renoncer au contact avec leurs contemporains dont la vie quotidienne est évidemment bien ancrée dans le présent. Inutile de préciser que leurs aspirations sont fatalement vouées à l'échec. Aux Pays-Bas, il n'y a plus guère que les servantes et les paysans en costume traditionnel à faire illusion de ce point de vue-là. Il n'y a que la contemplation rapide et superficielle du tourisme qui permette de ne pas briser le rêve.

L'absence de références aux éléments modernes de la société néerlandaise que l'on peut constater dans la plupart des ouvrages de notre corpus s'inscrit dans cette optique. Ainsi, il faut attendre les toutes dernières années du dix-neuvième siècle, voire le début du vingtième, pour trouver des auteurs qui fassent mention des constructions métalliques modernes – le pont de la Moerdijk et le *Kurhaus* de Scheveningen notamment –, des réclames (Van Houten) et de la présence de touristes à la plage<sup>9</sup>. Il faut faire une exception pour le train, dont nombre de voyageurs louent le confort et la vitesse (rien d'étonnant à cela, car ne s'agit-il pas là de deux facteurs susceptibles

---

<sup>9</sup> Les premiers bains d'eau de mer pour touristes à Scheveningen voient le jour en 1815, les petites voitures pour descendre directement dans la mer apparaîtront quelques années après.

d'améliorer l'expérience touristique, celle qui passe par la vision extérieure et non-participative ?), une autre pour les gigantesques machines à vapeur conçues pour l'assèchement de la mer de Haarlem et d'autres polders (dans ce cas précis, l'industrialisation s'intègre tellement bien dans le mythe de la lutte nationale constante contre la menace de l'eau, qu'elle en perd sans doute une grande partie de ce qu'elle pouvait avoir comme charge négative).

### ***Industrie du tourisme***

Ironie du sort : en cherchant une échappatoire pour s'éloigner de l'industrialisation de leur société, les touristes provoquent la naissance de l'industrie du tourisme. En effet, avec le tourisme qui se généralise, ce n'est pas seulement le nombre de voyageurs qui augmente, c'est aussi le développement rapide de toute une branche d'activités. Premièrement, il y a bien évidemment l'infrastructure qui change, avec l'apparition du train à vapeur notamment, et l'extension rapide du réseau de chemin de fer – 400 km de voies ferrées en France en 1840 –, puis l'apparition de l'automobile, qui restera longtemps un objet coûteux réservé à une petite élite, assez nombreuse cependant – Marc Boyer fait mention de 50000 voitures en France en 1910 – pour que dès 1900 paraisse le premier Guide Michelin, élaboré à l'intention des automobilistes.

Il importe toutefois d'ajouter à ces chiffres de croissance que, bien que le développement du réseau ferré paraît avoir eu un effet globalement positif sur celui du tourisme et l'accessibilité des destinations auparavant jugées assez éloignées, l'on rencontre également l'affirmation contraire : selon Eugène Guinot,<sup>10</sup> les voyageurs deviennent rares en Hollande à cause du chemin de fer qui fait que les voyageurs ne

---

<sup>10</sup> GUINOT, Eugène, « Promenade en Hollande. » *Journal du dimanche*, 15 août 1847, p.17-18.

descendent plus les fleuves, mais vont directement de Cologne à Anvers. Il a sans doute raison pour ce qui est des touristes empruntant la voie fluviale, mais comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, la plupart des visiteurs français ne viennent pas aux Pays-Bas par le Rhin mais par la route ou le rail, depuis la Belgique.

Le nombre croissant de voyageurs sur les routes s'accompagne d'une multiplication parallèle des accommodations : hôtels, auberges et restaurants. Les premiers établissements touristiques sont apparus dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle ; un siècle après, ils commencent à être répertoriés dans les guides publiés à l'intention des voyageurs et à y faire l'objet de recommandations plus ou moins objectives, étant donné que les établissements payent souvent pour figurer dans leurs pages.

Après le développement de l'infrastructure et des accommodations, en effet, vient l'essor des collections de guides, manuels rédigés à l'intention du touriste pour lui éviter toute surprise, tout imprévu qui pourraient lui compliquer le voyage et éventuellement entraîner des désagréments qui se conjuguent mal avec l'idée de loisir.

Les guides ne sont cependant pas une invention du dix-neuvième siècle, née avec le tourisme. En France, en effet, le premier *Guide* publié est celui – celle, devrait-on dire, puisque à l'époque le mot est féminin – de Charles Estienne, qui paraît en 1552, et en sera à sa vingt-huitième édition un siècle plus tard, en 1668. *La Grand Guide des Chemins, pour aller et venir par tout le Royaume de France* propose des itinéraires, donne des indications sur les villes et sur les dangers de la route. D'autres *Descriptions* et *Itinéraires* paraissent, qui pour la plupart sont des ouvrages assez volumineux, plus aptes à inciter au voyage qu'à emporter avec soi pour être consultés en chemin.

C'est au cours du dix-neuvième siècle qu'apparaîtront des collections plus pratiques à consulter et à emporter, parfois même d'un véritable format de poche. Ces collections ont été modelées sur les Guides Murray, publiés en Angleterre pour accompagner le Grand Tour. Elles se multiplient rapidement : pour l'Angleterre, outre les Murray, mentionnons les Guides Cook, édités par la première agence de voyages du même nom ; pour l'Allemagne il y a les Guides Reichart d'abord, puis les Baedeker, dont les premiers sont de simples traductions du Murray. En France enfin, les guides Richard (Ce pseudonyme rappelant les Guides Reichart cache en fait l'auteur J.M.V. Audin), les Baedeker traduits en français, les Guides Chaix et les Guides Joanne, qui deviendront les Guides Bleus en 1910, pour ne citer que les plus importants. Ces guides, qui connaissent de grands tirages et de nombreuses rééditions, ne se contentent plus de fournir des itinéraires et quelques indications pratiques, mais émettent des appréciations, des jugements. Ils conditionnent leurs lecteurs en apprivoisant à l'avance l'espace que ceux-ci vont explorer, en le découpant à leur mesure. Pour le touriste, plus de découvertes : tout ce qui est jugé digne d'être vu est mis à nu, exposé, prêt à être consommé.

Les *Guides de Hollande* figurent dans toutes les collections. Une consultation rapide du catalogue des imprimés de la Bibliothèque Nationale de France suffit pour qu'on en trouve au moins une dizaine, sans compter bien sûr les rééditions, qui sont nombreuses. À titre d'illustration, voici les résultats pour les principaux éditeurs de guides :

- Guides Chaix :

*Nouveau guide sur les bords du Rhin et en Hollande.*

*Nouveau guide en Belgique et en Hollande.*



- Guides Reichart (en traduction française) :

*Le Voyageur en Allemagne et en Suisse, en Hollande et en Belgique* (en 1859, ce guide en est à sa 18<sup>e</sup> édition)

- Guides Richard (rédigés par J.M.V. Audin) :

*Guide classique du voyageur en Europe* (2 vols)

*Guide classique du voyageur en France, en Belgique et en Hollande, précédé d'un itinéraire complet de Paris* (24 éditions en 1853)

*Guide du voyageur en Belgique et en Hollande. Manuel du voyageur en Belgique, itinéraire artistique, industriel et manufacturier* [Suivi de :] *Guide du voyageur en Hollande*

*Guide du voyageur en Hollande*

- Guides Joanne (rédigés pour la plupart par A.-J. Du Pays) :

*Guide du voyageur en Europe : France, Belgique, Hollande, Iles Britanniques, Allemagne, Danemark, Suède, Norvège, Russie, Suisse, Savoie, Italie, Malte, Grèce, Turquie d'Europe, Espagne, Portugal*

*Itinéraire descriptif, historique et artistique de la Hollande*

*La Belgique et la Hollande* (Guide Diamant)

*La Hollande* (Guide Diamant)

- Guides Conty (collection des Guides circulaires) :

*Quinze jours en Belgique, Hollande et Prusse rhénane*

*La Hollande circulaire*

Mentionnons pour conclure la présence dans ce catalogue d'un autre guide traduit, comme le Reichart, de l'allemand : *Le Rhin, guide des voyageurs dans les contrées du Rhin, les vallées et bords voisins, en Hollande et en Belgique*, par Aloyse Schreiber, ainsi qu'un guide paru chez Garnier, le *Nouveau Guide général du voyageur en Hollande*, par Eugène d'Auriac.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> S'il ne figure point dans cette énumération les Baedeker français, c'est que, n'ayant voulu donner ces titres qu'à titre indicatif et sans la moindre prétention à l'exhaustivité, nous nous sommes limitée au catalogue de la BNF, dans lequel le Baedeker *Belgique et Hollande* n'apparaît pas. Ajoutons par ailleurs à cette occasion que le premier Guide Michelin *Belgique, Hollande, Bords du Rhin* paraît en 1908, trop tard pour avoir une répercussion sur notre corpus.

Signalons enfin que le fait que les premiers guides soient anglais, traduits sans tarder en allemand, puis en français, n'empêchera pas l'apparition rapide sur le marché anglais d'ouvrages qui sont à leur tour compilés et traduits du français, et publiés à Paris. Ainsi le *Galighani's Travellers Guide through Holland and Belgium* de 1818 est-il dit « *carefully compiled from the works of Boyce, Richard and Romberg* ». De même, à la fin du siècle, paraîtra, toujours à Paris,<sup>12</sup> *The continental tourist, a practical guide for travellers*, « *compiled and published by P.K. Klein* ». La boucle est ainsi bouclée. L'on peut supposer qu'il en résulta une probable influence des différents imaginaires européens les uns sur les autres qui allait créer, dans et à travers les guides, un début d'imaginaire européen. Si cet imaginaire est trop vaste pour que nous l'explorions dans le cadre de notre travail de doctorat, il nous sera cependant impossible de ne pas tenir compte du tout de la présence de telles composantes étrangères dans l'imaginaire français des Pays-Bas. Il peut être difficile de les distinguer au sein même des guides et du corpus, mais nous verrons lorsque nous traiterons des sources historiques et littéraires ( voir chapitre VI *infra*) qu'il y a quelques auteurs et voyageurs, anglais notamment, qui ont laissé des empreintes plus faciles à déceler.

### ***Rôles du guide touristique***

Nous avons vu que les ancêtres du guide touristique sont des *Descriptions* et *Itinéraires*, qui sont davantage des ouvrages renfermant un certain savoir géographique que des textes pratiques conçus comme de véritables manuels du voyageur. Le *Guide* est différent de plusieurs points de vue. Nous allons à présent tenter de cerner cette

---

<sup>12</sup> Chez Goupy et Jourdan, 1884.

différence, prenant comme point de départ de notre analyse la classification de Marc Boyer des trois « littératures de voyage » correspondant aux trois types de voyage :

« Voyage imaginé, voyage vécu, voyage prolongé (par les souvenirs) correspondent à trois littératures :

- *Celle qui invite au voyage* : les énormes « Descriptions... Itinéraires... » publiés au XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle éveillaient déjà la curiosité ; les premiers guides – ceux du Grand Tour – appelaient au voyage dans un but de *formation* ; la Géographie naquit comme description de la terre et les hommes étaient conviés à l'art de la *découverte* ;

- *Celle qui accompagne le voyageur* : les ouvrages doivent être portatifs, rassembler en peu de mots les informations précises dont le touriste a besoin sur place. Les guides de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle remplissent déjà cette fonction ; avec l'époque romantique naissent les premières grandes collections de guides : toutes ont trouvé un format, un mode de présentation, de classement (étoiles, astérisques...) auxquels elles sont restées fidèles. Le touriste habitué, sur place, retrouve facilement son chemin, les lieux qu'il veut voir et la description qu'il doit lire ;

- *Celle qui suit le voyage* : les voyageurs en rédigeant des *journaux de voyage* fixent leurs impressions et prolongent leurs souvenirs. Cette littérature révèle mieux que toute autre la vérité des impressions. »<sup>13</sup>

M. Boyer distingue trois littératures selon le moment du voyage où elles interviennent. L'essentiel de notre corpus littéraire relève évidemment de la troisième catégorie, la littérature qui *suit* le voyage, mais les deux autres sont indispensables à notre recherche, notamment parce que les ouvrages peuvent appartenir à différentes étapes du voyage et transgresser ainsi les limites entre les trois groupes de littératures de M. Boyer. Pour rester dans le domaine des textes littéraires : ne serait-ce que parce que les récits de voyage des uns, écrits à la suite d'un voyage, donc entrant dans le troisième

---

<sup>13</sup> Marc Boyer, *Le Tourisme*, Paris : Seuil, 1982, p.213.

groupe, deviennent littérature qui *invite* au voyage pour les autres, qui partent sur leurs traces après avoir pris connaissance de leurs ouvrages, et se retrouvent de ce fait dans le premier groupe. Les auteurs qui se font d'abord lecteurs sont nombreux, nous l'avons vu, et pour certains cette littérature qui a invité au voyage deviendra par la suite source d'inspiration pour celle qu'ils produiront eux-mêmes à la suite de leur propre expérience.

La même chose est valable pour les guides. M. Boyer les associe à la littérature qui *accompagne* le voyage, et donc au voyage vécu. Même si cet accompagnement du touriste est bien évidemment leur fonction première, il nous semble discutable de limiter leur champ d'action à ce voyage vécu seulement. En effet, le guide entre en jeu dès l'étape du voyage imaginé, au moment où l'on s'est décidé pour le voyage et qu'on commence à le préparer. Ces préparatifs ne se limitent pas à l'achat de billets, au choix des bagages à emporter et d'autres détails matériels de ce genre. La lecture du guide préalablement au départ en voyage y joue un rôle essentiel, puisque c'est elle qui va en grande partie déterminer l'itinéraire choisi par le touriste, les étapes, le programme des premiers jours au moins. La description des sites que comporte le guide, et leur appréciation, entraînent déjà une sélection, et donc la création d'une première image touristique du pays. Cette image vient se joindre à l'imaginaire préétabli qui s'est constitué par les tableaux et les autres textes qui composent la littérature qui invite.

Les guides interviennent aussi dans le voyage prolongé, et de ce fait font également partie de la littérature qui *suit* le voyage. Leur présence à cette étape du tourisme est quelque peu pernicieuse : en effet, ils servent ici le plus souvent à masquer la paresse ou l'infidélité du touriste. Celui-ci n'a-t-il pas vu tout ce qu'il fallait voir, visité tous les sites indispensables ? Pour combler les lacunes dans son récit de voyage,

il se reportera aux guides qui lui fourniront les impressions qui lui font défaut. D'autres ouvrages peuvent remplir cette fonction, de même qu'une petite demande de renseignements à vos hôtes néerlandais, à l'instar de Verlaine, qui décrira la Hollande dans le récit de voyage qu'on lui a commandé essentiellement d'après ce que lui en dira Philippe Zilcken, chez qui il était logé. Il demande ainsi à celui-ci : « Sur la Haye, il serait honteux de ne pas parler du Musée. Menuisez-m'en une *visite* que je mettrai à ma sauce. »<sup>14</sup> Sauce dont l'ingrédient principal sera la paraphrase d'Edmondo de Amicis ou quelque autre « bouquin récent et pas cher sur la Hollande en général »<sup>15</sup> également réclamé à Zilcken.

Enfin, même si le guide appartient bien en premier lieu à la littérature qui accompagne le voyage, sa fonction première étant en effet de guider le touriste dans ses déplacements, il nous semble cependant qu'il a moins à voir avec le voyage vécu que ne le laisse paraître Marc Boyer. En effet, le fait même de se promener avec son guide à la main, constitue comme un écran entre le regardant et le regardé. Le touriste voit le monument qu'il visite à travers la description que lui en donne son guide, et qu'il est en train de lire, ou vient de lire, au moment où il a la chose sous les yeux. Le voyage vécu prend des airs de voyage lu, d'observation indirecte. Avec son guide, le touriste met en danger l'immédiateté de ses impressions, le contact avec l'étranger tel que pouvait le connaître le voyageur.

Le fait que les guides appartiennent donc somme toute aux trois voyages et aux trois littératures que distingue Marc Boyer, appelle quelques précisions en ce qui concerne les autres contenus qu'il cite pour ces trois catégories de littératures dans le passage que nous avons reproduit ci-dessus. En effet, comme nous l'avons déjà dit, les

---

<sup>14</sup> Paul Verlaine, Lettre à Philippe Zilcken du 12 juillet 1893, Ph. Zilcken, *Paul Verlaine, Lettres à propos de Quinze jours en Hollande et documents inédits*, Paris : s.n., p.26.

<sup>15</sup> Paul Verlaine, Lettre à Philippe Zilcken du 5 janvier 1893, *ibid.*, p.21.

journaux de voyage et autres comptes-rendus peuvent également se retrouver parmi les invitations au voyage d'un autre auteur. Il conviendrait par ailleurs d'ajouter également à cette littérature invitant au voyage les textes paraissant dans des revues spécialisées telles que *Le Tour du Monde* (1860-1914), le *Moniteur Universel* (sous différentes formes 1789-1901) et le *Magasin Pittoresque* (1833-1937). Les *Descriptions* et *Itinéraires*, à l'inverse, peuvent partager avec les guides la fonction de documentation pour construire un compte-rendu du voyage complet et dans les normes, au moment du voyage prolongé. Ils font alors partie de la littérature qui suit le voyage. Si récits de voyage, *Descriptions* et *Itinéraires* ne font en principe pas partie de la littérature qui accompagne le voyage, c'est essentiellement pour des raisons d'ordre pratique. D'une part, le format encombrant de ces livres ne se prête souvent pas au transport, d'autre part, ils ne comportent pas les renseignements pratiques et accessibles dans des domaines très variés dont a besoin le touriste.

Ajoutons que la séparation entre *Descriptions* et *Itinéraires* d'un côté et *Guides* de l'autre suivant le moment du voyage ayant perdu sa validité, il reste néanmoins entre ces deux sortes d'ouvrages outre une différence de fonction, une différence d'époque. L'apparition des *Itinéraires* et *Descriptions* est en effet antérieure à celle des guides touristiques proprement dits, qui ne feront leur entrée qu'à l'ère de l'industrialisation. Ceux-là sont des prédécesseurs, les sources d'inspiration et d'information, non seulement des voyageurs, mais des guides eux-mêmes.

Pour en revenir aux guides et à leur triple appartenance aux trois littératures du voyage que nous venons d'établir : nous pouvons constater que dans chacun des trois temps, les fonctions remplies par le guide souffrent d'une charge assez négative. Avant

le voyage, en effet, leur lecture fausse la relation du touriste avec le pays qu'il va visiter, puisqu'elle va donner naissance en lui à une idée préconçue qui va influencer la façon dont il abordera la réalité sur place. Rappelons que les guides ne sont pas les seuls éléments constitutifs responsables de cette imaginaire préexistant à l'expérience.

Durant le voyage, une fois sur place, le guide va une nouvelle fois biaiser la vision du touriste, en s'interposant entre la réalité qui l'entoure et lui. Ce sont les descriptions du guide qui vont lui décrire et interpréter ce qu'il devrait voir de ses propres yeux. Il faut avoir un solide esprit critique pour résister à ce pouvoir de suggestion.

Après le voyage, enfin, une fois de retour chez lui, la relecture des guides va éventuellement venir « corriger » les souvenirs de notre touriste, et s'il a entrepris d'écrire le récit de son séjour à l'étranger, la dictature du circuit obligé et des sites incontournables le poussera peut-être à combler à ce qu'on aura tendance autrement à considérer comme des lacunes dans son récit, voire dans son expérience. C'est un métier sérieux que celui de touriste, on se doit de l'exercer selon les règles, et dans ce domaine, les guides font la loi.

### ***Construction de l'imagerie des guides***

Les guides en effet, à force de s'inspirer les uns des autres et de toujours citer les mêmes sources, sans tenir compte du temps qui passe et de l'évolution des sociétés, donnent dans l'ensemble une image fixe et cohérente qui finit par être perçue comme une espèce de vérité immuable. Si les informations pratiques sont régulièrement mises à jour – c'est indispensable si on ne veut pas se mettre les voyageurs à dos –, il n'en est pas de même de cette imagerie, principalement faute de temps et de moyens sans doute.

Pour le touriste, la représentation du guide fait foi, le guide est l'autorité compétente qui l'aide à se débrouiller en terre étrangère, et qui lui dicte aussi ses obligations. Si tous les guides sont d'accord sur les sites à visiter et prononcent sur ces sites les mêmes jugements de valeur, si c'est sur ces sites que l'on vous entreprendra une fois que vous serez de retour chez vous, ne devient-il pas quasi impossible de s'écarter de ce chemin tout tracé ?

« Bientôt les collections de Guides adoptent le ton positiviste : dans les conseils qu'ils donnent, les classements qu'ils proposent, les Guides disent avoir des raisons objectives. Avec bonne conscience, ils imposent ce qui doit être vu et comment. »<sup>16</sup>

« Quelles qu'en soient les causes, le résultat est là : les guides du XIX<sup>e</sup> siècle, classant et hiérarchisant les données qui largement venaient du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont imposé les videnda, lieux, monuments et sites à visiter et les resorts où séjourner pendant les saisons. »<sup>17</sup>

Malgré les nombreuses rééditions que connaissent les grandes collections de guides, l'image qu'elles donnent du pays – dans notre cas, de la Hollande – n'évolue que peu ou pas. La concurrence joue ici un rôle important. Il faut se démarquer des autres collections prestigieuses. Ainsi, le Guide Joanne *Belgique et Hollande* n'hésite pas à préciser dans ses pages que contrairement au Guide Richard, il ne se fait pas payer par les établissements pour que ceux-ci aient le droit de figurer dans ses pages. S'il faut être intègre, il ne faut pas pour autant faire preuve de trop d'originalité. Trop s'écarter de ce que disent les autres guides, et depuis fort longtemps, nuirait à la crédibilité. Par ailleurs, une mise à jour portant sur autre chose que les prix, horaires et autres

---

<sup>16</sup> Marc Boyer, *Histoire générale du tourisme. Du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : L'Harmattan, 2005, p.185.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.207.



informations pratiques demanderait des recherches poussées sur le terrain, ce qui ralentirait de trop la sortie d'une nouvelle édition et aurait un effet néfaste sur le coût :

« S'il est malaisé de dire qui précisément crée l'attrait, il est assuré que ce sont les guides qui ont transmis les préférences, établie les hiérarchies et les stéréotypes, assis les notoriétés ; les guides, en effet, se répètent. Comment pourrait-il en être autrement ? Ils sont soumis à une sévère concurrence qui porte sur le prix, la maniabilité et la mise à jour ; il serait trop coûteux et lent de se renouveler. Quant aux touristes, tout se passe comme s'ils suivaient dociles. »<sup>18</sup>

Le Guide-Joanne *Belgique et Hollande* précise dans son édition de 1875 que les renseignements qui y sont fournis ont été recueillis au cours d'un voyage aux Pays-Bas fait spécialement dans ce but, en 1872. S'il faut déjà trois ans pour remanier un guide de sorte que les simples détails pratiques soient à jour, combien n'en faudrait-il pas pour revoir et réécrire le contenu proprement dit ? Ce genre d'informations dans les avant-propos n'en est pas moins ressenti comme un gage de qualité, et les touristes, nous l'avons déjà dit, se sentent probablement bien mal placés pour mettre en doute la véracité de ce que leur affirment les guides. Par ailleurs, la pérennité des descriptions fournies, de plus en plus anachroniques à mesure que le temps passe, répond sans doute au désir romantique de certains d'entre eux de retrouver des temps perdus, une époque préindustrielle.

Afin de pouvoir donner une impression de l'imaginaire dépeint par les guides et de son peu d'adéquation avec l'époque contemporaine, nous avons choisi de regarder de

---

<sup>18</sup> Boyer, *Histoire générale du tourisme*, p.207.

près deux publications des Guides Joanne : *Belgique et Hollande*<sup>19</sup> et *Itinéraire descriptif historique et artistique de la Hollande*<sup>20</sup>, de 1875 et 1862 respectivement. (Le contenu et les renseignements fournis par ces deux ouvrages se recourent en grande partie, le guide Diamant – que sa préface définit par ailleurs comme un « Itinéraire portatif » - étant toutefois plus riche en indications d'ordre pratique, puisque dans la préface de l'*Itinéraire*, fidèle à la fonction traditionnelle de ce genre d'ouvrages, celui-ci est dit avoir été conçu dans un but de consultation encyclopédique.) Du Pays y cite assez abondamment ses sources, et dans l'*Itinéraire* va jusqu'à proposer une bibliographie, ce qui permet au lecteur de voir assez facilement où il a puisé ses informations.

Premièrement, et cela peut surprendre, nous avons trouvé dans chacun des deux ouvrages, des références aux concurrents directs. Dans le Guide Diamant, en effet, Du Pays emprunte sans s'en cacher au Guide Murray pour la description du tombeau de l'amiral De Ruyter à Delft ; dans l'*Itinéraire*, il conseille aux lecteurs de se référer au Baedeker à propos des droits de douane.

Pour ce qui est de la peinture, Du Pays se sert de quelques grands classiques : les ouvrages de W. Thoré-Bürger, qui fut exilé aux Pays-Bas, Vitet, Viardot et Charles Blanc font autorité chez tous ceux qui écrivent sur l'art aux Pays-Bas. Il complète ses sources avec quelques auteurs étrangers, comme les Allemands Waagen et Kugler, mais aussi avec des ouvrages d'auteurs néerlandais : Van Westrheene, Nieuwenhuis et Scheltema. De plus, comme le font la plupart des guides et même quelques auteurs de récits de voyage (Maxime Du Camp entre autres), il reprend les catalogues des grands

---

<sup>19</sup> A.J. Du Pays, *Belgique et Hollande*. Guides Diamant, coll. des Guides Joanne, Paris : Hachette, 1875 (3<sup>e</sup> éd.). Le guide *Hollande* est une édition à part de la seconde partie de cet ouvrage, son contenu est rigoureusement identique.

<sup>20</sup> A.J. Du Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de la Hollande*. Coll. des Guides Joanne, Paris : Hachette, 1862.

musées de La Haye et d'Amsterdam dans leur quasi-intégralité, en y ajoutant parfois des commentaires de son cru, parfois ceux des auteurs que nous venons de nommer.

En matière d'histoire, Du Pays semble s'être documenté aussi bien que pour la peinture. Les principaux ouvrages dont il se sert sont ceux – récents - de John Lothrop Motley, *Histoire des Provinces-Unies des Pays-Bas* et *Fondation de la république des Provinces-Unies – La Révolution des Pays-Bas au XVIe siècle*. Ce qu'on peut lui reprocher dans les choix de ses sources historiques, c'est que la plupart d'entre elles traitent d'époques éloignées, jusqu'à celle de la domination romaine (Schayes, *Les Pays-Bas avant et pendant la domination romaine* (1838)) ou sont trop anciennes pour pouvoir être considérés comme traitant des Pays-Bas contemporains (Alting, *Descriptio Frisia* (1701)).

Pour rendre compte de cette Hollande actuelle qu'on ne trouve pas dans les ouvrages historiques, Du Pays multiplie les recours à des auteurs (plus ou moins) contemporains. Ainsi, le Guide Diamant comporte un chapitre intitulé « Impressions de voyageurs », qui donne à lire trois extraits, les deux premiers de Descartes et de Voltaire, qu'on ne peut plus guère considérer dans les années 1870 comme des contemporains, le troisième de Xavier Marmier, dont le livre figure dans notre corpus. Ce chapitre à part peut se lire comme un aperçu diachronique – très sommaire, il est vrai – de la société néerlandaise. La lettre de Descartes à Balzac de 1631 met l'accent sur la liberté et l'hégémonie du commerce, celle de Voltaire à la Présidente de Bernières mentionne, presque un siècle plus tard (en 1722), le paysage bucolique et l'esprit travailleur et modeste des Hollandais. Marmier, enfin, reparle de la réserve comme trait de caractère national et de l'économie, mais l'extrait choisi par Du Pays est avant tout une

critique du regard superficiel des touristes qui entretiennent idées fausses et idées reçues :

« Je ne connais pas, dit M. Marmier, un pays plus injustement traité dans les descriptions de voyage que la Hollande. Un grand nombre d'étrangers la visitent cependant chaque année. Mais les uns arrivent là comme par acquit de conscience, pour traverser La Haye et jeter un coup d'œil sur Amsterdam, inscrire leur nom dans la cabane de Pierre le Grand et repartir. D'autres y viennent avec des idées faites, un point de vue arrêté d'avance. Combien de facéties sur l'habitude de fumer des Hollandais et sur le lavage quotidien des rues et des maisons ! Il y a des gens qui croient encore sincèrement que le pavé de Broek est frotté chaque matin comme un parquet, et qu'en arrivant là on est tenu d'ôter ses bottes et de chausser des babouches. »<sup>21</sup>

Le choix qu'a fait Du Pays de reprendre justement cette note critique est intéressant, parce qu'elle est une remise en question du guide lui-même, qui est un instrument destiné à rendre possible le genre de tourisme que Marmier rejette, transmettant, à peine nuancées, ces mêmes informations que Marmier juge fausses et stéréotypées et permettant d'organiser les superficielles visites-éclair fustigées par lui. Ainsi, le Guide Diamant propose un voyage de 8 ou 9 jours avec étapes à Rotterdam, La Haye, Leyde et Harlem, Amsterdam, Broek et Saardam, éventuellement Le Helder, notant toutefois à la fin que « Dans cette très-rapide tournée, on aura vu à peu près ce que la Hollande offre de plus remarquable ; mais, avec cette impression superficielle, on emportera un vif désir de voir mieux et plus longuement ce curieux pays. »<sup>22</sup> Est-ce une excuse pour avoir cité ce circuit éminemment touristique, ou bien l'auteur prend-il ses désirs pour des réalités ?

---

<sup>21</sup> X. Marmier, cité in A.J. Du Pays, *Belgique et Hollande*, p.272.

<sup>22</sup> A.J. Du Pays, *Belgique et Hollande*, p.283.

De toute façon, Marmier lui-même ne se tient pas aussi loin des « facéties » et des « idées faites » qu'il aimerait à le faire croire. Son ouvrage est très diversifié, consacrant même deux chapitres à la littérature néerlandaise, et ses observations sont plutôt nuancées, mais quelques remarques faites en passant se prêtent facilement à être interprétés par le lecteur comme des clichés ou à s'y transformer chez ceux qui pourraient les reprendre à leur compte. Ainsi, lorsqu'il note que « tous les garçons d'auberge et de café s'appellent Jan ». <sup>23</sup> C'est une information qu'on retrouve à l'identique chez différents auteurs. Cette fois, c'est à l'*Itinéraire* qu'il faudra se reporter pour avoir un renseignement plus nuancé et sans doute plus réaliste :

« Généralement on appelle en Hollande le garçon Jean (*Jan* qui se prononce : Yann). Toutefois, dans les grands hôtels, le domestique ne répondrait pas à cette appellation, usitée surtout dans les cafés. » <sup>24</sup>

En matière d'auteurs contemporains, A.J. Du Pays ne se limite pas à la citation du passage de Marmier que nous venons de voir. Tout au long du Guide Diamant, notamment, il citera sans cesse un grand nombre d'autres écrivains, dont les descriptions remplaceront même souvent les siennes, et deviennent de ce fait la seule source d'information sur telle ou telle étape du voyage. Ainsi, le quartier juif d'Amsterdam ne nous est décrit qu'à travers le tableau qu'en a esquissé Maxime Du Camp dans ses *Lettres à un ami*. Après Esquiros, c'est en effet à Du Camp que Du Pays emprunte le plus grand nombre de citations, comme le montre la liste qui suit, et qui rassemble, pour le Guide Diamant uniquement, les auteurs de récits de voyage cités et les sujets à propos desquels il a recours à leurs ouvrages :

---

<sup>23</sup> Xavier Marmier, *op.cit*, p.163.

<sup>24</sup> A.J. Du Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de la Hollande*, p.XXIV.

*Esquiros* : diminution de la pêche à Vlaardingen, lac d'Haarlem, charité, sociétés particulières, hospices, description de Marken, Hoorn, Enkhuizen, Zuiderzee, Schokland, les îles, musée de Frise, les Frisons, Drenthe.

*Du Camp* : disparition du velours d'Utrecht ; flottille de Scheveningen, Haarlem et sa boucherie, Amsterdam comme une Venise du Nord, synagogue d'Amsterdam, tableau de Flinck au Palais-Royal, la Ronde de Nuit, taille de diamants dans le quartier Juif, Saardam et la cabane du czar, Leeuwarden

*Marmier* : maison du poète Cats près de Scheveningen, chemin de fer de Haarlem, canal à travers la Hollande septentrionale

*Desroches* : le fleuve Amstel

*Texier* : panorama d'Amsterdam

Nous n'avons pas repris dans cette énumération les voyageurs antérieurs au dix-neuvième siècle (Voltaire essentiellement), les historiens, et les historiens de l'art (Quatremère de Quincy, Thoré-Bürger, et de nombreux autres). Quant à l'*Itinéraire*, il comprend trois pages de bibliographie, où figurent certains des auteurs que l'on rencontre aussi dans le *Guide*, plus quelques titres de descriptions et récits de voyage que nous n'y avons pas encore vus, mais dont on peut se risquer à affirmer qu'ils ont dû servir de sources à sa rédaction, étant donné que l'*Itinéraire* (1862) est antérieur au *Guide* (3<sup>e</sup> éd. 1875 ; la 1<sup>re</sup> éd. date probablement de la même année). Nous reprenons ici ces *Descriptions* et *Voyages* figurant dans la bibliographie de l'*Itinéraire*, pour montrer, d'une part, à quel point les Guides Joanne s'appuient sur ces comptes-rendus littéraires, et d'autre part, pour les commentaires ajoutés par Du Pays, et qui ont dû constituer de précieux conseils de lecture pour ceux qui, voulant se documenter, se voyaient confrontés à une masse considérable de publications sur les Pays-Bas :

Pilati di Tassulo, *Lettres sur la Hollande*, La Haye, 1780

Anne Radcliffe, *Voyage fait en Hollande en 1794* (Trad. en français), Paris, 1799

J. de Parival, *Les Délices des Pays-Bas* (7<sup>e</sup> éd.), Paris, Anvers, 1786

De Cloet, *Voyage pittoresque dans le Royaume des Pays-Bas*, Bruxelles, 1821-1825

Paquet-Syphorien, *Voyage historique et pittoresque fait dans les ci-devant Pays-Bas*, Paris, 1813

Desroches, *Voyage dans les Pays-Bas*, Paris (s.d.)

Edm. Texier, *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique*, Paris, Morizot (s.d.)

Gauthier Stirum : *Voyage pittoresque dans la Frise*, Auxonne, 1844

Marmier, *Lettres sur la Hollande*, Paris, 1841

« Nous avons emprunté quelques citations à cet ouvrage estimé »

Alph. Esquiros, *La Néerlande et la vie néerlandaise* [sic], Paris, Michel Lévy, 1859

« Etude remarquable à laquelle nous devons d'utiles indications. Cet ouvrage, d'une lecture intéressante, est très-estimé par les Hollandais eux-mêmes. C'est un livre que les voyageurs sérieux doivent emporter avec eux, ou avoir lu avant d'entrer en Hollande. »

Maxime Du Camp, *En Hollande. Lettres à un ami*

« Cet ouvrage, auquel nous avons emprunté quelques citations, est le plus récent qui ait été publié en France sur la Hollande. »

Du Pays n'est pas le seul à se baser sur des récits de voyage pour fournir les descriptions de son guide. Un coup d'œil rapide au *Guide du voyageur en Hollande* par Richard nous fait ainsi découvrir les noms du baron d'Haussez et de Depelchin parmi les auteurs cités. Rien d'étonnant, pourrait-on dire, puisque Depelchin dans *La Hollande à vol d'oiseau* dit utiliser le Guide Richard.

Une grande partie de l'imagerie des guides provient donc de récits de voyage, récents ou plus anciens. Rappelons en effet que l'ouvrage de Parival qu'utilise Du Pays date à l'origine de 1651, bien qu'il y ait eu des rééditions revues et corrigées jusqu'en 1710 au moins, bien après la mort de son auteur. Les livres de Pilati di Tassulo et Anne Radcliffe ont largement plus d'un demi-siècle à l'époque de la rédaction de l'*Itinéraire*. Comme Du Pays attache une certaine importance à ce qu'il y ait des informations récentes dans ses guides – son commentaire sur le livre de Du Camp en témoigne - cela laisse supposer qu'il a voulu utiliser ces textes plus anciens pour des observations historiques essentiellement. Le danger se cache dans l'interprétation de remarques d'ordre général apparaissant dans ce genre de contextes, facilement prises pour des vérités immanentes et intemporelles. Tout lecteur peu attentif ou peu scrupuleux peut être victime ou auteur de telles erreurs d'interprétation. C'est ce qui explique en partie la persistance d'images vieillies. Par ailleurs, les voyageurs contemporains puisent eux aussi dans ces mêmes textes des dix-septième, dix-huitième siècles, qui font autorité par leur statut de pionniers et leurs nombreuses rééditions, ce qui a pour résultat que loin de corriger les images du passé, leurs écrits les reprennent et en renforcent l'implantation dans l'imaginaire commun. Ainsi, pour n'en nommer que deux que l'on rencontre dans la liste de Du Pays, Maxime Du Camp a lu Parival, et Texier parle de « tous les voyageurs illustres, mes prédécesseurs »<sup>25</sup> qui ont décrit les *musicos*, tavernes de matelots à Amsterdam.

---

<sup>25</sup> « L'avouerais-je ? un instant de vieille pudeur française me retint au moment de franchir le seuil d'un établissement aussi anachronique, mais je me remémorai à temps tous les voyageurs illustres, mes prédécesseurs, qui avaient franchi avant moi les mêmes seuils, et qui n'avaient pas rougi d'informer la postérité de leurs escapades [...] ». Edmond Texier, *op.cit*, p.172.



On peut en déduire qu'il persiste dans les guides, comme dans les textes de notre corpus, une part d'idées, de faits et d'images vieillis mais en quelque sorte canonisés. Ce n'est pas tout. Cette tendance à la « fossilisation » de l'imaginaire des Pays-Bas dans les guides pourrait être contrée par le recours à différents auteurs très contemporains, dont les impressions recueillies sur place devraient être d'une certaine diversité, originales et d'actualité. Elles le sont naturellement dans une grande mesure, mais ne perdons pas de vue que les auteurs voyageurs se servent de guides, comme tout touriste. Tous ne l'avouent pas, loin de là. Il est bien plus facile de se moquer de ces touristes modernes qui n'avancent qu'avec leur guide à la main. Nous ne pouvons donc citer à titre d'exemple que quelques-uns de ceux qui admettent les consulter : Nerval et Clausade ont celui d'Aloys Schreiber, Hugo le Baedeker (il précise que la Zélande, où il se rend, est dédaignée par les Guides Joanne), Depelchin, nous l'avons dit, le Guide Richard, tout comme Fournel qui ne s'en moque pas moins des voyageurs avec leur Livret Chaix, Guide Joanne ou Baedeker.<sup>26</sup> Le tournant du vingtième siècle est marqué par les guides du Touring Club et de l'Automobile Club, qui servent de source d'informations à Mirbeau, évidemment, puisqu'il sillonne les routes de Hollande en automobile, mais aussi à Jean Lorrain.

Si les guides servent de sources à nos auteurs, et qu'à leur tour les auteurs servent de sources aux guides, comme il apparaît que ce soit le cas, il devient difficile de faire entrer chez les uns comme chez les autres de nouveaux éléments. Guides et auteurs, chacun se fait cautionner par l'autre. L'imaginaire entre dans une espèce de cercle vicieux qui freine son évolution.

---

<sup>26</sup> « Le voyageur encombrant, voyageant avec son Livret-Chaix, son Guide-Joanne ou son Baedeker », Fournel, *op. cit.*, p.4.

Nous avons parlé plus haut du fait que les guides se copiaient entre eux pour faire face plus facilement à la concurrence. Nous venons de voir que les guides citent également les récits de voyage, et que les auteurs de récits de voyage à leur tour puisent dans les guides. Il ne manque plus qu'un seul lien possible à ce tableau, qui sort du cadre de ce chapitre consacré au tourisme, mais sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Il s'agit bien évidemment du lien littérature – littérature, dont nous sommes d'ores et déjà en mesure d'affirmer, qu'il existe : les auteurs citent aussi leurs « collègues » contemporains.

Pour vérifier la persistance de certaines idées et images tout au long du dix-neuvième siècle et même bien au-delà, nous avons eu recours à l'héritier direct du Guide-Joanne : le Guide Bleu *Hollande*. L'édition qui nous est tombée entre les mains date de 1956, elle appartient donc pleinement au vingtième siècle. Malgré la pression de la concurrence, les éditeurs ont tout de même trouvé le temps, depuis notre Guide Diamant, de retravailler le contenu en profondeur. Il subsiste cependant des similitudes, premièrement dans l'organisation, plan sur lequel elles sont nombreuses. Ainsi, les deux éditions, Guide Joanne et Guide Bleu, commencent par un aperçu géographique, puis un aperçu historique, vient ensuite un chapitre sur la peinture hollandaise (dans le Guide Bleu, les peintres d'après le Siècle d'or occupent un peu plus d'une page sur un total de douze ; les mouvements de peinture contemporains du guide ont droit à trois lignes). Comme l'*Itinéraire*, le Guide Bleu comporte un petit glossaire de vocabulaire quotidien et une courte bibliographie. C'est seulement après que commence la partie pratique.

Ensuite, la bibliographie du Guide Bleu contient des titres assez récents, mais qui sont pour l'essentiel des ouvrages historiques ou d'histoire de l'art. On y trouve également trois récits de voyage : *Sur les chemins de l'Europe* de Michelet (1893),

*Quinze jours en Hollande* de Verlaine (1893) dont on connaît la fiabilité des impressions vécues, et une édition commentée du *Journal de voyage dans les Pays-Bas* d'Albert Dürer, encore moins récent que les deux autres, puisqu'il s'agit d'un voyage effectué en 1520-1521.

Nous constatons ainsi qu'il persiste toujours, en 1956, une forte volonté d'ancrer les Pays-Bas dans le passé, d'en donner une vision historique, même si celle-ci doit cohabiter dans le guide avec les informations sur les lignes aériennes par exemple. Il est d'ailleurs précisé dans le chapitre sur les voyages par avion, que la compagnie néerlandaise K.L.M. est la plus ancienne compagnie aérienne mondiale. Quel écartèlement pour ce pays, qu'on persiste en même temps à vouloir considérer tel qu'il était au dix-septième siècle.

Cette volonté se sent encore au niveau de la présence d'images anciennes : au milieu du vingtième siècle subsistent toujours quelques traces de l'imaginaire de l'époque romantique, voire peut-être indirectement de celle, bien antérieure encore, de Parival. Citons une partie du paragraphe « Particularités » dans l'« Aperçu géographique et économique » :

« Parmi les principales particularités de la Hollande, il faut noter l'amour des fleurs, qui règne aussi bien dans les propriétés somptueuses que dans les plus modestes jardinets, et une propreté méticuleuse qui donne un air de luxe à d'humbles maisonnettes : les façades ont des crépis éclatants ; les volets et les pans de bois sont peints de couleurs vives, la brique des trottoirs, lavée à la brosse, fait à la maison une marge luisante ; aux fenêtres tremble un rideau de dentelle et, si la porte s'entrouvre, c'est un tableau de Hooch ou de Vermeer qui apparaît : dallage brillant, meubles lustrés, cuivres polis, faiences bariolées. [...] Il faut signaler aussi les *kermesses* [...] ou foires annuelles que les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle ont fait connaître au monde entier. Il y règne une

gaieté turbulente, qui contraste avec la vie réglée et monotone du reste de l'année. Elles sont de plus en plus rares, et ne subsistent guère qu'en province. »<sup>27</sup>

Il est évident qu'une telle description, malgré les éléments de réalité qu'elle peut contenir, est de l'ordre du fantastique et du fantasme bien plus que de la description réaliste. L'image est digne d'une illustration de livre de contes, elle renvoie au monde merveilleux de l'enfance, et d'ailleurs, nos auteurs-voyageurs sont très nombreux à évoquer, devant le spectacle offert par les villes et villages hollandais, les joujoux de Nuremberg. Il est intéressant de noter que l'auteur de ce passage lyrique, J. Nijkerk, est un Néerlandais, ancien directeur du syndicat d'initiative d'Amsterdam. En bon ambassadeur du tourisme aux Pays-Bas, il utilise le passé de son pays comme un faire-valoir du présent, projetant pour ainsi dire celui-là sur celui-ci, à l'image des cathédrales médiévales auxquelles on redonne, le temps d'une projection grandeur nature, leur polychromie d'origine.

Il n'y a pas que dans les chapitres d'ordre général que le passé s'infiltré dans les descriptions pour esquisser de la Hollande un tableau dans le plus pur style du Siècle d'or. Dans la partie « Itinéraires routiers », le premier itinéraire, d'Anvers à Rotterdam (chemin d'accès traditionnel au Pays-Bas depuis des siècles, rappelons-le) donne le ton. Les routes et chemins de fer, surélevés sur des digues, sont comme séparés des terres qu'ils traversent, ce qui permet bien commodément de considérer le paysage comme si l'ère industrielle n'était pas passée par là :

---

<sup>27</sup> *Hollande*, éd. refondue par Mme Séverin-Brouhot, Paris : Hachette, coll. Les Guides Bleus, 1956, p.xxix.

« Entre Anvers et Rotterdam, routes et voies ferrées établies sur des remblais dominant presque constamment la plaine basse qui étend à perte de vue ses prairies vertes peuplées de troupeaux. En perspective, les canaux qui séparent les propriétés et constituent des clôtures très effectives deviennent invisibles ; les bêtes paissent librement, sans gardiens, sans séparation apparente, ce qui donne à la campagne un aspect inconnu, ailleurs. Quelques moulins à vent ; des fermes isolées dans des bouquets d'arbres ; un ciel immense et lumineux, qui occupe les trois quarts du paysage : c'est la Hollande classique, popularisée par les peintres. »<sup>28</sup>

Dans cette description, on peut dire avec justesse que tout est question de perspective. La vision en surplomb, comme si l'on regardait un monde de jouets miniature, crée une illusion d'optique, efface les barrières entre les maisons et les clôtures qui contiennent les bêtes. Pour s'isoler dans cet espace de liberté sans frontières, des arbres. Le ciel ensuite, qui constitue un espace d'ouverture sans limites en plus. Et tout cela pris ensemble est comme le modèle fidèle du paysage de l'école hollandaise dont tous les voyageurs ont l'image en tête.

### ***L'imaginaire des Pays-Bas dans les guides***

À présent que nous avons vu comment, et à partir de quelles sources, les guides ont construit leur description des Pays-Bas, et comment ces sources continuent à influencer les rédacteurs des guides même au vingtième siècle, voyons maintenant de quels éléments se composent ces descriptions et quel est l'imaginaire du touriste qu'ils contribuent à créer. Nous venons déjà d'en donner un aperçu à travers les descriptions du *Guide Bleu*. Réintégrant à présent le cadre de notre sujet de recherche, nous nous

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.47.

recentrons sur le dix-neuvième siècle et les guides dont les voyageurs de cette époque se sont servis. Afin d'enrichir le plus possible notre « banque d'images », nous nous sommes fondée pour cela sur quatre ouvrages touristiques : d'un côté, toujours *l'Itinéraire descriptif, historique et artistique de la Hollande* et le *Guide Diamant Belgique et Hollande* des Guides-Joanne, comme dans la partie précédente, puis de l'autre, en plus, deux titres concurrents des Guides Richard : le *Guide classique du voyageur en Europe*<sup>29</sup> et le *Guide du voyageur en Hollande*<sup>30</sup>.

Le *Guide classique du voyageur en Europe* donne de la Hollande une impression assez ambiguë. En Hollande, on ne trouvera « pas de grandes scènes, point de tableaux émouvants ». Si la « nature mise en culture » offre à l'œil un paysage d'une certaine richesse, il n'en reste pas moins que celui-ci se caractérise par son « uniformité ». La Hollande en général est « l'image du calme » et de la « plus complète quiétude ». Les Hollandais sont à son image : ils sont d'un « tempérament flegmatique ». Si on peut leur trouver des qualités d'« assiduité », de « persévérance », d'« exactitude », leur « calme » et « simplicité » sont assimilées à de la « froideur ».<sup>31</sup>

Dans le *Guide du voyageur en Hollande*, également de Richard, l'image donnée du pays et de ses habitants est comparable. Ici encore, Richard est catégorique : la Hollande n'a rien d'un pays romantique : on n'y trouve pas « ces sites grandioses, [...] ces paysages romantiques ». Une nouvelle fois, il signale les « champs cultivés » et la « pâture » qui ont remplacé la nature. Si les villes et villages sont « jolis, riants, propres

---

<sup>29</sup> Richard, *Guide classique du voyageur en Europe*, par Richard, ingénieur-géographe. *Ouvrage indispensable aux artistes, négociants et voyageurs*. Paris : L. Maisson, 1852 (2<sup>e</sup> éd.). S'il est expressément destiné aux voyageurs, ce guide est tellement volumineux, qu'il devait être bien malaisé de l'emporter dans ses bagages.

<sup>30</sup> Richard, *Guide du voyageur en Belgique et en Hollande*. [Comprend :] *Manuel du voyageur en Belgique, itinéraire artistique, industriel et manufacturier*, par Boyce et Richard. Paris : L. Maisson, 1844 (6<sup>e</sup> éd.) et *Guide du voyageur en Hollande*, par Richard. Paris : L. Maisson, 1844.

<sup>31</sup> Pour ce paragraphe : citations de Richard, *Guide classique du voyageur en Europe*, p.231-232.

et gais », avec des « maisonnettes bigarrées de couleurs gaies et fraîches »,<sup>32</sup> il n'en reste pas moins que le tout donne une impression d'« uniformité », et que les déplacements en *trekschuit* sont à déconseiller, étant donnée la « monotonie » du paysage.<sup>33</sup> Les maisons peintes, d'ailleurs, qui paraissent d'abord charmantes, ressemblent à celles qu'on trouve « dans les boutiques de joujoux », et tout cela « manque de goût ». <sup>34</sup> Nous trouvons toutefois un peu plus d'indulgence pour les habitants cette fois-ci : le caractère national est « simple, travailleur », le Hollandais se distingue par son « profond sentiment religieux et moral » et son « amour exclusif de la patrie ». <sup>35</sup> Richard ne précise pas comment se manifeste cet amour de la patrie. Le Néerlandais ne donne pas, dans l'ensemble des récits de voyage, l'impression d'être nationaliste. Il est toutefois possible que la séparation de la Belgique ait donné lieu à une vague de patriotisme après 1830, ou encore, hypothèse inverse, que le véritable objet de cet amour se situe moins sur le plan national que sur un plan local ou familial. C'est cette dernière explication que privilégie Henry Asselin dans son étude du caractère hollandais :

« Avec sa nature cosmopolite et son goût de l'international, le Hollandais est, au fond, très attaché à son sol, à son patrimoine moral et matériel. L'orgueil national n'est pas ici développé ou impérieux, comme il l'est ailleurs : il n'en existe pas moins. Mais les Hollandais étouffent chez eux ; ils ont conscience de leur faiblesse numérique et de l'étroitesse de leurs frontières ; enfin, ils savent qu'ils sont économiquement tributaires de l'étranger, tributaires de l'univers. »<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Pour ce début de paragraphe : citations de Richard, *Guide du voyageur en Hollande*, p.485.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.513-514.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.702.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.532-533.

<sup>36</sup> Henry Asselin, *La Psychologie du peuple hollandais*. La Haye : A.A.M. Stols, 1947, p.25. Un phénomène de la première moitié du vingtième siècle qui marqua profondément la société néerlandaise tendrait à confirmer cette théorie: c'est la « verzuiling » ou piliarisation qui divisa tous les secteurs d'activité (loisirs, associations, enseignement, entreprises) en piliers nettement séparés, selon la

Du Pays, auteur des Guides-Joanne, semble adopter un ton un peu plus positif que son confrère. Il est en tout cas difficile de trouver chez lui des jugements aussi tranchants que chez Richard. Deux passages du chapitre «Premier aspect de la Hollande» du Guide Diamant *Belgique et Hollande* sont révélateurs de cet angle différent sous lequel ce sont en fin de compte les mêmes données que l'on voit abordées :

« Ce réseau de canaux de toutes grandeurs qui couvrent le pays, l'absence de forêts et, d'autre part, l'uniforme horizontalité de ses champs de verdure infinis, animés par 200 000 têtes de bétail, contribuent à donner à la Hollande une physionomie qu'on ne retrouve point ailleurs. Il faut encore signaler, parmi les traits secondaires de cette physionomie, les dunes, les digues, et les moulins surtout. »<sup>37</sup>

« Parmi les habitudes locales qui attirent l'attention des voyageurs, il en est deux qu'il faut citer encore particulièrement :

1° la recherche extrême de la propreté [...] qui, poussée aux dernières limites, a fait une réputation excessive au village de Broek, où elle tourne à l'enfantillage.

2° les kermesses, [...] qui contraste[nt] avec le calme de la vie réglée et monotone du reste de l'année. »<sup>38</sup>

Nous voyons que comme Richard, Du Pays note l'absence de nature (« l'absence de forêts »), transformée en champs et pâturages. Chez lui, toutefois, l'uniformité, voire la monotonie de Richard deviennent « uniforme horizontalité », tournure nettement

---

confession religieuse, avec pour résultat une sorte de nation unie, mais plurielle. Notons toutefois que P.J. Meertens signale deux auteurs allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle mais aussi Esquiros comme exemples d'auteurs convaincus de l'ardent patriotisme des Hollandais – mais il note aussi qu'ils sont assez rares dans ce cas (P.J. Meertens, « Ce qu'on a dit des Pays-Bas », *Revue de Psychologie des peuples*, 1<sup>er</sup> trim.1950, p.22).

<sup>37</sup> A.J. Du Pays, *Belgique et Hollande*, p.276.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.277-278.



moins catégorique, puisqu'elle laisse ouverte la possibilité de variation existant dans d'autres aspects de cette verdure infinie. Et en effet, le bétail, nombreux, offre à l'œil du touriste l'animation à laquelle il aspire. Nous retrouvons cette manière plus nuancée de s'exprimer, quoique l'on puisse soupçonner que le jugement négatif y soit à peine sous-entendu, lorsque Du Pays affirme : « La variété, le changement, dont nous sommes si amoureux en tout genre en France, semblent être antipathiques aux habitudes hollandaises. »<sup>39</sup>

Le caractère de la population est lui aussi décrit de manière plus indirecte par Du Pays que par Richard, à travers ses habitudes les plus marquantes. L'amour de la propreté est vu d'un bon œil tant qu'il ne devient pas excessif : dans la citation qui précède, le premier passage que nous avons supprimé contient une description de l'étendue de cette toilette hebdomadaire (maisons, étables, ...), mais aucun jugement de valeur. Si la vie des Hollandais paraît monotone à Du Pays, qui rejoint sur ce point l'opinion de Richard, il nuance toutefois le point de vue de celui-ci qui ne nous les décrivait que comme étant froids et flegmatiques. Il y a en effet les kermesses, véritables « saturnales », « bourrasque[s] de grosse gaieté »,<sup>40</sup> où les Hollandais montrent une autre face de leur nature.

Les seuls moments où Du Pays se montre véritablement catégorique et condamne sans appel sont les passages où il parle du village de Broek, ce véritable haut lieu du tourisme international aux Pays-Bas. Ce qu'il dit à propos de Broek dans la citation que nous venons de donner, est intéressant parce qu'on y retrouve l'idée que nous avons vu un peu plus haut chez Richard, à savoir que tout cela est fait pour les

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.295.

<sup>40</sup> *Ibid.*

enfants. En effet, Du Pays parle d'« enfantillage », ailleurs il dira que Broek est « puéril »<sup>41</sup>, puis encore :

« On dirait en vérité que ce village peigné, brossé, si bien entretenu, est une décoration disposée pour émerveiller les touristes, qui depuis tant d'années s'envoient les uns les autres contempler ces enfantillages. »<sup>42</sup>

Il résulte donc de la comparaison entre les Guides Richard et les Guides Joanne que l'image des Pays-Bas qu'ils proposent est foncièrement identique. Les différences résident plutôt dans la manière de la présenter, et aussi de la commenter. Si Richard confère incontestablement une charge négative à sa typologie de la Hollande et du Hollandais, les caractérisations de Du Pays sont moins directes et porteuses d'un jugement beaucoup moins net.

La Hollande, à leurs yeux, est un pays calme, pour ne pas dire monotone. Curieusement, les grandes villes industrielles de Rotterdam et Amsterdam semblent ici momentanément oubliées. Les Hollandais sont à l'image de leur pays, posés, flegmatiques, voire froids. Du Pays nuance cette image par celle du déchaînement des kermesses, peut-être parce qu'il a à l'esprit l'image de la mer, partie intégrante du milieu naturel des Hollandais, et qui elle aussi de temps en temps se déchaîne. Il précise en effet avec une certaine emphase : « Une grande partie de la Hollande n'est habitable que parce que l'homme y met continuellement *un frein à la fureur des flots*. »<sup>43</sup> Sans doute bien que le Hollandais met le même frein à sa propre expansivité. Il a par ailleurs aux yeux des Français un goût peu sûr qui s'exprime dans la décoration, et dans un moindre degré dans l'entretien méticuleux, de ses habitations. Et là aussi, il arrive que le

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.426.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.212. Italiques de l'auteur.

Hollandais fasse dans la démesure. Les maisons peinturlurées, frottées, astiquées, évoquent un monde de jouets. Dans les villages de Hollande, on se croirait dans un monde de l'enfance telle Alice aux pays des merveilles.

### **Conclusion**

Si le village de Broek est le comble de la propreté et de la puérité, il est aussi le comble du calme hollandais : « C'est le calme avant-coureur du repos éternel. On peut mourir d'ennui à Broek, mais on doit rarement y avoir des irritations de nerfs. »<sup>44</sup> Pourquoi alors s'y rend-on ? Du Pays répond à la question et n'hésite pas à mettre en cause directement son lectorat en critiquant sévèrement les touristes :

« L'excursion à Broek [...] et à Zaandam [...] est traditionnellement la course obligée de tous les touristes venant en Hollande ; la visite de ces deux localités est en première ligne parmi toutes les recommandations qu'on leur fait lorsqu'ils partent pour ce pays. Cependant, rien de moins curieux en réalité et de plus puéril que ce que l'on va y voir. Mais ne fût-ce que pour avoir le droit de le dire, si ce n'est pour faire comme tout le monde, on ne cessera point d'accomplir ce pèlerinage. »<sup>45</sup>

Tout cela ne l'empêche point de sacrifier lui aussi à la tradition et aux exigences de l'imaginaire touristique et à fournir bon gré mal gré une description sur trois pages, critique il est vrai, du village merveilleux. Le guide fournit non seulement les informations dont les touristes ont besoin, mais encore les informations qu'ils veulent entendre. À l'influence des autres guides, l'influence des auteurs, l'influence des

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.424. Que M. Du Pays soit rassuré, dans le Guide Bleu de 1954, Broek n'a plus droit qu'à 10 lignes, et si le village y reste un exemple de propreté, nulle mention n'est faite de grilles dorées, ni d'une quelconque obligation de se déchausser.

historiens et historiens de l'art, vient donc s'ajouter une dernière influence qui dicte le contenu des guides : celle des touristes, lecteurs critiques qui connaissent l'imaginaire des Pays-Bas, cet agrégat mythoïde qui circule depuis quelques siècles déjà, et qui s'attendent à en retrouver les éléments indispensables dans leur *Itinéraire*.

Même réfractaires, les guides se conforment à cette domination d'un imaginaire qui s'éloigne de plus en plus de la réalité. Leur tendance à s'appuyer principalement sur des ouvrages historiques et à nourrir leurs descriptions de références aux peintres du Siècle d'or, va dans le même sens. De surcroît, quand ils s'aventurent en-dehors des éléments imposés par l'imaginaire collectif, les moyens manquent pour donner une image récente et réaliste.

Nous terminerons ce chapitre sur un exemple frappant de cette orientation passéiste que nous montre le Guide Diamant. Au vu du nombre et du contenu des citations dans la partie du guide consacrée à la Frise et à ce que les auteurs appellent communément « les villes mortes du Zuyderzée », Du Pays n'y a pas mis les pieds, malgré l'affirmation dans la préface qui parlait comme nous l'avons dit d'un voyage spécialement fait en 1872 qui devait garantir des renseignements récents. Une partie au moins du guide n'est donc pas basée sur ses propres observations. Pour décrire villes et villages, il a en effet recours aux descriptions d'Esquiros notamment, suffisamment récentes (l'ouvrage d'Esquiros, *La Néerlande et la vie hollandaise*, date de 1859) pour pouvoir être considérées comme étant toujours d'actualité. En revanche, lorsqu'il s'agit de parler de la petite île de Schokland, dans ce guide de 1875, étrangement Du Pays ne cite pas, mais décrit, apparemment à partir de ses propres observations, l'île instable dont les habitants livrent plus que tout autre Hollandais un combat constant contre la mer. Nous disons étrangement, car pour conclure ce passage relativement long – dont le

contenu constitue un admirable exemple de la lutte héroïque des Hollandais contre « la fureur des flots », et peut-être faut-il chercher là la raison de sa présence dans le texte – il finit tout de même par citer Esquiros, qui explique que l'île de Schokland n'existe plus *depuis 1855*, année où il a été décidé par les autorités de laisser la mer l'engloutir et où les derniers habitants ont été évacués. Le présent de la narration de 1875 s'avère soudain présent historique de 1855... Il semblerait que ce soit souvent le cas, mais de manière dissimulée, dans les *Guides* et *Itinéraires* du dix-neuvième siècle.

## **Chapitre IV**

### **La peinture**

Si le présent de la narration - c'est parfois plutôt de « présent de la description » qu'il conviendrait de parler, tellement il s'agit parfois dans notre corpus de textes éminemment descriptifs où la narration pour certains n'est pas loin de se limiter à l'indication de leur déplacement d'un point *A* vers un point *B* – , si donc le présent de la narration utilisé par les voyageurs et les guides paraît quelquefois à un tel point se rapprocher d'un présent historique, c'est sans doute dans une autre catégorie de sources qu'il faut en chercher l'explication.

En effet, nous parlerons dans ce chapitre des sources picturales, des critiques d'art et des grands peintres de l'école hollandaise du dix-septième siècle essentiellement, ceux qui jouissent au dix-neuvième siècle et encore aujourd'hui de la plus grande reconnaissance auprès du public français, et dont les œuvres, sous forme de reproductions le plus souvent, constituent alors la principale source d'images représentatives des Pays-Bas. Ces tableaux et estampes mettent le spectateur du dix-neuvième siècle en présence avec le passé. À force, le face à face avec le dix-septième siècle lui devient une réalité familière, et peu de choses lui permettent, en France, de corriger les images que fait naître en lui ce voisinage, de se rendre compte de la distance que le temps a mis entre les scènes représentées sur les toiles de maître et lui.

Avant de nous pencher sur l'appréciation des œuvres principales qui constituent un passage obligé pour tout touriste et amateur d'art qui se respecte, puis sur l'influence de la familiarité avec l'école hollandaise sur la façon dont le pays néerlandais est vu et

décrit, nous nous arrêterons tout d'abord à un aspect matériel, davantage d'ordre pratique que relevant de l'imaginaire, mais qui n'a pas été sans avoir ses répercussions sur celui-ci. Il s'agit de la question de l'accès aux images. Nous entendons ici le mot *image* dans le sens de représentation, excluant momentanément l'observation directe de la réalité néerlandaise, et se limitant à la reproduction de celle-ci sur des supports visuels. Ces représentations relèvent pour nos écrivains voyageurs de ce que nous avons appelé dans notre deuxième chapitre la « préperception visuelle », c'est-à-dire de l'imagerie à laquelle ils ont accès *avant* leur voyage aux Pays-Bas et qui se constitue en une sorte de conception populaire de l'aspect du pays.

À quoi ressemble la Hollande dans l'esprit d'un Français du dix-neuvième siècle qui n'y a jamais mis les pieds ? Il ne dispose pas de tellement de moyens pour se faire à distance une idée concrète de ces contrées qui ne se trouvent pourtant qu'à quelques centaines de kilomètres de chez lui. Le fait que les Pays-Bas fassent partie pendant quelques années de l'Empire français napoléonien n'y change rien.

Pour représenter l'étranger en images, quels moyens ? Des images animées, nous n'en parlerons même pas. La photographie, dans le courant du dix-neuvième siècle, n'en est plus à ses balbutiements, mais il faudra tout de même attendre la fin du siècle pour qu'elle se généralise et donne naissance à une presse et à des ouvrages illustrés de photographies. Dans notre corpus, les descriptions s'accompagnent souvent de gravures, mais un seul comporte des photographies : c'est l'ouvrage d'Hippolyte Durand, *Hollande et Hollandais d'après nature*, paru en 1893.<sup>1</sup> Du Camp, dès 1850, époque à laquelle commence également à se généraliser la photographie de reportage, prend des

---

<sup>1</sup> Hippolyte Durand, *Hollande et Hollandais d'après nature*, Paris : Jouvett, 1893. Avec 130 gravures et des photos. Celles-ci représentent essentiellement des constructions modernes en fer (ponts) et des monuments.

clichés des monuments d’Egypte lors de son voyage avec Flaubert, pour publier en 1852 un ouvrage à photos collées, mais nulle image n’accompagne *En Hollande. Lettres à un ami*. À partir de 1860 environ, de nombreux peintres expérimentent la photographie, et l’on peut supposer qu’elle a également intéressé les auteurs voyageurs. Nous constatons par exemple que Huysmans, et sans doute d’autres encore, voyage lui aussi avec un appareil photo,<sup>2</sup> mais qu’il n’inclura pas de prises de vue dans ses comptes-rendus.<sup>3</sup>

Les images de la Hollande auxquelles on a accès en France sont donc essentiellement des impressions artistiques : les tableaux et leurs reproductions. Il va sans dire que « les arts imitatifs » comme les nomme Roland Barthes, ont des connotations culturelles et symboliques beaucoup plus fortes que les photos, qui « se donn[e]nt pour un analogue mécanique du réel »,<sup>4</sup> analogue dont il convient de se méfier, puisque la photographie, et à plus forte raison lorsqu’elle est artistique, au-delà de sa dénotation première évidente, est également connotée en ce qu’elle représente, comme aussi la peinture par exemple, des scènes choisies, souvent mises en scène ou du moins recadrées. Ces images « manufacturées » donnent une interprétation subjective – celle de leur auteur – de la réalité objective. Il est difficile, sinon impossible pour le spectateur de se former une opinion personnelle sur l’aspect des Pays-Bas, dont l’image lui parvient déjà filtrée par l’œil de l’artiste. Que ce dernier soit Hollandais ou pas, cela est presque sans importance.

---

<sup>2</sup> La banque d’images numérisées de la Bibliothèque Nationale de France contient en effet des photos qui montrent Huysmans avec ses compagnons de voyage en Belgique et Hollande.

<sup>3</sup> Il faut préciser que les récits de ses voyages en Hollande paraissent dans différentes revues, ce qui a certainement constitué un obstacle à une publication illustrée. Les différents textes ne seront réunis et publiés sous forme de livre qu’en 1993. Nous avons néanmoins cru ne pas devoir exclure un auteur de son importance de notre corpus, d’autant plus que la Hollande est très présente dans d’autres ouvrages de sa main.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, coll. Essais, 1982, p.11-12.



S'ajoute à ce handicap de la représentation subjective, pré-interprétée, le fait que les images sont le plus souvent anciennes : les tableaux de maîtres connus et admirés en France datent du dix-septième siècle, le Siècle d'or. La peinture hollandaise contemporaine reste presque entièrement inconnue, bien que les peintres du dix-neuvième siècle soient encore en grande partie fidèles aux genres traditionnels hollandais.<sup>5</sup> On estime en France que la glorieuse école hollandaise est morte avec la République Batave (Nous reviendrons plus loin sur ce rapport généralement admis entre politique et peinture). Le seul peintre néerlandais contemporain dont le nom est connu des Français, est Ary Scheffer, qui est communément considéré comme un peintre français né en Hollande. Mirbeau sera le premier auteur de notre corpus à mentionner, en 1905, Vincent Van Gogh, dans des passages empreints d'une très grande admiration qui le hissent au rang de Rembrandt. Rappelons que Van Gogh a dû attendre longtemps la reconnaissance des critiques d'art établis. Il participe pour la première fois au Salon de Indépendants en 1888, soit deux ans avant sa mort, et il faudra attendre 1889 pour qu'un premier critique, G.-A. Aurier, lui consacre quelques mots élogieux. Mirbeau, qui fut le premier, en 1896, à faire allusion à la folie du peintre, semble avoir eu pour son œuvre une sensibilité particulière.

La peinture contemporaine, peu connue et peu estimée, joue donc un rôle négligeable dans la préperception visuelle. Les tableaux du Siècle d'or quant à eux, sont difficilement accessibles au public. Si le Louvre, alors Muséum Français, ouvre ses portes en 1793, et que le premier Rembrandt y entre en 1806, il n'y a guère que les Parisiens qui puissent s'y rendre. De plus, nombre de toiles hollandaises issues des

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet l'article de Frans Grijzenhout, « La Patrie réinventée », in A. Jourdan et J. Leerssen éd., *Remous révolutionnaires : République batave, armée française*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp. 138-158. Grijzenhout estime qu'en 1814 par exemple, un an après la fin de l'annexion française des Pays-Bas, les genres typiquement néerlandais représentaient 89% de la production de tableaux.

« conquêtes artistiques » de la Révolution et de l'Empire sont restituées, à regret, aux Pays-Bas en 1815, dont par exemple le célèbre *Taureau* de Paul Potter que certains voyageurs, dont Duchesne et le vicomte d'Arincourt vont non pas *découvrir*, mais *retrouver* au musée de La Haye. Quantité de tableaux se trouvent aussi dans des collections privées difficilement accessibles et ne redeviennent visibles qu'au moment des ventes publiques. On dépend donc en grande partie des reproductions pour s'en faire une idée. De nombreux recueils d'estampes répondent à ce besoin, certains consacrés à la collection d'un musée, tels que le *Musée français* de Croze-Magnan et les *Annales du Musée et de l'École moderne de Beaux-arts* de Ch.-P. Landon, d'autres à des collections particulières, comme l'ouvrage de P.J. Mariette, *Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont à Aix dans le Cabinet de M. Boyer d'Aguilles, Procureur Général du Roy en Provence*. D'autres encore ont une portée plus générale, tels le *Cours historique et élémentaire de peinture* d'A.-M. Filhol, ou encore cet ouvrage au titre évocateur, publié à Amsterdam, *Impostures innocentes, recueil d'estampes d'après divers peintres illustres*. Titre évocateur en effet, parce qu'il souligne un des problèmes que posent ces estampes et gravures à celui qui les consulterait dans l'espoir d'y trouver un reflet fidèle de la société ou du paysage néerlandais.

Le réalisme des tableaux de maîtres hollandais a été récemment remis en cause par le théoricien de l'art Eddy de Jongh notamment, qui a lancé la notion de « *schijnrealisme* », que l'on pourrait traduire par « réalisme apparent » ou « pseudo-réalisme ». Selon lui, les tableaux de genre ne représenteraient pas, ou pas exclusivement, des scènes de la vie quotidienne, mais seraient couramment doublés d'un sens symbolique ou emblématique véhiculé par des détails signifiants que nous ne

sommes plus à même de décoder avec la même facilité que le spectateur de l'époque. Même les paysages peuvent être interprétés de la sorte. Cette lecture de l'école hollandaise est toutefois contestée, entre autres par Svetlana Alpers qui juge celle-ci éminemment descriptive, comme le font nos auteurs du dix-neuvième siècle. Même si nous nous rangeons à leur avis et que nous présupposons une primauté incontestée de l'imitation de la nature au sein de l'école hollandaise, le réalisme des tableaux de maîtres n'en reste pas moins problématique, du fait même de leur essence d'impression et de production personnelle ; et les reproductions augmentent encore cette couche subjective en ce que les graveurs s'écartent couramment de l'original, et vont même jusqu'à ajouter ou supprimer des éléments de la composition originale afin de la mettre au goût du jour. Ce problème ne se pose évidemment pas avec des gravures originales, d'où l'importance d'un catalogue tel que l'immense *Peintre graveur* d'Adam Bartsch, en vingt-et-un volumes qui malheureusement ne peuvent pas, à l'époque, comporter d'illustrations reproduisant fidèlement ces originaux par procédé photographique.

Un second inconvénient, partagé cette fois-ci par les gravures et estampes originales aussi bien que par les reproductions, réside dans leur coloris. Même si les palettes des grands peintres d'alors – ainsi d'ailleurs que notre photographie couleur aujourd'hui - peinent à rendre justice aux couleurs vivantes du monde réel, on peut pourtant constater que les grands maîtres ont réussi à donner à leurs œuvres des couleurs vibrantes et évocatrices. Ce sont d'ailleurs, avec l'imitation méticuleuse de la réalité, ces couleurs qui font le plus l'admiration des amateurs d'art français et qui sont considérées comme l'essence même de l'école hollandaise :

« Dès l'instant où elle prend définitivement possession d'elle-même, la peinture hollandaise nous apparaît avec une qualité dominante, qui demeurera, jusqu'à sa

dernière heure, son caractère distinctif. Le sentiment et l'amour de la couleur se manifestent avec une extrême intensité dans les ouvrages de tous ses artistes. C'est la couleur qui règne en maîtresse absolue sur leur généreuse phalange. »<sup>6</sup>

Les reproductions, qu'elles soient en noir et blanc ou coloriées à la main, ne peuvent évidemment donner qu'une idée imparfaite de cette association de formes et de couleurs qu'est une peinture, *a fortiori* d'une vue immédiate du réel. D'où l'importance capitale du Louvre et des manifestations temporaires – expositions, salons, ventes publiques – permettant au public d'accéder aux tableaux originaux et de les voir avec leurs couleurs (encore que celles-ci sont parfois altérées par le temps et les conditions de conservation) et à leur taille réelle. Ce n'est sûrement pas une estampe en noir et blanc des femmes de Rubens qui aura donné à Théophile Gautier l'envie de se lancer « au pourchas du blond », quelle que fût la richesse de son imagination.

Troisième aspect des reproductions qui les dévalorise en tant que source possible d'informations visuelles fiables et actuelles : leur manque d'actualité justement. Nous retrouvons ici la même problématique qui se faisait déjà jour dans le rapport entre nos auteurs et leurs sources touristiques. Les estampes et gravures représentant des tableaux de maître largement diffusées au dix-neuvième siècle donnent, comme les tableaux qu'elles copient, une image des Pays-Bas qui remonte au Siècle d'or. Les scènes représentées datent donc d'il y a plus d'un siècle, voire deux à la fin du dix-neuvième. En tant que telles, même quand les reproductions sont de facture récente, elles constituent donc davantage une source historique. Naturellement, il y a bien des gravures originales représentant des scènes plus récentes, mais leurs auteurs privilégient souvent les scènes pittoresques et romantiques (paysannes en costume traditionnel par

---

<sup>6</sup> Henry Havard, *Histoire de la peinture hollandaise*. Paris : Quentin, bibl. de l'enseignement des beaux-arts, 1881, p.11.

exemple), qui tendent à donner du pays une image qui n'est guère plus représentative de l'époque contemporaine.

Les œuvres originales ne sont pas concernées par tout à fait les mêmes problèmes que les reproductions pour ce qui est du rendu « véridique » de la réalité. Les peintres peuvent disposer de tous les coloris qu'ils veulent, et donner ainsi à leurs tableaux toutes les nuances que représentaient leurs modèles. Naturellement, le résultat reste nécessairement statique, privé de la dimension temporelle. Cette évidence ne devient un facteur d'importance dans la naissance d'un imaginaire, qu'à partir du moment où un peintre tend à privilégier une atmosphère particulière pour ses sujets et à s'attacher à une gamme de couleurs précise. Ainsi, les nombreux paysages de Ruisdael avec leurs teintes mélancoliques ont pu sérieusement contribuer à l'idée qu'il ne faisait jamais un beau temps éclatant aux Pays-Bas.

Il en va de même pour l'abondance de cheveux blonds et les chairs roses de Rubens : bien que ce peintre n'appartienne pas à proprement parler à l'école hollandaise, sa renommée fait qu'il est souvent cité dans un même souffle avec Rembrandt, et l'on en vient à ne plus pouvoir imaginer une Flamande ni une Hollandaise sans ces glorieux attributs propres aux femmes représentées par le peintre flamand. Réalistes ou non, ce sont pourtant ces penchants des maîtres hollandais pour certains types de sujets qui méritent toute notre attention, car leur expression dans la peinture constitue une des couches du terreau dans lequel s'enracine l'imaginaire des Pays-Bas, d'autant plus fertile que ces penchants sont plus généralisés :

« [...] on peut [...] prévoir que, pour tous les arts imitatifs, lorsqu'ils sont communs, le code du système connoté est vraisemblablement constitué soit par une symbolique universelle, soit par une rhétorique d'époque, bref par une

réserve de stéréotypes (schèmes, couleurs, graphismes, gestes, expressions, groupements d'éléments).<sup>7</sup>

Même s'il s'agit d'œuvres originales, et faites par des « autochtones » de surcroît, ce qui communément certifie dans un certain sens l'authenticité et la véracité de la scène représentée, on ne saurait donc affirmer que l'on s'approche avec ces tableaux d'une représentation immédiate ou objective de la réalité néerlandaise. Tout au plus peut-on dire qu'il y a un degré d'interprétation de moins dans le traitement du modèle que dans le cas d'une reproduction ; un intermédiaire de moins entre les Pays-Bas et leur équivalent imaginaire français.

Le problème de la représentation archaisante enfin est évidemment le même pour les tableaux du Siècle d'or que pour les reproductions qui s'en font le reflet. Si la peinture de l'école hollandaise rayonne d'une telle véracité dans l'imitation, c'est que ses représentants peignaient le monde dans lequel ils vivaient. On pourrait presque parler d'instantanés. Sans doute ce réalisme minutieux parfois si poussé que l'on juge qu'il en devient excessif – Maxime Du Camp dit à propos d'un Gerard Dou : « C'est peint avec des cils d'enfant nouveau-né »<sup>8</sup> – a-t-il contribué à l'idée d'une Hollande immuable.

Il va de soi que la fonction première de toutes ces images, originaux et reproductions, n'était pas de documenter : il s'agit d'œuvres d'art, et que celles-ci soient mineures ou majeures, elles n'avaient en aucun cas vocation à servir de ressources scientifiques. Supposant qu'une demande de telles sources visuelles objectives, récentes et fiables existât chez le public du dix-neuvième siècle, celui-ci n'avait malencontreusement pas beaucoup d'autres possibilités de s'en procurer. Mais nous

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, *op.cit*, p.11.

<sup>8</sup> Maxime Du Camp, *En Hollande. Lettres à un ami*. Paris : Poulet-Malassis, 1859, p.143.

voudrions même aller plus loin : il n'est pas si sûr que ce manque ait été ressenti comme tel. Compte tenu de ce que nous avons dit dans notre chapitre précédent sur les attentes des lecteurs et touristes, qui conditionnaient ce que l'on pourrait nommer l'inadéquation des guides, il est tout sauf exclu que de la même manière, des images récentes ne correspondaient pas aux attentes du public. Il y aurait alors eu, dans la représentation que l'on se faisait des Pays-Bas, une préférence pour l'imagerie archaisante, plutôt que pour des représentations visuelles d'actualité, qui pouvaient constituer une rupture avec les idées préconçues vécue comme désagréable ou décevante.

### ***Historiens de l'art faisant autorité***

Les sources picturales de nos auteurs-voyageurs ne se limitent pas aux représentations visuelles dont nous venons de parler. Elles comprennent également les écrits de quelques historiens de l'art qui se sont intéressés à l'école hollandaise. Ils sont en nombre relativement limité, ce qui contribue à leur conférer une certaine autorité, facilement décelable dans les récits de voyage à travers la fréquence des références.

En premier, il faut citer Jean-Baptiste Descamps (1714-1791), peintre et professeur de dessin à l'Académie Royale de Rouen, où il fondera aussi sa propre École de Dessin. Il publie en 1753 *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*.<sup>9</sup> Pour la rédaction de son ouvrage, il s'est largement inspiré du *Schilder-boeck* (1604) (*Livre des peintres*) de Carel Van Mander, auteur et peintre néerlandais du dix-septième siècle et contemporain des grands maîtres ; ainsi que de quelques autres historiens néerlandais des dix-septième et dix-huitième siècles, Houbraken, Weyermans, Van Gool

---

<sup>9</sup> Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Genève : Minkoff reprints, 1972 (Réimpr. de l'édition de Paris, 1753). Il publia également en 1769 le récit d'un *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, au cours duquel il ne monta pas plus loin au nord qu'Anvers.

et De Bie. Descamps délaisse l'analyse et la description de la peinture au profit d'anecdotes convenues et parfois improbables sur la vie des peintres, accablant ainsi Rembrandt d'un « raffinement d'avarice jusqu'alors inconnu »<sup>10</sup> et imputant à un caprice ce qu'il considère comme le manque de fini de ses tableaux. *La vie des peintres* sera encore rééditée en 1840, mais l'ouvrage de Descamps fera alors l'objet de violentes critiques de la part de ses successeurs qui dénoncent le peu de fiabilité de ses sources et son manque de rigueur. Alfred Michiels est de ceux-là, et n'hésite pas à écrire :

« Les volumes publiés par Descamps sont si défectueux sous tous les rapports, qu'ils jettent le lecteur dans un profond ennui. »<sup>11</sup>

Alfred Michiels (1813-1892), critique littéraire, traducteur et auteur de différents écrits sur l'art est bien un écrivain français, mais son nom laisse supposer des origines néerlandaises ou flamandes qui ont pu lui être utiles pour la réalisation de son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. Ses sources sont en grande partie les mêmes que pour Descamps ; nous pouvons y ajouter les noms moins connus en France de Van Eijnden et Van der Willigen. La préférence personnelle de Michiels, à moins que ce ne soit affaire de compétence, va très nettement vers les Flamands : sur les quatre tomes, deux sont entièrement consacrés aux primitifs flamands, et seul le dernier fait place à quelques Néerlandais, mais là encore, il s'arrête avant les grand maîtres, trop nombreux selon lui pour trouver leur place ailleurs que dans quatre ou cinq volumes à part, qu'il n'écrira pas. Le premier tome est en somme le plus intéressant pour nos voyageurs en Hollande, puisqu'il traite des lois générales qui ont fait de la peinture en Belgique et en Hollande ce qu'elle est. Michiels distingue en effet pas moins de sept influences

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, t.2, p.87.

<sup>11</sup> Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. Bruxelles : Vandale, 1845, t.1, p.7.



extérieures : celle du climat, celle du sol, celle de la race, celle des idées, l'action des circonstances historiques, l'influence des grands hommes et enfin celle de la multitude. Ces lois « gouvernent le sort de l'art », c'est pourquoi il insiste sur l'importance de se rendre sur place pour être pénétré de la nature de la peinture hollandaise :

« Ce livre a été rédigé sur le sol où ont vécu les grands peintres, dont je raconte l'histoire et apprécie les travaux. Il aurait beaucoup perdu à être fait ailleurs. La présence d'un peuple et de continuelles relations avec lui expliquent mieux ses goûts, ses talents, ses ouvrages que les meilleurs commentaires. Je voyais sans cesse les figures, les habitudes, les logis, le ciel et la lumière, les champs et les bois, les lacs et les fleuves, les prés et le bétail, les dunes sauvages et le morne océan qui doivent à son génie une seconde existence. »<sup>12</sup>

Peut-être Michiels, en écrivant ces lignes, songeait-il à Viardot, qui l'avait précédé de peu. Deux ans avant Alfred Michiels en effet, en 1843, l'écrivain, traducteur (du *Don Quichotte*) et critique d'art Louis Viardot (1800-1883) publie le compte-rendu de ses visites aux musées européens de l'Angleterre à la Russie, *Les Musées d'Europe*<sup>13</sup>. Pour ce qui concerne la Hollande, son travail n'est guère plus sérieux que celui de Descamps et très loin de suivre les recommandations faites par Michiels. En effet, bien que les éditions suivantes du livre seront revues et augmentées, la grosse tare du volume consacré entre autres à la Hollande restera intacte : ayant été empêché de se rendre sur place, Viardot s'en est remis pour ses descriptions des collections des musées de la Hollande aux détails fournis par des amis :

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, t.1, p.1-2.

<sup>13</sup> Louis Viardot, *Les Musées d'Europe*. Vol.4, *Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*. Paris : Paulin et le Chevalier, 1852 (« 2<sup>e</sup> édition très augmentée »).

« [...] pour tenir autant qu'il est en moi la promesse que donne le titre de ce volume, pour ne point priver le lecteur que j'ai conduit dans tous les autres musées de l'Europe, d'un guide pour les musées hollandais, je me suis adressé à des amis qui les connaissent dans tous leurs détails, et qui sont plus compétents que je ne puis l'être pour apprécier les œuvres que possèdent ces collections d'art. C'est d'après leur opinion, c'est en quelque sorte sous leur dictée, que je vais écrire une note succincte sur les musées d'Amsterdam, de Rotterdam et de La Haye. »<sup>14</sup>

Succinctes, ses notes le sont en effet. Il ne lui faut pas plus de vingt-trois pages pour décrire les collections des trois grands musées de la Hollande. Elles paraissent néanmoins avoir satisfait le public de l'époque : dans notre corpus, son nom revient régulièrement, entre autres sous les plumes de Depelchin et Havard. Peut-être le format pratique et maniable de son livre y était-il pour quelque chose aussi. Les critiques d'art, lecteurs plus avertis, se montrent plus critiques ; Thoré-Bürger notamment lui reprochera de s'être acquiescé de sa tâche avec une telle légèreté :

« Quant à M. Viardot qui a visité en détail presque tous les musées de l'Europe, et qui en a rendu compte dans une série d'excellents petits volumes, il s'est arrêté devant ce qu'il appelle « le ruisseau du Moerdyk, inventé sur les cartes actuelles. » Ce petit « ruisseau du Moerdyk » (l'embouchure de la Meuse, près du village de Moerdijk), « séparant la Hollande de la Belgique », et qui est un bras de mer tout simplement, où flottent les vaisseaux à trois mâts, a été le Rubicon de M. Viardot. Mais il ne l'a point passé. »<sup>15</sup>

Loin donc de se rendre sur place et de se laisser imprégner, tel Alfred Michiels, par les influences locales qui ont donné naissance à l'art qu'il décrit, Viardot s'en remet

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>15</sup> W. Bürger (Théophile Thoré), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise*. Paris : Renouard, 1858, p.xii-xiii (en note).

à des tiers. Si les amis qui lui ont fourni ses indications sont d'après lui « plus compétents que je ne puis l'être », c'est peut-être, au-delà d'une manière de rassurer les lecteurs sur la qualité de l'information fournie, une façon de dire qu'il s'agit de Néerlandais. Bürger croit en effet savoir de qui il est question :

« Il a écrit cependant sur les musées de la Hollande quelques pages d'après les notes de M. Lamme, à ce que je crois. M. Lamme, beau-frère de MM. Scheffer, est conservateur du musée de Rotterdam. »<sup>16</sup>

En supposant que Bürger ne se trompe pas, il serait alors tout de même assez étonnant que Viardot juge avec une telle sévérité la collection du musée de Rotterdam, dont il dit que l'unique supériorité réside en son emplacement, après avoir qualifié celui du Trippenhuis d'Amsterdam de « fort défectueux ».<sup>17</sup>

Du point de vue quantitatif, l'on tombe d'un extrême dans l'autre : après la vingtaine de pages que Viardot consacre aux musées hollandais, publiées en 1843, 1849 voit la parution des premières des 240 livraisons de l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*,<sup>18</sup> dirigée par Charles Blanc (1813-1882) de l'Académie des Beaux-arts, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-arts*, professeur au Collège de France et qui entrera à l'Académie française en 1876. La parution en livraisons se prolongera jusqu'en 1875 ; la publication en volumes quant à elle s'étalera entre 1861 et 1876. Charles Blanc rédige lui-même toutes les notices des peintres de l'école hollandaise, et précise qu'il a fait en 1857 son quatrième voyage aux Pays-Bas.

---

<sup>16</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.xiii.

<sup>17</sup> Viardot, *op. cit.*, p.208.

<sup>18</sup> Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. T.1<sup>er</sup>, École Hollandaise*. Paris : Renouard, 1861.

Si un des buts avoués de son entreprise reste toujours de partager avec le lecteur les anecdotes intéressantes et hautes en couleur de la vie des peintres, l'approche est cependant plus nuancée que celle de Descamps. Les fiches comprennent également une critique approfondie du style de chaque peintre, ainsi que des renvois bibliographiques et des indications sur la localisation des œuvres. L'envergure de ce travail ne semble pas avoir nui à son succès ; sans doute grâce aux livraisons vendues séparément, plus accessibles que les grands tomes publiés à partir de 1861.

Bien que Charles Blanc donne des peintres du Siècle d'or une image plus réaliste que celle de Descamps, il se base toujours en partie sur les mêmes sources anciennes : Van Mander, Houbraken, ... C'est certainement là qu'il faut chercher la cause de quelques informations douteuses, la persistance d'inventions traditionnelles, comme celle d'attribuer à Rembrandt (qui est, rappelons-le, le prénom de Rembrandt Van Rijn) le prénom Paul. Il n'empêche que la justesse de la plupart de ses vues est saluée par ceux qui suivent.

William Bürger est le pseudonyme de Théophile Thoré (1807-1869), critique d'art. Exilé vers 1849 pour ses activités révolutionnaires, il adopte alors ce nom à consonance néerlandaise. Son ouvrage *Les Musées de la Hollande*,<sup>19</sup> paru en 1858, a fait date, ne serait-ce que parce que son auteur est celui qui a révélé l'existence et le génie du peintre Vermeer au public français, passé presque inaperçu jusque là, et qu'il a fait une première tentative d'inventorier les œuvres de ce peintre de qui on ne savait presque rien. Il fait l'éloge de Vermeer aussi bien dans les deux tomes de ce livre que

---

<sup>19</sup> W. Bürger (Théophile Thoré), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise*. Paris, Renouard, 1858 et *Musées de la Hollande. II. Musée Van der Hoop, à Amsterdam et musée de Rotterdam. Suite et complément aux Musées d'Amsterdam et de La Haye*. Paris : Renouard, 1860.

dans ses articles dans la *Gazette des Beaux-arts*, et plus particulièrement dans une série d'articles parus en 1866. Théophile Gautier est de ceux que cette découverte a marqués. S'il n'en parle pas dans *Un Tour en Belgique et en Hollande*, il reviendra sur les tableaux vus dans les musées hollandais, et sur Vermeer, dans le *Moniteur Universel*, en juin 1858, juste avant la parution du livre de Bürger.<sup>20</sup> Une autre marque de cette influence, outre bien sûr le petit pan de mur jaune de Marcel Proust, se révèle sans doute dans la première acquisition d'un Vermeer par le Louvre en 1870. Notons en passant l'importance des revues plus ou moins spécialisées, telles la *Gazette des Beaux-arts* et le *Moniteur Universel* que nous venons de citer, mais aussi la *Revue des Deux Mondes*, *L'Artiste* et le *Magasin pittoresque*, pour n'en nommer que quelques-uns.

Thoré-Bürger se démarque de ses prédécesseurs par une volonté de révolutionner la manière d'écrire sur l'art hollandais. Comme Michiels, il est très attaché à l'étude du pays comme moyen d'appréhender sa peinture :

« J'ai cherché à m'initier au pays lui-même, aux mœurs de ses habitants, à son histoire et à la vie présente ; car on ne saurait comprendre l'art sans la nature et l'humanité. »<sup>21</sup>

Mais il va plus loin, dénonçant « les dates erronées et les contes ridicules » de Houbraken et Weyermans, copiés par Descamps, ne réservant quelque approbation que pour les écrits de Charles Blanc et de Maxime Du Camp, dont les *Lettres* viennent d'être publiées dans la *Revue de Paris* (oct. 1857). Si l'on veut espérer établir des

---

<sup>20</sup> Théophile Gautier, « Ce qu'on peut voir en six jours ». In : *Moniteur universel*. Épisodes hollandais les 10, 18 et 21 juin 1858. Dans ce feuilleton, Gautier descend le Rhin jusqu'à Dusseldorf, puis prend le train et décrit son passage à Rotterdam, La Haye, Scheveningen et Dordrecht. Il exprime son admiration pour Vermeer, qu'il appelle Van Meer.

<sup>21</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.xvi.

données fiables, il faut reprendre la recherche aux sources, et c'est ce qu'il fera, grâce notamment aux travaux du célèbre archiviste de la ville d'Amsterdam, Scheltema.

Par ailleurs, il annonce également sa volonté d'en finir avec les orthographes bâtarde des noms hollandais et de les rétablir dans leur forme originale, initiative fort mal accueillie par le public, à ce qu'il affirme lors de la parution du second tome en 1860 :

« Il paraît qu'on nous a beaucoup reproché en France notre *manie* de restituer les noms *étrangers* dans leur orthographe nationale. À l'étranger, au contraire, cette fidélité historique a été fort approuvée, ainsi que le caractère cosmopolite de nos appréciations en général. »<sup>22</sup>

L'idée semble pourtant appelée à faire son chemin : d'après Bürger, le catalogue du Louvre (dont nous viendrons à parler) donne déjà l'exemple de cette réforme. L'idéal de Bürger serait une histoire de l'art européenne, à laquelle des experts de toutes les nations contribueraient en s'employant à fournir les données les plus précises et les plus exactes possibles sur l'art et les artistes de leurs pays.

Le dernier auteur qu'il nous faut citer pour son influence sur les auteurs voyageurs du dix-neuvième siècle est Louis Vitet (1802-1873), inspecteur général des monuments historiques et membre de l'Académie française, et rédacteur de la *Revue des Deux Mondes*. Il publie en 1864 ses *Études sur l'histoire de l'art*, dont la troisième série est en partie consacrée aux Pays-Bas<sup>23</sup>. Son ouvrage ne rajoute que peu d'éléments neufs à ce qui a été publié au cours des vingt années précédentes, mais a le mérite d'en proposer en quelque sorte un condensé et de montrer l'évolution dans la connaissance et

---

<sup>22</sup> Bürger, *op. cit.*, t.2, p.i.

<sup>23</sup> Louis Vitet, *Études sur l'histoire de l'art. Troisième série. Temps modernes. La peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas*. Paris : Lévy, 1864, p.191-274 : « Les Peintres flamands et hollandais en Flandre et en Hollande ».

l'appréciation des grands maîtres hollandais qui selon lui, une fois encore, ne sauraient se former convenablement sans faire le voyage des Pays-Bas :

« Après tout, mettons la chose au pis : [...] vous quitterez donc la Hollande sans avoir vu un seul tableau : eh bien, vous n'en aurez pas moins fait un progrès immense dans l'art de sentir, de goûter, de classer sainement la peinture hollandaise, car vous aurez vu le pays, vous en aurez saisi l'aspect, le caractère, la singularité ; vous ne jugerez plus seulement sur parole de la fidélité de ces portraits. Si rapide que vous l'ayez fait, votre voyage vous donnera d'abord un franc dégoût de ces prétendues merveilles du pinceau hollandais devant lesquelles nos pères se pâmaient d'enthousiasme il y a quarante ou cinquante ans.<sup>24</sup> Vous n'aimerez, vous ne pourrez plus voir que les peintres de la grande époque, et même encore, dans ce dix-septième siècle, garderez-vous toutes vos affections ? »<sup>25</sup>

Mentionnons enfin la *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*,<sup>26</sup> de Frédéric Villot, catalogue qui présente les peintres par ordre alphabétique avec pour chacun une courte notice biographique et une description sommaire des tableaux, ainsi que la collection dont ils proviennent. Malgré ses qualités, cette notice n'a toutefois pas vocation à être une étude critique. Villot déplore d'ailleurs l'absence d'un tel ouvrage et appelle dans son introduction les « érudits des différentes villes des Pays-Bas » à faire des recherches qui permettraient bientôt d'aboutir à « une histoire véritable de l'école néerlandaise ».<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> L'auteur fait ici référence à des peintres tels que Mieris, Laïresse et Van der Werf.

<sup>25</sup> Vitet, *op. cit.*, p.272-273.

<sup>26</sup> Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre. 2<sup>e</sup> partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Vinchon, 1853.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.vi-vii.

Les quelques historiens de l'art que nous venons de passer en revue sont à peu de choses près les seuls noms cités dans ce domaine par les auteurs de notre corpus. C'est donc un nombre très réduit d'ouvrages qui fait autorité en matière de peinture hollandaise. Bien qu'ils se critiquent parfois, ils sont somme toute assez consensuels. Évidemment, le fait qu'ils dépendaient largement des mêmes sources hollandaises du dix-septième siècle pour leurs informations sur les peintres est en partie responsable de cet état de fait. Toutefois, le consensus va plus loin : il y a également très souvent une unité de jugement, ou, s'il y a conflit, celui-ci se résume à deux positions bien tranchées, chacun choisissant son camp, comme nous le verrons par exemple à propos de Rembrandt. Il semblerait donc qu'il y ait une grande influence, non seulement des critiques entre eux, mais également, du fait même de cette unité de ton, sur leur lectorat : lorsque nos voyageurs décrivent leurs impressions ressenties devant les toiles les plus célèbres des musées de Hollande, ces quelques noms qui font autorité reviennent sans cesse sous leur plume.

En quoi consiste précisément l'autorité des historiens et critiques de l'école hollandaise ? Elle concerne trois aspects déterminant ce que l'on pourrait appeler « la relation avec l'art hollandais ». Nous ferons d'abord une énumération rapide de ces trois aspects, avant de traiter de manière plus approfondie la façon dont cette triple autorité se reflète dans notre corpus à travers la manière dont les auteurs appréhendent l'art hollandais.

Premièrement, c'est elle qui impose la sélection, c'est-à-dire, qui détermine où l'on se rendra : ainsi, très rares sont les touristes qui se rendent au musée de Rotterdam, dont les critiques jugent unanimement que la collection est d'intérêt secondaire. On ira donc à Amsterdam et à La Haye, et dans le but bien précis de voir, sinon toute la



collection des musées, au moins les incontournables. La *Joconde* du musée d'Amsterdam, c'est alors (et encore aujourd'hui) la *Ronde de Nuit* de Rembrandt, que l'on comparera avec le *Banquet de la garde civique* de Van der Helst exposé juste en face, puis au Mauritshuis de La Haye un second Rembrandt quelque peu déroutant, la *Leçon d'anatomie* (celle du docteur Tulp), ainsi que ce qui est vu comme l'emblème même de la Hollande : le *Taureau* de Potter, récemment revenu du Louvre où l'avait fait transporter Napoléon. Que l'on ajoute à cela un Ruisdael ou un Cuyp pour les paysages, un Dou peut-être encore pour la minutie et les scènes d'intérieur, une scène de taverne ou de kermesse de Jan Steen éventuellement : voilà qu'on a fait le tour des grandes toiles canonisées.<sup>28</sup>

Ensuite, les critiques imposent une interprétation : nous avons déjà vu qu'ils ont presque sans exception de l'art une perception déterministe convaincue. Ils attribuent en effet la naissance et l'essor de la peinture hollandaise au Siècle d'or à des facteurs politiques, et son caractère à la fois à la situation économique-politique et à la situation naturelle. Leur vision de la Hollande est celle d'un pays humide, gris et sombre. Bürger va jusqu'à affirmer, lors de sa visite au Trippenhuis d'Amsterdam qu'il n'y a dans ce musée

« Ni espace, ni lumière ; et outre que les tableaux sont mal placés et mal éclairés, ils sont toujours couverts d'une buée, résultant de l'humidité atmosphérique ; de sorte qu'on ne les distingue que sous un voile et dans l'ombre ! »<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Nous reproduisons en Annexe 3 *infra* les principaux tableaux dont nous traiterons ci-après.

<sup>29</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.2.

Paradoxalement, dans ce pays gris, les couleurs sont d'autant plus éclatantes qu'elles sont constamment humides, d'où l'exceptionnel talent de coloristes des maîtres hollandais.

D'autre part, la république protestante, n'ayant que faire de toiles monumentales destinées aux souverains ou aux églises, est la cause directe de la naissance d'un art tourné vers les scènes de genre de petite taille, plus proches des préoccupations et plus adaptées aux logements des riches bourgeois.

Vient enfin l'appréciation, elle aussi empruntée le plus souvent à un de ces experts en peinture hollandaise : le sens du détail de Dou aboutit à une minutie trop précise et tue en fin de compte le génie, le trait grossier de Rembrandt est jugé soit scandaleux, soit génial. En règle générale, Rembrandt est jugé meilleur dans ses œuvres les moins réalistes, ce qui découle directement de l'opinion prédominante selon laquelle l'école hollandaise avec son réalisme par ailleurs admirable est forcément inférieure à l'école italienne plus idéalisante.

### ***Les principaux tableaux***

Revenons-en à présent aux œuvres phares. Celles de Rembrandt tout d'abord, essentiellement cette *Ronde de nuit* qui n'en est pas une et la très clinique *Leçon d'anatomie*, mais également une *Suzanne au bain* à la beauté peu conventionnelle. Si sa maîtrise du clair-obscur fait l'unanimité, sauf peut-être chez Viardot qui juge « ces grands effets de clair-obscur, toujours un peu forcés, puisqu'ils vont jusqu'à faire prendre le jour pour la nuit », <sup>30</sup> il n'en va pas toujours de même pour l'audace de son style. Le réalisme admirable de l'école hollandaise devient pierre d'achoppement dans

---

<sup>30</sup> Viardot, *op. cit.*, p.212.

les œuvres de Rembrandt. Viardot, encore lui, reconnaît au peintre un « génie réaliste et quelque peu grossier »,<sup>31</sup> exempt d'invention et d'idéal, très adapté toutefois pour traiter un sujet tel que celui de la *Ronde de nuit* :

« [...] parce que le sujet n'exigeait que la vérité vraie, sans noblesse, sans idéal, sans expression, sans aucune des hautes qualités qui manquaient à Rembrandt, l'admiration n'est pas troublée par le regret, et l'on y trouve avec bonheur, avec ravissement, dans la pure et simple reproduction des choses matérielles, le triomphe de la peinture. »<sup>32</sup>

Même verdict pour la *Leçon d'anatomie*, sujet quelque peu prosaïque mais qui emprunte un peu de noblesse à la Science qu'elle représente et dont le style précis est encore assez éloigné de la manière presque impressionniste qui choque Viardot dans les œuvres ultérieures de Rembrandt :

« Quant à l'exécution, il suffit de dire, pour la louer, que la *Leçon d'anatomie* passe unanimement pour le plus excellent ouvrage du maître dans son premier style, avant que, pour excuser la fougue un peu désordonnée du second et ses audacieux coups de pinceaux du premier jet, il ait dit qu'un tableau ne devait pas être flairé. Le *Siméon au Temple*, en figurines, avec un admirable effet de lumière tombant sur le groupe principal, et la *Suzanne au bain*, d'un dessin ignoble, d'une couleur prodigieuse, achèvent de montrer Rembrandt au comble de ses mérites et de ses défauts. »<sup>33</sup>

La citation attribuée à Rembrandt vient de Descamps, qui l'a sans doute trouvée chez Van Mander :

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.210

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.224.

« On cite de lui une tête où le nez étoit presque aussi saillant que celui qu'il copiait d'après nature : cette façon de faire le Portrait n'étoit pas du goût de tout le monde, Rembrandt s'en embarrassa fort peu ; il dit un jour à quelqu'un qui approchoit de fort près pour voir ce qu'il peignoit, *qu'un Tableau n'étoit pas fait pour être flairé, et que l'odeur de la couleur n'étoit pas saine.* »<sup>34</sup>

W. Bürger quant à lui ne résistera pas à l'envie de noter que la Suzanne au bain n'est « pas laide du tout »,<sup>35</sup> tandis qu'A.J. Du Pays par exemple, dans le *Guide Diamant Belgique et Hollande*, reprendra les deux faces de avis de Viardot. Ce dernier reste très proche dans ses jugements de l'époque classiciste et de Descamps, qui, outre son avarice légendaire (et reléguée précisément au rang de légende dès le dix-neuvième siècle), reproche à Rembrandt que « tout ce qu'[il] a composé est sans noblesse, mais plein d'expression : c'est un génie plein de feu qui n'avoit nulle élévation. »<sup>36</sup> Son avarice étant supposé lui avoir fait choisir la compagnie de gens douteux, Descamps affirme encore :

« Si ce Peintre avoit vécu avec des gens d'esprit, quelle différence n'aurions nous pas trouvée dans ses Ouvrages ! Il auroit fait un plus beau choix de sujets, il y auroit mis plus de noblesse ; il auroit perfectionné ce goût naturel, ce génie de Peintre, dont chaque touche de pinceau et de pointe décèlent en lui le caractère. »<sup>37</sup>

Ce jugement mitigé, qui reconnaît le talent de Rembrandt tout en regrettant la bassesse de son expression, va évoluer chez les auteurs suivants. Bien que Bürger, qui cite les critiques de Viardot, parle d'une antipathie « endémique chez presque tous les

---

<sup>34</sup> Descamps, *op. cit.*, p.92.

<sup>35</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.206.

<sup>36</sup> Descamps, *op. cit.*, p.93.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.89-90.

écrivains français », <sup>38</sup> celle-ci va pourtant évoluer très vite vers une admiration plus univoque, et au moment où Bürger publiera ses *Musées de la Hollande*, plusieurs autres auteurs auront déjà reconnu les qualités de Rembrandt, voyant autre chose dans ses toiles qu'un manque d'idéal révélateur d'un manque d'élévation de l'âme. Si Villot parle encore d' « incorrections, [de] bizarreries nombreuses et [de] l'imitation de formes trop souvent laides », il loue toutefois « l'énergie et la finesse de son dessin ». <sup>39</sup> Mais c'est chez Charles Blanc que nous trouverons le premier jugement véritablement romantique, une forte appréciation du réalisme transcendé, sublimé par l'esprit génial de l'artiste :

« Rembrandt est l'expression la plus haute du génie batave en ce qu'il dépasse cette naïveté et domine la réalité, la soumet à l'arbitraire de son génie. Il se met au-dessus de la nature et interprète ses modèles. [...] Rembrandt est seul capable de généraliser, de peindre la vie universelle ». <sup>40</sup>

« C'est dans le monde du merveilleux que nous transporte Rembrandt, lorsque arrivé lui-même à l'apogée de son mâle génie, il abandonne les effets ordinaires de la nature pour se créer un royaume à part qu'il puisse éclairer des feux magiques de la lumière. [...] Après avoir consulté la nature, il rentre avec elle dans le monde intérieur de ses pensées, pour la peindre suivant son caprice, l'habiller à sa guise, la soumettre à toutes les bizarreries de son humeur. [...] S'il voit dans la nature la vérité, la laideur, il n'y voit jamais la prose. Car tout ce qui sort de ses mains a profondément occupé son esprit et y a pris un caractère d'étrangeté sublime. » <sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.9

<sup>39</sup> Villot, *op. cit.*, p.211-212.

<sup>40</sup> Blanc, *op. cit.*, p.16-17 de l'« Introduction ».

<sup>41</sup> *Ibid.*, « Paul Rembrandt », p.2.

Blanc est à ce point subjugué par cette « étrangeté sublime » qu'il la voit jusque dans ce qui était encore pour Viardot un sujet réaliste par excellence, la *Ronde de Nuit*. Plus qu'une scène réaliste peinte avec talent et éclairée par un clair-obscur recherché, le tableau devient une énigme qui interpelle le spectateur et lui impose sa vision :

« [...] l'esprit lui-même se sent plonger dans un domaine nouveau qui n'est ni le monde réel ni le royaume de l'impossible, car la réalité s'y confond avec le prestige d'une vision singulière. L'incertitude même du sujet et le voile qui couvre encore aujourd'hui l'intention du peintre, ne font qu'ajouter le ressort du mystère à la force d'une peinture sans exemple. »<sup>42</sup>

Les remarques de Bürger et Vitet à propos de ce tableau vont tout à fait dans le même sens : Bürger parle du « signe mystérieux, qui éclate dans la *Ronde de nuit* et stupéfie tout le monde au premier regard. »<sup>43</sup>, et décrit ainsi l'effet que produit cette puissance mystérieuse sur le spectateur qui se trouve dans la salle du musée réservée au tableau, face à la toile :

« Toute cette foule mouvementée semble se précipiter en avant, marcher dans la même pièce que le spectateur et venir vers lui. »<sup>44</sup>

Louis Vitet reprend presque les mêmes termes pour parler d'un effet quasi-hypnotique. Non seulement Rembrandt plonge le spectateur dans un monde parallèle, quelque part entre réel et impossible, mais ses personnages semblent faire le mouvement inverse, quitter leur univers pictural pour entrer dans le nôtre, dans le réel :

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, « Paul Rembrandt », p.1.

<sup>43</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.201.

<sup>44</sup> Bürger, *ibid.*, t.1, p.6.

« [Le tableau] force à venir à lui par une invincible attraction. On se dirige malgré soi vers cette foule qui s'avance, vers ces deux personnages qui marchent les premiers et sortent de la toile d'un air résolu ; encore un pas, ils franchiront le cadre. »<sup>45</sup>

Nous nous retrouvons soudain dans le domaine des contes fantastiques, où nous pouvons l'espace d'un instant toucher du doigt le monde des possibles, voire franchir le pas et passer telle Alice de l'autre côté du miroir. Le miroir, c'est ici la toile, qui semble en apparence montrer un fidèle reflet de notre monde, mais qui exerce sur nous la puissante force d'attraction de l'inconnu, puisque nous ne pouvons savoir ce qui se cache dans les zones inaccessibles derrière la surface, ni ce qui sort du cadre. Cette charge fantastique de l'œuvre de Rembrandt nous paraît primordiale ; ce n'est pas un hasard si Louis Vitet aussi bien qu'un « ami littéraire » cité par Charles Blanc comparent ce peintre à Hoffmann, rapprochement avec le fantastique que l'on retrouve encore, et à la même époque, dans *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand (1843).<sup>46</sup>

Cet effet fantastique, Rembrandt l'obtient grâce à l'éclairage. Il joue de l'ombre et de la lumière pour modeler à sa guise la réalité suivant sa vision personnelle :

« Rembrandt, même à ses débuts, n'était pas homme à voir les choses telles qu'on les voit en général ; il les percevait autrement, et pour les rendre à sa manière, il les transfigurait en véritable idéaliste. Seulement, ce n'étaient pas les formes, mais la lumière qu'il idéalisait. Il avait pour les formes la plus parfaite indifférence, et les prenait telles qu'il les rencontrait. »<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Vitet, *op.cit.*, p.252.

<sup>46</sup> Rappelons que ce recueil de poésie en prose porte comme sous-titre *Fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot*, et que par ailleurs, Hoffmann avait lui aussi reconnu la source d'inspiration qu'avaient été pour lui les dessins de Callot.

<sup>47</sup> Vitet, *op. cit.*, p.245-246.

Bürger parle à ce sujet de réalité vue sous un éclair de génie. Pour lui, ce génie n'est pas présent dans tous les tableaux du maître. La *Leçon d'anatomie* par exemple, est trop nette pour transporter le spectateur au même point que la *Ronde de nuit*. Ici, point de « signe mystérieux » mais une sorte de photo, cet « analogue mécanique du réel » de Roland Barthes, objectif et impersonnel :

« Cette *Leçon d'anatomie* est la nature, mais un peu comme tout le monde la voit (est-ce le suprême mérite dans les arts ?) et comme la rendrait une belle photographie. Le génie particulier qui saisit un aspect imprévu de la vie n'a point passé par là, et « la griffe du lion » n'y a point gravé son empreinte. »<sup>48</sup>

De ce Rembrandt dans son premier style, on peut donc dire avec justesse « Rembrandt ne prend pas la vie sur l'idée, il la prend sur le fait. »<sup>49</sup> Ce ne sera cependant pas ce volet-là de l'œuvre du peintre que va privilégier l'attention des voyageurs, qui cherchent plutôt à découvrir en lui le moins hollandais des peintres hollandais, celui qui est le plus grand par le fait même que son réalisme va au-delà de l'imitation consciencieuse.

Le réalisme scrupuleux, on le trouve davantage dans le pendant immédiat de la *Ronde de nuit*, le *Banquet de la garde civique* de Bartholomeus Van der Helst. Accrochées dans la même salle, représentant le même groupe de personnages, les deux toiles se font face et sont ainsi littéralement obligées de faire face à la présence l'une de l'autre. Confrontation qui est loin de faire l'unanimité. Pour Blanc, on ne peut que tirer profit du contraste offert par ces deux interprétations si différentes d'un même sujet, qui sont pour lui comme l'expression de l'opposition entre poésie et prose :

---

<sup>48</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.201. « La griffe du lion » est de Maxime Du Camp.

<sup>49</sup> *Ibid.*, t.1, p.205.



« ... rien n'est plus propre à faire valoir l'un et l'autre de ces tableaux fameux que l'étonnant contraste qui résulte de leur rapprochement. Les deux peintres se sont trouvés en présence de la même nature, des mêmes modèles. [...] Mais l'une des deux compositions est enveloppée d'une poésie mystérieuse, l'autre est décrite avec la simplicité et la clarté de la prose. Rembrandt a regardé ses personnages à travers le prisme de son génie ; il les a vus s'avancer dans la lumière, s'effacer dans la demi-teinte, se perdre dans l'ombre. Van der Helst les a copiés tels que le hasard les avait arrangés devant lui sous un seul et même rayon de soleil, dans la pure vérité de leur attitude et de leur costume, avec tous les détails de leur ajustement ou de leur armure, depuis la plume de leur feutre jusqu'à l'étoile de leurs éperons. »<sup>50</sup>

Vitet en revanche, s'oppose avec véhémence à ce qui sous sa plume apparaît comme une idée reçue qui figure « partout, dans presque tous les *guides*, et même aussi dans de sérieux ouvrages » le fait de voir dans ce rapprochement des deux œuvres si différentes « une instructive antithèse »<sup>51</sup>, un faire-valoir pour l'une aussi bien que pour l'autre. Il conclut son plaidoyer pour les voir séparées par la remarque suivante :

« Ce qui importe à la *Ronde de nuit*, c'est d'être délivrée de l'indiscrète vérité, de la clarté désespérante du grand *Banquet* de Van der Helst. »<sup>52</sup>

Voilà en quelques lignes l'expression furtive d'une idée bien intéressante. Vitet reproche à Van der Helst – à qui il trouve par ailleurs un talent tout à fait admirable – trop de *clarté*. Les autres critiques se servent d'un vocabulaire sémantiquement très proche pour décrire l'œuvre de ce peintre : Blanc parle lui aussi de *clarté*, bien qu'au sens figuré, Vitet qualifie sa peinture de *radieuse*, Bürger d'*éclatante*. Van der Helst est

---

<sup>50</sup> Blanc, *op. cit.*, « Barthélemy Van der Helst », p.1.

<sup>51</sup> Vitet, *op. cit.*, p.257.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.260.

donc de toute évidence le peintre de la lumière, là où Rembrandt est celui de l'ombre, du mystère, de l'énigme, à tel point qu'on a pris une scène de jour pour une nocturne et que l'on a baptisé son tableau la *Ronde de nuit*.

Lorsque les deux tableaux se retrouvent face à face, pour les adversaires de cette mise en scène ce n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, le Rembrandt qui fait de l'ombre au Van der Helst, mais au contraire, le Van der Helst qui jette une lumière trop vive (une « clarté désespérante ») sur l'illusion créée par Rembrandt, et qui démystifie le fantastique. Ainsi, Bürger, qui ne se prononce pas expressément sur cet accrochage, affirme cependant que Van der Helst a une manière de voir plus *vulgaire* que Rembrandt.

Pris séparément, le *Banquet* de Van der Helst est toutefois apprécié pour sa justesse, sa précision dans le détail et notamment pour la qualité des portraits, domaine auquel se résume, d'après Viardot, l'essentiel de l'art de ce maître :

« Il n'était qu'un peintre de portraits, et il n'a jamais fait autre chose. Mais en réunissant, en groupant plusieurs portraits dans un même cadre, à propos d'un même sujet, il est arrivé à faire des tableaux d'histoire. »<sup>53</sup>

Vitet réagira à cette demi-critique en prenant la défense du Van der Helst :

« On croit peut-être [...] qu'au lieu d'un tableau, le peintre n'a pu faire qu'un faisceau de portraits agglomérés dans un seul cadre. Il n'en est rien ; pour moi du moins, l'unité, l'harmonie me semblent satisfaites dans cette radieuse peinture... »<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Viardot, *op. cit.*, p.211.

<sup>54</sup> Vitet, *op. cit.*, p.256.

Bürger, quant à lui, plus réservé, occupera une position intermédiaire, admirant les têtes « prodigieuses » et la « largeur [...] de touche qui sauve [la peinture] de la minutie », <sup>55</sup> mais concluant tout de même en décernant la palme à Rembrandt. On admire le *Banquet*, en fin de compte un peu comme on admirait la *Leçon d'anatomie*, mais on est aspiré par la *Ronde de nuit* :

« Chaque morceau, peint à la perfection, est bien amusant et bien instructif pour les artistes, mais l'ensemble ne vous saisit point comme la poétique peinture de Rembrandt, qui est en face. » <sup>56</sup>

Le Trippenhuis d'Amsterdam possède donc sa part chefs-d'œuvres renommés, mais le Mauritshuis de La Haye jouit d'une réputation au moins égale, et rares sont les voyageurs qui manquent de l'honorer d'une visite (c'est le cas de Verlaine, mais il s'en cachera vis-à-vis de son public) afin de se retrouver nez à nez avec le fameux *Taureau* de Paul Potter, tombé quelque peu dans l'oubli depuis ce dix-neuvième siècle dans lequel nous sommes ici plongés. Qu'admire-t-on dans ce tableau ? La même chose qu'on y dénonce aussi : l'extrême réalisme poussé jusqu'à la minutie. Avant tout, toutefois, c'est un tableau jugé emblématique des Pays-Bas, et qui a la réputation d'être le tableau préféré des Hollandais puisqu'eux-mêmes ne trouvent rien à redire à la parfaite imitation du réel (de leur propre pays) qu'il représente :

« Rien n'égale pour un Hollandais le charme des peintures de Paul Potter. Il y revoit son pays sous l'aspect le plus familier, le plus aimable et en même temps le plus vrai. » <sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.36.

<sup>56</sup> *Ibid.*, t.1, p.37.

Il n'y a pas que les Hollandais à tomber sous le charme de l'animal. La France aussi a ses connaisseurs en mesure d'apprécier cette véracité. En témoigne cette anecdote rapportée par Van der Willigen, qui raconte le cas de deux paysans français, venus au Louvre et tombés en admiration devant le Taureau. Ils jugent le tableau « tout à fait conforme à la vérité » ; « la plus belle toile de la galerie entière ».<sup>58</sup> Viardot aussi admire ce souci de l'imitation poussée jusque dans ses plus petits détails, presque jusqu'à recréer la bête en trois dimensions, fidèle copie de la nature vivante. Pour Bürger en revanche, qui rejoint sur ce point l'avis de Théophile Gautier, cette minutie excessive a ôté toute vie au tableau. Ce même reproche sera d'ailleurs communément fait, et à plus forte raison, à Gerard Dou. De plus, Bürger reproche à Potter d'avoir représenté un sujet peu approprié au format de la toile, ou du moins, de ne pas avoir su le traiter avec assez de liberté, d'avoir été trop fidèle au climat peu pittoresque de son pays :

« Je ne crois pas qu'on ait jamais fait en peinture un bon tableau de gros animaux dans leur proportion naturelle. [...] Le malheur est, de plus, que l'effet adopté trop naïvement par le peintre, ne comporte point d'ombres. La lumière est égale partout, monotone, et sans demi-teintes. [...] La Hollande offre souvent cet effet-là, et c'est pourquoi qu'elle est si triste durant plusieurs mois de l'année. [...] L'effet du tableau de Paul Potter est donc vrai, d'une vérité relative, mais il ne s'accommode point au sujet, où précisément il eût fallu un ciel fantasque qui permît des contrastes d'ombre et de clair-obscur, pour y dissimuler certaines parties de ces grandes machines animales. »<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Blanc, *op. cit.*, « Introduction », p.9.

<sup>58</sup> A. Van der Willigen, *Parijs in den aanvang der negentiende eeuw*, cité in Frans Grijzenhout, art.cit., p.156-157.

<sup>59</sup> Bürger *op. cit.*, t.1, p.212-214. (Cette critique de la représentation dans les proportions naturelles sera reprise entre autres dans le Guide Diamant d'A.J. Du Pays.) Curieusement, Descamps, qui, il est vrai, ne

On a découvert il y a quelques années, grâce à la peintre d'animaux Marleen Felius notamment, que le taureau si réaliste de Potter était encore plus d'une « vérité relative » qu'on ne le pensait, lorsqu'il fut établi que la bête se compose en fait de parties de plusieurs animaux d'âges différents, et que la toile n'a pu être peinte d'après nature. Potter a sans doute pris des éléments dans des esquisses de diverses bêtes, qu'il aura ensuite assemblés. Cette découverte donne une saveur particulière aux plus admiratifs des jugements que nous venons de citer. Au dix-neuvième siècle, il n'y a guère que Charles Blanc pour voir dans ce tableau autre chose encore que l'imitation fidèle d'un copiste, et encore n'est-ce pas cette impossibilité anatomique qui le frappe. Il va jusqu'à trouver au jeune taureau une dimension spirituelle :

« Il était réservé à notre siècle imbu de panthéisme de saisir dans les peintures des maîtres hollandais cette délicatesse de sentiment qui se laisse voir chez eux dans la plus modeste de leurs créations, et de trouver aux paysages de Ruysdael comme aux animaux de Paul Potter, je ne sais quel vague enchantement qu'on peut appeler du beau nom de poésie. »<sup>60</sup>

En règle générale, l'on peut dire que la finition extrême n'est pas une qualité très prisée par les amateurs français. Nous venons de voir que les avis sont déjà partagés lorsqu'il s'agit de Potter ; ils seront presque unanimement négatifs pour ce qui est de la peinture glacée, presque photographique de Gerard Dou, de qui le tableau le plus connu, la *Femme hydropique*, est au Louvre. De Descamps à Charles Blanc, l'on regrette l'exécution poussée trop avant :

---

parle pas du *Taureau* en particulier, trouve justement à l'œuvre de Potter les qualités que Bürger y cherche en vain : « La touche de son pinceau est fine et moëlleuse ; ses fonds sont agréables et piquants par l'intelligence du clair-obscur » Descamps, *op. cit.*, p.355.

<sup>60</sup> Blanc, *op. cit.*, « Paul Potter », p.2.

« C'est grand dommage qu'une si grande exactitude ne soit que trop souvent incompatible avec le feu du génie qui est toujours plus indépendant. »<sup>61</sup>

« L'extrême fini de Gérard Dow est quelquefois aussi fatigant pour le spectateur qu'il a dû l'être pour le peintre. »<sup>62</sup>

Devant une toile où la soif de perfection du peintre a tué sa flamme, l'on tombe en proie à l'ennui. Le juste milieu semble avoir été trouvé par Albert Cuyp, encore que cette appréciation du non-fini, ce goût de la touche visible semble n'être venu au public que très progressivement, comme en témoignent les reproches au style de Rembrandt par Descamps que nous avons cités plus haut, mais aussi cette remarque de Louis Vitet :

« La mode reprochait [à Albert Cuyp] de négliger sa touche, de n'avoir pas un assez beau fini, et cela parce qu'avec un art suprême et un discernement exquis il s'arrêtait juste au moment où le travail risquait de compromettre la vérité, où finir davantage c'eût été refroidir, où l'œuvre du sentiment se fût changée en œuvre de patience. »<sup>63</sup>

Le sentiment plutôt que la patience donc, dans les paysages comme dans les portraits. Cette tendance semble culminer dans l'appréciation de Vermeer. On ne peut pas accorder tout le mérite de cette découverte à W. Bürger, comme le montre la remarque de Viardot à propos de la *Vue de Delft* de « Van-der-Meer », qu'il qualifie d'« œuvre excellente et capitale d'un maître à peine connu, dont les ouvrages sont d'une extrême rareté »,<sup>64</sup> ainsi que cette description de Charles Blanc, elle aussi antérieure à

---

<sup>61</sup> Descamps, *op. cit.*, p.219.

<sup>62</sup> Blanc, *op. cit.*, « Gérard Dow », p.8.

<sup>63</sup> Vitet, *op. cit.*, p.271.

<sup>64</sup> Viardot, *op. cit.*, p.226.

l'ouvrage de Bürger,<sup>65</sup> et qui, en plus de placer le peintre presque au même niveau que ce maître incontesté qu'est Rembrandt, met déjà l'accent sur sa façon particulière de traiter la matière :

« Il voit en grand, mêmes les petites choses, et il a sous ce rapport une parenté éloignée avec Rembrandt, à cela près que c'est un génie clair, positif, épris des phénomènes de la matière, tandis que Rembrandt est sombre, mystérieux et toujours à la recherche de l'infini dans le réel. »<sup>66</sup>

Bürger, qui par ailleurs cite dans son ouvrage les appréciations de Maxime Du Camp et de Théophile Gautier, qui avaient eux aussi remarqué la particularité de ce peintre méconnu, établit également une comparaison avec Rembrandt, pour son maniement de la pâte justement. Ces empâtements qu'il juge poussés jusqu'à l'exagération, sont une exagération réussie tout de même, puisqu'il concède que « *La Vue de Delft*, malgré cette maçonnerie, est partout une peinture magistrale et tout à fait surprenante ». Le génie particulier de Vermeer ne réside néanmoins pas uniquement dans l'usage qu'il fait de la matière, mais aussi dans le style de ses personnages, qu'il tourne « avec une certaine violence, très-particulière et très-fantasque. »<sup>67</sup>

### ***Interprétation et réalisme***

Nous venons de voir quels sont les tableaux plébiscités par les historiens et critiques de l'art et pour quelles raisons ils les apprécient. Cette appréciation est

---

<sup>65</sup> Bürger qui, dans *Musées de la Hollande* (1858) ne fait que poser les bases pour ses articles plus approfondis parus dans la *Gazette des Beaux-arts* en 1866 et qui révéleront véritablement Vermeer au grand public.

<sup>66</sup> Blanc, *op. cit.*, « Jean Ver Meer », p.2. Cf aussi M. Du Camp, qui, en 1859, parle de la « fermeté d'empâtement » de « Van der Meer ».

<sup>67</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.271-272.

étroitement liée à l'interprétation qu'ils en font, en notamment à la valeur qu'ils attachent au degré de réalisme des peintures. Ceci est plus particulièrement vrai pour les paysages, supposés refléter la campagne réelle, mais aussi et surtout le climat hollandais, comme nous le verrons ci-après. Plus généralement, la peinture hollandaise dans son ensemble est considérée comme le produit direct de la société de l'époque qui a déterminé aussi bien les dimensions que les sujets des toiles, ainsi que la façon de les traiter.

Quelle société et quelle époque ? Charles Blanc en donne un résumé historique assez précis, auquel il ne faudrait ajouter par souci d'exhaustivité que l'importance du commerce, celui des Indes notamment, et la prépondérance du calvinisme et son attitude particulière face aux arts plastiques :

« L'indépendance des Provinces-Unies, proclamée une première fois par l'Union de Dordrecht, en 1578 [*Blanc se trompe : c'est en fait en 1575 qu'est signé cet acte*], est de nouveau jurée en 1579, par l'Union d'Utrecht. Une république puissante, grave et silencieuse s'établit sous la présidence d'un stathouder qu'elle surveille, et alors s'ouvre pour la Hollande une ère de prospérité, de force et de gloire qui durera plus d'un siècle. [...] L'indépendance de la nation, la liberté de conscience et le gouvernement populaire. Ce sont là les trois causes de l'originalité hollandaise dans tous les genres, et l'époque où ces trois grandes causes ont agi dans toute leur force, peut s'appeler l'âge d'or de la Hollande. »<sup>68</sup>

Ces facteurs marqueront chacun à sa façon la production artistique de la Hollande du dix-septième siècle ; tous s'accordent sur ce point. Sans palais de princes ni églises à décorer, la république protestante n'a nul besoin de toiles monumentales, ni de tableaux historiques à la gloire du souverain, ni de scènes bibliques pour décorer ses austères

---

<sup>68</sup> Blanc, *op. cit.*, « Introduction », p.3-4.



lieux de culte. Les peintres feront donc des tableaux de dimensions plus modestes, plus aptes à orner les demeures des riches bourgeois et commerçants. Ils peindront pour eux des portraits, des paysages et des scènes de la vie quotidienne, des *scènes de genre* :

« Le premier regard fait deviner pour quels nouveaux *commettants* travaillaient ces artistes. Ce ne sont plus de grandes fresques ou de grandes toiles, destinées aux nefs d'église, aux galeries de palais et de châteaux ; mais de petits tableaux de chevalet, qui peuvent entrer et tenir dans le plus étroit cabinet d'amateur. Ce ne sont plus des sujets de haute poésie, sacrée ou profane, dont l'appréciation demande beaucoup de connaissances et un goût formé ; mais de vulgaires sujets pris dans la vie commune, que chacun a chaque jour sous les yeux, et qui n'ont de secrets pour personne. »<sup>69</sup>

Cette manière de dépeindre la situation des arts au Siècle d'or n'est pas tout à fait fidèle aux faits historiques. Malgré l'absence d'un souverain, il y eut tout de même des mécènes pour commander des toiles, que ce fût la cour, le clergé ou les communes, sans oublier les négociants, les collectionneurs. Les commandes publiques sont fréquentes. De plus, Gary Schwartz, dans son étude consacrée à Rembrandt, mentionne l'existence d'un système de patronage, permettant de contrôler les ventes et de maintenir un certain niveau de prix.

Il n'y a guère que Descamps pour estimer – si tant est qu'on puisse le croire sincère dans son « Avertissement » – que la peinture n'a fleuri que sous la protection des princes, et pour attribuer au Prince Charles de Lorraine, Gouverneur des Pays-Bas, le mérite de la faire revivre au moment où Descamps publie son ouvrage. Tous les autres répètent, au point d'en faire un véritable lieu commun, l'indispensabilité de la République à l'épanouissement des arts. Libéré du joug espagnol, dans un élan de

---

<sup>69</sup> Bürger, *op. cit.*, t.2, p.230.

patriotisme et un vent de liberté, l'on se met à peindre la patrie chérie, arrachée d'abord à la mer, puis au dominateur étranger. Aussi bien la fin de la république constitue-t-elle la fin de cet incroyable essor de l'école hollandaise :

« Au XVIII<sup>e</sup> siècle, tout est fini dans les arts et les lettres, aussi bien que la politique ; l'ancienne république hollandaise, qui avait pesé sur les affaires de l'Europe, qui avait inspiré Rembrandt et Vondel, n'est plus alors qu'une maison de commerce, toujours active et intelligente, mais sans le rayonnement du génie. »<sup>70</sup>

La guerre contre les Espagnols aura duré près d'un siècle. Rien d'étonnant donc à ce que le sujet qu'on représente de préférence, ce soit cette terre reconquise, sous tous ses aspects et dans tous ses détails. L'on pourrait presque se laisser aller à traduire ce fidèle réalisme avec lequel les peintres s'appliquent à rendre ce qu'ils observent autour d'eux par un simple soupir de contentement : « Ah ! ce qu'on est bien chez soi ! » Tout est digne d'attention, tous les détails sont chers à leur cœur, à leur pinceau :

« Mais il est dit que toute la Hollande passera devant ce miroir magique de la peinture. Il y aura un artiste pour chacun des usages de la vie, pour chaque nuance du paysage, que dis-je ? pour chaque heure du jour et de la nuit. Les diverses conditions, les plus humbles comme les plus hautes, auront leur peintre. [...] « Pour les peintres hollandais, chose touchante ! la Hollande toute entière est au sein de l'Europe comme un vaste intérieur. Ils peignent les banalités du dehors avec autant de soin et de précieux que l'on peindrait ailleurs les intimités du dedans. »<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, t.1, p.283.

<sup>71</sup> Blanc, *op. cit.*, « Introduction », p.7-10.

Nul besoin, dans ces conditions, de chercher le Beau, l'Idéal. Abandonner le réalisme, l'imitation pure, ce serait une trahison, ou comme le dit Vitet : « L'ardeur de leur patriotisme les détournait de l'idéal comme d'une irrévérence et d'une profanation. »<sup>72</sup> Être fidèle à la réalité observée, ce n'est cependant pas si facile, si nous devons en croire les critiques français. Ils ne comprennent pas Rembrandt qui choisit des modèles dont les formes peuvent choquer, tant elles sont loin des proportions classiques – encore heureux, estime Alfred Michiels, que le climat ingrat de la Hollande nous ait épargné une production de nus plus conséquente ! Mais ce climat est également la cause d'une nature peu pittoresque, qui est tout le contraire des coloris chatoyants dont la gratifient les maîtres hollandais dans leurs compositions :

« Sur quoi donc leurs pinceaux allaient-ils s'exercer ? Ni religion ni poésie ! Un culte sans images, un peuple sans imagination, et tout cela sous un ciel sombre et brumeux, sans transparence ni couleur ! Assurément la Providence avait un parti bien pris de faire fleurir la peinture en Hollande, puisque de tant d'obstacles, accumulés comme à plaisir, nous allons voir sortir autant d'effets nouveaux, de beautés inconnues, autant de causes d'agrément, de perfection et d'originalité. »<sup>73</sup>

Comment expliquer cela et conjuguer le souci d'imitation fidèle de la nature « sombre et brumeuse, sans transparence ni couleur » avec ces couleurs radieuses dont regorgent certains des paysages peints de l'école hollandaise ? Michiels signale le problème, et précise qu'il n'y a là aucun arbitraire, autrement dit, les couleurs des tableaux ne seraient pas le fruit du hasard et de la pure imagination des peintres :

---

<sup>72</sup> Vitet, *op. cit.*, p.244.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.241-242.

« Une lumière pâle semble devoir porter préjudice au coloris. Elle éteint la splendeur des nuances qu'offrent les objets, elle amortit leur lustre séduisant. Il y aurait donc lieu de croire que les tableaux du Nord sont gris et ternes. Ils charment néanmoins presque toujours par la magnificence de leurs teintes. [...] Les toiles des grands peintres ne sont jamais éclairées comme la nature. C'est là ce qu'on y trouve de plus factice, quand on les compare avec le monde réel, sans cependant que les procédés des auteurs soient arbitraires. »<sup>74</sup>

La première chose qui frappe est que Michiels ne fournit ici aucune explication satisfaisante à ce manque de réalisme qui n'en est pas un. Il explique toutefois très scientifiquement comment la lumière pâle et la brume favorisent le talent de coloriste des Hollandais :

« [La lumière septentrionale] assombrit les couleurs, elle les mêle par l'énergie de la réfraction, à l'aide de la brume où elle les plonge ; elle émousse et noie les contours. Elle facilite donc le travail du coloriste, et on ne doit pas s'étonner de voir presque tous les peintres du nord manifester un grand talent en ce genre. »<sup>75</sup>

Difficile en effet d'expliquer comment certains paysages peuvent être peints dans des tons aussi vifs lorsqu'on attribue à la campagne hollandaise une telle éternelle grise mine comme le font tous les historiens, et Michiels, qui voit l'hiver en plein été, n'est pas le dernier d'entre eux :

« Pendant les mois les plus chauds, pendant les jours les plus purs de l'été, si le vent change tout à coup et souffle du nord, on se trouve au bout d'une heure en plein décembre. [...] Des nuages profonds voilent le soleil. Un épais bouillard inonde les campagnes. [...] Il n'est donc pas surprenant que les toiles des Hollandais expriment pour la plupart une sombre mélancolie. »<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Michiels, *op. cit.*, p.57-58.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.104-105.

Cette idée d'une Hollande éternellement humide, brumeuse, grisâtre est extrêmement répandue.<sup>77</sup> Les paysages mélancoliques de Ruisdael sont bien venus pour la confirmer, et Bürger voit même dans cette « monotonie chromatique » un trait de caractère général commun à tous les paysagistes de l'école hollandaise, « dont la gamme de couleurs est assez bornée. »<sup>78</sup> Pour Charles Blanc, la solution vient du contraste apporté par le bétail, que la nature n'a pas voulu faire vert... :

« S'il est vrai, comme l'a dit Bernardin de St Pierre, que partout la nature oppose la couleur des animaux et celle du fond sur lequel ils vivent, cela est vrai surtout en Hollande. Pays monotone, dominé par un ciel presque toujours gris et triste, la patrie de Paul Potter arrête et charme le regard par la vivacité et la richesse des tons qu'on remarque sur le pelage des troupeaux. Il semble que la nature ait voulu ménager cette compensation aux habitants d'une contrée sans éclat, sans accident, sans relief. »<sup>79</sup>

Cependant, la Providence n'est heureusement pas seule responsable de l'égaiement de la Hollande. Charles Blanc indique que le talent particulier de quelques peintres peut aussi venir ajouter à cette nature grise et monotone ce qu'il faut pour donner du charme aux tableaux. D'abord une différence d'optique, par exemple en choisissant un éclairage un peu moins prosaïque que la lumière du jour ; ainsi pour Arent Van der Neer, qui

---

<sup>77</sup> Nous la retrouverons encore chez Taine par exemple, qui s'est par ailleurs beaucoup inspiré de l'ouvrage de Michiels pour écrire sa *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, où il affirme : « Des canaux, des fleuves, de la mer, de la terre abreuvée, sort incessamment une vapeur bleuâtre ou grise, une buée universelle, qui fait autour des objets une gaze noire, même dans les beaux jours » (p.203).

<sup>78</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.214.

<sup>79</sup> Blanc, *op. cit.*, « Paul Potter », p.3.

« [...] n'eut sous les yeux que des plaines unies, de grands lacs cernés de chaumières à fleur d'eau, des arbres vulgaires et un ciel bas. Cependant à ce plat pays Van der Neer sut donner un intérêt poétique dans ses *Clairs de lune*, sans autres ressources que des bouquets d'arbres, des toits de chaume et des marais, il eut l'art de faire des tableaux pleins de charme et de sentiment. »<sup>80</sup>

En ayant recours à des scènes nocturnes, Van der Neer est parvenu à donner à la platitude vulgaire des paysages de jour la dimension romantique qui leur manquait et a su les charger de sentiment. Autre optique inhabituelle, celle des « perspectives aériennes » d'Albert Cuyp, qui posséda également le second type de génie reconnu par Blanc, celui de puiser au fond de lui-même les ressources permettant de dissiper les brouillards et d'illuminer les scènes champêtres. Blanc écrit à propos de ce peintre :

« Nul n'a répandu plus d'air, plus de transparence, de profondeur et de clartés pures dans ses tableaux. Il faut que ce Hollandais, né au milieu des brouillards de sa patrie qu'il ne quitta jamais, ait eu au fond de son âme tranquille je ne sais quelle lumière intérieure et sereine, pour avoir vu tous les objets plongés dans l'éther impalpable et impondérable qui baigne pour ainsi dire ses radieux tableaux. »<sup>81</sup>

Nous avons pu voir que d'un auteur à l'autre, l'image brossée des Pays-Bas, du point de vue climatologique surtout, se caractérise par un très large consensus. Même ceux qui connaissent la Hollande (Blanc, Bürger...) n'émettent aucune réserve sur la réalité de cette éternelle grisaille, ce soleil toujours voilé, cette humidité qui brouille l'horizon. Cette vision presque dogmatique a été déterminante pour la façon dont ils ont vu et apprécié les tableaux, et notamment les paysages, de l'école hollandaise. Il faudra attendre 1876 pour que Henri Havard, dans *Amsterdam et Venise*, dénonce ce mythe

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, « Arent Van der Neer », p.5.

<sup>81</sup> Blanc, *op. cit.*, « Albert Cuyp », p.14.

persistant d'une atmosphère éternellement détrempée. Il éprouvera ensuite le besoin de reprendre le texte en question en des termes presque identiques dans un manuel destiné à l'enseignement secondaire, paru en 1881, *Histoire de la peinture hollandaise*. On peut supposer que sa première publication n'avait pas atteint dans une mesure satisfaisante aux yeux de Havard, le public de lecteurs avertis qu'étaient les critiques d'art. Nous laissons de côté la question de savoir si un manuel scolaire est le moyen indiqué pour cela ou non, pour voir de plus près ce qu'écrit Henri Havard :

« On est parti de ce principe, que le climat de la Hollande *devait être* avant tout triste, obscur, noir et brumeux. Dès lors, on pouvait difficilement trouver dans l'observation de la nature la source d'une préoccupation dominante et générale [c'est-à-dire : l'amour de la couleur]. [...] De tous les voyageurs qui ont parcouru les Pays-Bas, il n'en est presque pas qui n'y soient arrivés avec un fort bagage d'idées préconçues, et qui y soient restés assez longtemps pour abdiquer leurs préventions singulières. [...] Prêtez l'oreille à leurs récits, ils vous apprendront que la Hollande a fabriqué tout ce qu'on voit chez elle ; ses ingénieurs ont reculé la mer, ses architectes ont bâti son sol, et ses peintres ont dû "inventer sa lumière". »<sup>82</sup>

Havard cite avec désapprobation Vitet, Taine et Charles Blanc, et précise en outre que s'il se limite à ces trois-là, c'est uniquement pour éviter les redites. La description qu'il fait ensuite de la Hollande est en tout diamétralement opposée aux typologies que nous avons citées plus haut. Pour Havard, la Hollande n'est que lumière et couleurs :

« Non, la Hollande n'est point un pays brumeux, charbonneux, sombre, sans transparence ni couleur ; c'est, au contraire, un des pays les plus lumineux qui

---

<sup>82</sup> Havard, *op. cit.*, p.11-12.

existent. [...] L'humidité constante des polders communique à ces prairies sans fin une éternelle teinte verte, toujours fraîche et vive, qui forme en quelque sorte la base du paysage. Au-dessus le ciel, au-dessous l'eau, qui reflète le ciel, sont l'un et l'autre d'un blanc d'argent ou d'un azur excessivement pâle. Puis, entre le ciel et le sol, les maisons aux toits rouges, aux murs bruns, les grands moulins noirs aux ailes bariolées d'ocre ou de safran, complètent une palette d'une vivacité inouïe. [...] Pour tous ceux qui ont longuement parcouru les interminables plaines de la Hollande, qui ont navigué sur ses canaux et ses fleuves, ce contraste apparaît si frappant, qu'on se demande comment tant d'hommes instruits, tant de critiques experts ont pu passer à côté de ce spectacle sans en saisir le caractère. »<sup>83</sup>

Sans doute Havard force-t-il légèrement le trait dans ce passage quelque peu polémique de son livre. Ce qui est plus intéressant, et plus curieux, c'est que même si Havard s'attaque pêle-mêle aux voyageurs, aux critiques d'art et même aux *guides*, il nous paraît qu'il exprime une idée qui a beaucoup de justesse dans la fin de sa tirade, où il attribue cette erreur d'appréciation aux « hommes instruits » et aux « critiques experts ». En effet, cette idée reçue d'une Hollande par définition grise et voilée est beaucoup plus répandue parmi les critiques et historiens de l'art que nous avons passés en revue dans ce chapitre, que parmi les auteurs voyageurs en général, ceux qui composent notre corpus, et sur la vision desquels nous nous arrêterons au chapitre suivant. Dans les écrits de ces derniers, les « préjugés climatiques » sont moins présents et plus variés. Nous ne disposons pas d'éléments nous permettant d'expliquer cette différence, cet « imaginaire à part » des critiques d'art, pourrait-on dire. Force nous est donc pour le moment de nous contenter de déterminer les liens que cet imaginaire propre aux critiques d'art entretient avec leur appréciation de l'école hollandaise.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.12-13.



Toutefois, signalons encore à ce sujet que ces préjugés ne sont pas exclusivement français et qu'ils sont même parfois véhiculés par des Néerlandais, tel l'auteur Frans Erens qui écrit en 1885 dans un article pour *La Jeune France* que lui a demandé Michelet :

« Le brouillard épais qui monte du terrain marécageux salit éternellement le ciel bleu. Impossible même d'entrevoir les contours d'un système métaphysique. Tout s'efface, s'amollit, se fond. »<sup>84</sup>

En l'absence de métaphysique, rien d'étonnant à ce que les peintres hollandais se soient fait réalistes... Et c'est en tant que réalistes qu'ils seront, deux siècles plus tard, jugés et appréciés par les critiques d'art français.

### ***Réalisme et appréciation***

Nous avons pu constater que l'école hollandaise dans son ensemble est très appréciée, malgré les réserves que les critiques émettent parfois sur le talent ou l'exécution, autrement dit la « touche » des peintres. Cet engouement ne se dément pas, et apparaît comme une constante à travers les époques. Tout au plus peut-on constater, nous l'avons vu, que les préférences varient, et que les artistes les plus en vogue à telle époque seront inférieurs à d'autres aux yeux de la génération suivante. L'imaginaire de la peinture hollandaise s'avère de ce fait posséder plusieurs facettes, c'est-à-dire, être suffisamment complexe pour que des générations différentes, aux goûts différents, y trouvent néanmoins tous sans exception leur compte. Nous tâcherons de cerner au mieux ces divers aspects.

---

<sup>84</sup> Cité dans : Paul Delsemme, *Theodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*. Bruxelles : Presses universitaires de Bruxelles, 1967, p.280-281.

La peinture hollandaise, avec son réalisme exacerbé dont le but principal semble être le compte-rendu scrupuleux et fidèle des observations des peintres, est le plus souvent aussi loin de l'idéal classiciste que de l'idéalisation romantique. Peut-être doit-elle une partie de sa popularité à cette position en quelque sorte neutre ou intermédiaire ? Pourtant, ce manque d'esthétisme, qu'il soit faute de goût classique ou romantique, n'est guère perçu comme une qualité par les critiques d'art. L'école hollandaise est de ce fait considérée comme nettement inférieure à l'école italienne, notamment.<sup>85</sup> Vitet, par exemple, affirme suite à une visite au musée de Bruxelles, qu'une toile de Titien, même parmi les plus faibles que l'artiste ait produits, éclipsa toute une galerie de tableaux hollandais et flamands. Et il nous explique pourquoi :

« Si, malgré sa faiblesse, il se soutient ainsi entre tous ces chefs-d'œuvre, il y a donc en lui quelque chose qui n'est pas en eux ! Ce quelque chose, c'est le style, c'est un certain reflet d'une flamme idéale, un imparfait rayon de céleste beauté devant lequel pâlit la plus belle image des beautés de ce monde. »<sup>86</sup>

Jamais la beauté réaliste ne sera donc à la hauteur de la beauté idéale, même imparfaitement rendue. Cela sera évidemment d'autant plus vrai que le sujet choisi par un artiste hollandais sera banal, voire repoussant (ainsi, la *Suzanne au bain* de Rembrandt, mais aussi le *Taureau* grandeur nature de Potter).

D'autres auteurs sont plus modérés, faisant montre de quelques réserves par rapport à ce jugement sans appel. Si Blanc (comme tous les autres) suit Vitet dans sa subordination de l'imitation à l'idéal, il trouve dans le regard des artistes l'apologie de

---

<sup>85</sup> Les auteurs ne parlent guère de l'école française, seul le nom de David est quelquefois mentionné. Serait-ce par modestie, ou bien se rangent-ils à l'avis d'Alfred Michiels, qui dans son *Histoire des idées littéraires en France au XIX<sup>e</sup> siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs* (Paris, Dentu, 1863) écrit dans un des résumés de chapitre : « La France imite les anciens, faute d'idées et faute de style. Elle prend l'uniformité, la régularité pour la beauté. » ?

<sup>86</sup> Vitet, *op. cit.*, p.275.

ce réalisme prosaïque. Toutes les scènes qui manquent d'élévation intrinsèque, la puisent en quelque sorte dans l'âme de leur auteur. C'est grâce au sentiment du peintre, que celui-ci parvient à transmettre au spectateur, que ce dernier peut ne pas rejeter ce qui serait autrement considéré comme indigne de faire l'objet d'une œuvre d'art, ou du moins inintéressant :

« L'art du dessin est régi par trois principes : imitation, interprétation et idéal. L'école hollandaise est tout entière vouée à l'imitation. C'est leur naïveté et leur amour qui font que les peintres parviennent à intéresser le spectateur même au laid et au trivial. »<sup>87</sup>

Outre cette sorte de valeur ajoutée qui naît du patriotisme des Néerlandais, il existerait un autre facteur qui donne au pur réalisme sans idéalisation ses lettres de noblesse. C'est l'importance du paysage. Tous les critiques ne sont pas d'accord sur ce point : nous avons parlé de Charles Blanc, qui apprécie Van der Neer et Cuyp pour ce que ces deux peintres ont su puiser dans leur imagination pour donner à leurs paysages des airs plus poétiques ou plus éthérés. Michiels en revanche, affirme que la vérité dans le paysage est un plus grand bien que l'idéalisation, puisqu'elle est garante d'originalité, voire de « splendeur chimérique ». La « souveraine intelligence » appartient non pas à l'artiste, mais à la nature :

« Dans le paysage, la fidélité vaut mieux qu'un idéal impossible et partant conventionnel. Le moindre objet, le moindre site emprunté à la nature efface toutes les splendeurs chimériques d'une composition arbitraire. La vérité l'emporte alors sur les autres séductions du talent, parce qu'elle fait briller à nos yeux un reflet immédiat de la souveraine intelligence. L'exactitude si chère aux

---

<sup>87</sup> Blanc, *op. cit.*, « Introduction », p.15.

artistes des Pays-Bas leur ménage donc une victoire brillante, lorsqu'ils prennent leurs sujets en dehors de l'homme. »<sup>88</sup>

Nous venons de constater que le réalisme pur a ses défenseurs, grâce notamment, à l'attachement des peintres à leur pays dont il se fait la traduction. Mais cette « exactitude », est-elle vraiment aussi grande ? Nous avons parlé plus haut de la théorie du pseudoréalisme qui remet en question la nature purement représentative de l'école hollandaise. Accorder à cette théorie de l'interprétation un quelconque rôle dans la critique d'art du dix-neuvième siècle serait toutefois un anachronisme. Les écrits que nous avons étudiés montrent assez que les réflexions des critiques de l'époque ne vont pas dans ce sens d'une possible lecture symbolique. Aussi avons-nous laissé de côté cette piste et privilégié les autres manières de s'éloigner de la simple dénotation, relevées, elles, par les théoriciens du dix-neuvième.

Si l'imagination dont Blanc gratifie Van der Neer et Cuyp repose essentiellement sur les idées erronées qu'il se fait du climat et, de ce fait, de l'aspect des campagnes néerlandaises, il y a toutefois d'autres indices qui donnent à croire que l'imitation qui fait la réputation des maîtres du Siècle d'or est souvent perçue comme relative. Toujours chez Blanc, Nicolaas Berghem et Jacob Ruisdael semblent avoir maîtrisé l'art de choisir ou d'agencer leurs compositions de telle sorte que leurs paysages y acquièrent une dimension proche de l'idéal. Entre les deux, Charles Blanc établit une nette hiérarchie. Berghem, d'abord, est le maître du pittoresque :

« Si le mot *pittoresque* n'existait pas, il faudrait l'inventer pour caractériser le génie de Berghem. Héroïque ou familier, pas un paysage de ce maître qui n'ait le

---

<sup>88</sup> Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, p.5-6. S'il juge l'idéalisation souvent convenue, il continue cependant à la juger préférable lorsqu'il s'agit de représenter des hommes. Sans doute la Nature est-elle plus faillible dans ce domaine que dans la création de paysages ?

don de plaire aux yeux, de les charmer par cette *disproportion agréable* dont parle si bien Hagedorn, et qui me paraît la plus savante des symétries. »<sup>89</sup>

Le pittoresque, cependant, n'est qu'une « savante symétrie », une technique bien appliquée. Il est surpassé par le don de Ruisdael qui quant à lui était tourmenté, suivant Blanc, par une « noble inquiétude », un sentiment réservé aux « âmes d'élite ». L'idéal que reflètent ses paysages mélancoliques, car c'est de la mélancolie qu'il s'agit, c'est au fond de cette âme qu'il est né, et les tableaux de Ruisdael sont de ce fait le reflet de ce qu'il a en vain cherché dans la nature :

« Jacques Ruysdael fut atteint, il y a deux siècles, de cette vague douleur qu'Albert Dürer représenta le premier dans l'immortelle estampe qu'il appela du nom de *Mélancolie*. Ce sentiment, que l'art n'avait encore jamais exprimé, qu'un petit nombre d'âmes d'élite avaient seules connu, fut celui qui tourmenta jusqu'à la mort notre grand paysagiste. Dans un temps où tant de peintres ne voyaient, comme Berghem, que le côté pittoresque de la campagne, ses accidents heureux, ses formes colorées, sa lumière, Ruysdael, en proie à je ne sais quelle secrète et noble inquiétude, poursuivait au sein de la nature l'insaisissable idéal, l'inconnu. »<sup>90</sup>

Ruisdael aurait ainsi été un artiste maudit avant la lettre. Face à cette interprétation romantique, l'explication de Bürger tranche par son caractère dialectique, qui n'est pas sans accuser déjà quelques traits annonciateurs d'un naturalisme, assez scientifique, il est vrai, dans son vocabulaire abstrait et généralisant. Bürger, en effet, dit à propos de Rembrandt et Van der Helst (la *Ronde de nuit* et le *Banquet*, évidemment) :

---

<sup>89</sup> Blanc, *op. cit.*, « Nicolas Berghem », p.3. Hagedorn est l'auteur de *Réflexions sur la peinture* (Leipzig 1775). L'inventeur du terme *pittoresque*, comme nous l'avons au chapitre précédent, est l'Anglais William Gilpin.

<sup>90</sup> *Ibid.*, « Jacques Ruysdael », p.2.

« Tous deux, chacun à sa manière, poussent la *réalité* jusqu'à *l'illusion*. Mais ce rapprochement de mots lui-même prouve qu'il n'y a rien de moins réel que la *réalité* en peinture. Ce qu'on appelle ainsi dépend de la *manière de voir* des individus. Car toutes les combinaisons de l'effet que peut produire un corps quelconque sont dans la nature, et dans ces combinaisons, infiniment diverses, on voit plus ou moins ceci ou cela, selon son imagination intérieure. »<sup>91</sup>

Si tout est réaliste, rien ne l'est. Notre vision de la réalité, comme le mot l'indique, n'est qu'un regard, et un regard personnel, car notre imagination, en activité permanente, ne nous permet pas de faire autre chose qu'interpréter. Le spectateur sera plus ou moins touché par le réalisme d'une œuvre, selon que la combinaison d'effets que produit sur lui le corps naturel – le modèle – ressemblera à la combinaison d'effets produits sur l'auteur.

Cette définition signifie en somme que la notion de réalisme n'est pas pertinente, puisqu'il ne peut y avoir qu'un réalisme individuel. Celui-ci sera plus marqué à mesure qu'il se développe dans un climat – et pour une fois, nous ne parlons plus de conditions météorologiques – plus favorable. Dans la jeune république des Provinces-Unies, ces bonnes conditions semblent avoir été réunies, permettant aux peintres de développer leur vision individuelle de la réalité :

« Tous ont une individualité très-distincte, et facilement reconnaissable. Cette qualité, inhérente à leur pays de libre examen, où les imaginations, comme les esprits et les consciences, ont une indépendance absolue, est une des causes qui ont fait monter les prix des peintures hollandaises. »<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Bürger, *op. cit.*, t.1, p.37.

<sup>92</sup> *Ibid.*, t.1, p.80.

## **Conclusion**

Au cours de ce chapitre, nous avons pu établir que les critiques et les historiens de l'art qui exercent une influence notable sur les auteurs écrivant sur les Pays-Bas sont en nombre restreint, en tout cas si l'on se fie aux noms cités dans les œuvres de ces derniers. Nous verrons au chapitre suivant sous quelles formes se retrouve concrètement cette influence.

S'il y a quelques discordances entre les différents ouvrages consacrés à l'école hollandaise, ceux-ci se caractérisent toutefois par une homogénéité assez importante, tant au niveau des œuvres et des artistes dignes de considération, qu'au niveau de leur imaginaire des Pays-Bas. Nous avons constaté que cet imaginaire, qui porte essentiellement sur l'aspect physique des paysages, est assez chargé en images négatives, ce qui donne lieu à quelque étonnement quand l'objet de la critique est un de ces paysagistes qui ne véhiculent pas cette vision de grisaille monotone. Bien que l'école hollandaise soit communément caractérisée par son réalisme absolu, cet écart est alors expliqué par des libertés prises par les peintres avec l'imitation pure. Ces libertés peuvent, cela dépend des points de vue de chacun, résulter d'une maîtrise technique, d'un talent ou d'une sensibilité particuliers, voire d'un non-sens de la notion de réalité en peinture.

Toutefois, il semble y avoir une idée généralement admise qui sous-tend la majorité des interprétations, et qui explique la flambée de génie au Siècle d'or par les conditions politiques, religieuses et économiques favorables à l'épanouissement individuel, et l'épanouissement artistique en particulier. Avec l'affranchissement de tout souverain par la fondation d'une république, le protestantisme qui n'imposait point à la peinture des représentations religieuses et allégoriques, et enfin l'essor économique, se

lève aux Provinces-Unies un vent de liberté dont, deux siècles plus tard, demeure encore dans les tableaux de l'école hollandaise comme un souffle en peinture, offert aux yeux des critiques d'art hollandais.



## **Chapitre V**

### **Le monde comme galerie imaginaire**

Dans ce second chapitre consacré à la peinture, nous traiterons de la présence de l'école hollandaise dans les ouvrages composant notre corpus. Cette séparation des critiques d'art d'une part et des auteurs d'autre part peut paraître quelque peu artificielle, voire injustifiée, étant donné que les critiques d'art sont, par la force des choses, également écrivains, et qu'il se trouve parmi nos auteurs des critiques d'art, Fromentin notamment, mais également Théophile Gautier, par exemple. De plus, les références en la matière vont naturellement évoluer, comme le montre par exemple le fait que Paul Claudel, au siècle suivant, citera non plus les critiques tels que Blanc et Bürger, mais Fromentin dans son *Introduction à la peinture hollandaise*.

Si nous avons cependant fait le choix de cette distribution en deux chapitres, c'est essentiellement pour des questions d'autorité générale. Les critiques et historiens que nous avons passés en revue au chapitre précédent, Blanc, Bürger et les autres, constituent des références communément citées au dix-neuvième siècle par tous ceux qui s'intéressent à la peinture hollandaise. Ils avaient de ce fait pleinement leur place dans un chapitre traitant des sources picturales de l'imaginaire des Pays-Bas, ayant contribué à le créer et à le répandre.

Dans ce second volet, nous allons regarder non plus ces sources, mais ceux qui s'y sont abreuvés. Toutefois, afin d'éviter de faire du tort à la double vocation de ceux des auteurs qui sont à la fois voyageurs ou romanciers et critiques d'art, nous mettrons l'accent sur ceux-ci. Nous nous pencherons donc plus particulièrement sur les ouvrages du corpus qui constituent pour ainsi dire une transition entre critique d'art et littérature,

ouvrages dont les auteurs ou les titres révèlent l'aspiration à formuler des appréciations sur l'art néerlandais, ce qui concrètement signifie la peinture. Ces livres reflètent le double statut de leurs auteurs : en plus de la critique artistique, le voyage et l'expérience personnelle y occupent en effet une place importante, ce qui n'était pas ou très peu le cas pour les critiques d'art du chapitre précédent.<sup>1</sup> Ils constituent de ce fait un relais intermédiaire entre critique artistique et impressions de voyage.

Nous ne nous limiterons cependant pas exclusivement à ces connaisseurs, mais étendrons aussi nos observations aux autres, amateurs plus ou moins avertis, surtout lorsqu'il s'agira de découvrir de manière plus générale comment sont vécus les rapports entre peinture et réalité, et aux frontières floues qui les séparent.

### ***Auteurs/critiques***

Nous venons de faire mention de la double appartenance d'un certain nombre d'écrivains, à la fois critiques d'art et romanciers ou auteurs de récits de voyage. Ce phénomène, et son importance pour la présence des Pays-Bas dans la littérature, sont également relevés par Henri Van der Tuin dans son ouvrage *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. L'auteur dit à propos de l'époque romantique :

[...] nous avons esquissé le développement de la critique artistique dans ses rapports avec les peintres des Pays-Bas et nous avons pu constater que les idées

---

<sup>1</sup> Le fait est, bien évidemment, que ces deux catégories, critiques et critiques/voyageurs, se rejoignent. Nous avons déjà signalé que Charles Blanc s'était rendu à plusieurs reprises aux Pays-Bas. Un critique/voyageur comme Montégut, de son côté, figure parmi les autorités sous l'égide desquelles Paul Depelchin, pour ne citer que cet exemple, place son livre. Depelchin nomme en effet Montégut, qu'il qualifie de « critique savant et délicat », Michiels, « un des plus fins et spirituels rédacteurs de la *Gazette des Beaux-arts* » et Viardot « dont le nom seul fait autorité dans la critique » (Paul Depelchin, *La Hollande à vol d'oiseau*. Tours : Alfred Mame & Fils, 1880 (2<sup>e</sup> éd.), p.26).

nouvelles sur le genre, le paysage et le portrait, progressaient dès le début du siècle. À l'époque qui nous occupe, ces idées furent reprises par des critiques artistiques qui, souvent, étaient en même temps romanciers ou poètes (entre autres Théophile Gautier, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Alfred de Musset, Arsène Houssaye, Jules Janin, Alphonse Royer, Roger de Beauvoir). Familiarisés avec l'art des peintres des Pays-Bas, ces auteurs lui accordent une place plus importante dans leurs créations littéraires.<sup>2</sup>

Van der Tuin affirme dans son livre que les Pays-Bas, et plus particulièrement leur peinture, étaient peu présents dans la littérature française préromantique (Il semblerait que l'auteur n'ait pas retenu la relative importance de cette destination dans la catégorie des récits de voyage, dont il mettait peut-être en cause la valeur littéraire), et qu'elle a fait son apparition dans un premier temps dans les genres populaires tels que le théâtre de vaudeville. Nous voyons ici que les critiques et amateurs d'art ont également contribué à l'apparition de ce thème, à plus forte raison lorsqu'ils faisaient eux-mêmes œuvre de littérature. Tous les noms cités ci-dessus par Van der Tuin ne figureront pas dans le présent chapitre, pour diverses raisons. À certains, les Pays-Bas ont plutôt inspiré de la poésie, d'autres sont certes prosateurs et en tant que tels s'intégreraient à notre corpus, si ce n'était que la présence de la Hollande dans leur œuvre est trop diffuse ou consiste trop exclusivement en simple mentions pour que nous puissions en dégager un véritable imaginaire. C'est le cas notamment de Roger de Beauvoir, qui dans son roman historique *Ruysch* s'inspire de la vie du célèbre anatomiste et de sa fille Rachel, peintre de fleurs, mais pour qui le cadre hollandais ne sert que de décor sommaire à une histoire sentimentale.

---

<sup>2</sup> Henri Van der Tuin, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Nizet, 1953, p.55-56.

Les noms et ouvrages de voyageurs/critiques d'art que nous avons retenus se bornent au six qui suivent. Théophile Gautier d'abord, dont le *Tour en Belgique et en Hollande* (1836) ne tarde pas à se révéler presque exclusivement consacré aux grands musées et où la peinture déteint sur le réel. Les *Lettres à un ami* (1859) de Du Camp ensuite, lettres en grande partie consacrées à la peinture hollandaise et suivies des catalogues des principaux musées *in extenso*.

Ces deux ouvrages dominés par des appréciations artistiques sont suivis d'une étude à caractère historico-déterministe, la *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1868) d'Hippolyte Taine, puis enfin par deux livres aux prétentions plus modestes<sup>3</sup> : *Les Pays-Bas, Impressions de voyage et d'art* (1869) d'Émile Montégut et *Impressions de Hollande. Petits maîtres* (1893) d'Édouard Estaunié, mais surtout par *Les Maîtres d'autrefois* (1876) d'Eugène Fromentin, ouvrage qui, nous l'avons déjà signalé, a fini par acquérir une certaine autorité.

Ces ouvrages ont constitué la matière de départ de notre recherche d'un imaginaire pictural. Nous les avons étudiés sous quatre angles, représentatifs des quatre rapports possibles que l'on peut envisager entre la peinture – ou l'art en général – et la réalité. Le premier rapport est celui qui appartient le plus en propre aux critiques et historiens d'art. Il s'agit en fait d'une absence de rapport : la relation entre peinture et réel n'est pas établie ; les tableaux sont considérés en eux-mêmes, pour leur valeur intrinsèque. Tout au plus leur attribue-t-on un certain degré de réalisme, mais sans les rapporter à une réalité précise.

---

<sup>3</sup> Sans vouloir mettre en cause la valeur de ces deux auteurs, ni l'un ni l'autre ont exercé habituellement comme critiques de l'art. Édouard Estaunié devient romancier après une carrière d'ingénieur en électricité et sera élu à l'Académie française et à la tête de la Société de gens de lettres ; Émile Montégut s'est distingué comme critique littéraire et essayiste. Si nous avons cru devoir retenir leurs ouvrages dans cette section, c'est parce que leurs titres affichent clairement le désir de traiter de la peinture hollandaise.

Le deuxième rapport est celui qui consiste à voir la peinture comme un reflet du réel. Ici, au contraire, les peintres sont appréciés selon leur capacité à évoquer telle scène ou tel élément précis du réel, à les rendre *reconnaissables* aux yeux du spectateur. L'appréciation de ce rapport est encore largement l'apanage des critiques possédant une connaissance artistique sûre.

La même exigence de « reconnaissabilité » est valable pour le troisième rapport, qui consiste en quelque sorte en un renversement du deuxième. Il s'agit ici de voir le réel comme le reflet de la peinture. Référent et référence changent de place, l'on mesure la valeur de vérité de ce que l'on observe sur le vif à sa ressemblance avec les canons de la peinture. Comme il n'est plus question ici d'émettre un jugement de valeur sur une œuvre picturale, l'établissement et l'appréciation de ce rapport est à la portée des amateurs aussi, ceux-ci devant toutefois avoir une solide connaissance des œuvres-phares de la peinture.

Enfin, le quatrième et dernier rapport s'installe lorsque réel et peinture se confondent. Le monde est vu et décrit comme un grand tableau. L'écrivain se fait peintre, ce qui exclut de fait toute mention possible de ces noms de peintres hollandais que l'on rencontrait dans les trois premiers rapports. Ici, l'auteur devient le créateur d'un tableau et recrée sa vision à nos yeux grâce à un vocabulaire parfois pictural jusqu'à l'extrême. Si souvent ce dernier rapport est sensiblement régi par des connaissances picturales, celles-ci ne sont toutefois pas strictement indispensables, une sensibilité artistique serait en principe suffisante.

## ***Premier rapport : la peinture vue en elle-même***

Les connaisseurs d'art sont nourris de peinture hollandaise, à travers les nombreuses représentations en circulation ou grâce à leurs visites au Louvre et à d'autres galeries. Ils viennent aux Pays-Bas pour voir ces grand maîtres chez eux, dans leur milieu naturel. Aussitôt sur place, ils courent voir les musées, et les plus chanceux auront même accès aux collections privées. Dans leurs comptes-rendus de voyage, peu de descriptions des grandes toiles : tout cela est déjà connu du public. Il s'agit avant tout de traduire ses impressions et de donner une appréciation. Souvent, celles-ci recourent ce que nous en disaient les critiques de référence, parfois, cependant, il y a quelques originalités qui méritent que l'on s'y attarde.

Comment ne pas commencer par Rembrandt, maître incontesté parmi tous les maîtres hollandais, même si on les traite de « petits maîtres » pour la trivialité de leurs sujets. Théophile Gautier lui voue une admiration presque religieuse, et, dès que l'heure de l'ouverture a sonné, il court droit au musée d'Amsterdam. Le tourisme attendra : il rêve de voir la *Ronde de nuit*, « le radieux chef d'œuvre du grand maître. »<sup>4</sup> Dans sa description de la technique, on retrouve du Descamps et du Van Mander (pour peu, la tradition ferait de Rembrandt un peintre de nez) :

« Ce que Rembrandt en a tiré est vraiment prodigieux ; jamais la furie d'exécution ne fut poussée plus loin ; c'est une témérité de brosse, une folie d'empâtement dont les plus violentes esquisses de Decamps ne donnent même pas une idée lointaine [...]. Certains nez sortent positivement de la toile. »<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Théophile Gautier, *Un tour en Belgique et en Hollande*. Paris : L'École des loisirs, coll. L'École des lettres, 1997, p.131.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.137.

La « puissante trivialité » de Rembrandt parvient à donner à des sujets indifférents « une certaine beauté monstrueuse ». Ses effets de clair-obscur sont fantasques mais magistraux.<sup>6</sup> Taine reprend cette idée en parlant d'un Rembrandt « magicien » et « visionnaire », doté d'une « faculté monstrueuse ».<sup>7</sup> Une nouvelle fois, l'impression causée par le grand tableau touche au domaine du fantastique, c'est le royaume des ombres qui triomphe de la lumière du jour par son rayonnement. Voilà l'effet que produit sur Gautier « le voisinage terrible de *la Garde de nuit*, qui éteint toute la galerie et vous ôte le désir et la puissance de regarder d'autres peintures. »<sup>8</sup>

Même hâte et même admiration pour Rembrandt – liée toutefois à une autre œuvre du maître - chez Du Camp, qui remet tout au lendemain pour filer, le cœur battant, au « sanctuaire » qui abrite la *Leçon d'anatomie*. Il préfère en effet Rembrandt dans son expression plus naturaliste, à ses yeux plus vraie. La *Leçon d'anatomie* est pour lui « un tableau européen, universel, éternel, qui vivra traditionnellement dans les souvenirs, quand même il devait être détruit, car c'est une des rares choses sorties des mains de l'homme qui soit belle absolument. »<sup>9</sup> C'est le « miracle de la vie prise sur le fait et fixée à jamais sur la toile », de la création juste et vraie. Rembrandt a su ici « mettre sa pensée en lumière ».<sup>10</sup>

À propos de la *Ronde de nuit*, Du Camp n'est point aussi élogieux que Gautier. Il y dénonce l'arbitraire de l'éclairage, les artifices et recherches trop poussés (donc trop

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.137-138. Qualificatifs analogues chez les frères Goncourt, qui écrivent : « Le procédé est brouillé, indéchiffrable, mystérieux, magique et fantasque » (Goncourt, *op. cit.*, p.725.)

<sup>7</sup> Hippolyte Taine, *op. cit.*, p.262.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.140-141.

<sup>9</sup> Maxime Du Camp, *op. cit.*, p.89. Sa réaction est proche de celle de Fromentin, qui écrira quelques années après : « Je n'étonnerai personne en disant que la *Ronde de nuit* n'a aucun charme, et le fait est sans exemple parmi les belles œuvres d'art pittoresque. Elle étonne, elle déconcerte, elle s'impose, mais elle manque absolument de ce premier attrait insinuant qui nous persuade, et presque toujours elle a commencé par déplaire. » (Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande.in : Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1984., p.738-739.)

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.43.

visibles) dans le but de satisfaire aux exigences des « colorations préconçues ». Il reconnaît néanmoins la puissance bouleversante de l'œuvre :

« Dans la *Garde de nuit* l'effet obtenu est immense, mais le moyen est trop visible ; or, il ne faut jamais dévoiler son dieu. La couleur de ce tableau est devenue proverbiale ; elle est étourdissante, elle aveugle, elle est poussée aussi loin que possible, au delà elle serait dangereuse, j'aillais dire coupable [...]. Ce tableau est un chef d'œuvre, moins peut-être par sa beauté que par son étrangeté et sa force saisissante. Il étonne, il éblouit, il écrase, mais il ne charme pas ; il manque de ce qui fait la grandeur des maîtres, même dans leurs violences les plus excessives, il manque de sérénité [...]. »<sup>11</sup>

Taine, qui commente cet emploi particulier de la couleur, attribue cette technique presque outrancière au génie sauvage de Rembrandt et à « une structure d'œil particulière » qui lui aura permis de comprendre

« que chaque objet dans le champ visuel n'est qu'une tache modifiée par d'autres taches, et qu'ainsi le principal personnage d'un tableau est l'air coloré, vibrant, interposé, dans lequel les figures sont plongées comme les poissons dans la mer. Il a rendu cet air palpable, il en a montré la vie fourmillante et mystérieuse ; il y a fait entrer la lumière de son pays, lumière débile et jaunâtre, comme celle d'une lampe dans une cave [...]. »<sup>12</sup>

Taine en fait un argument pour relier directement Rembrandt à la modernité et de dire de lui qu'il a su pousser « au-delà de [sa] nation et de [son] siècle, jusqu'aux

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.139. La même idée se retrouve encore dans *Voyages hors de ma chambre*, où Victor Fournel qualifie Rembrandt de « enchanteur qui vous fascine et vous ensorcelle plus qu'il ne vous élève ». (*Voyage hors de ma chambre*. Paris : Charpentier, 1878, p.356.)

<sup>12</sup> Taine, *op. cit.*, p.262.



instincts communs qui relient les races germaniques et conduisent aux sentiments modernes. »<sup>13</sup>

Les grands maîtres du réalisme minutieux, tels que Potter et Dou, ne soulèvent pas l'enthousiasme de nos voyageurs experts ; Du Camp traite Dou de « maître fourbi, fondu, ernissé, poncé »<sup>14</sup> et juge que l'habileté et la ressemblance du *Banquet* de Van der Helst n'en font point un chef-d'œuvre, et Gautier qualifie le *Taureau* de « lourde bête cotonneuse ». <sup>15</sup> Plus tranchante encore, l'opinion de Fromentin sur ce tableau célèbre, qui semble sans appel, mais dont nous verrons un peu plus loin qu'elle n'empêche tout de même pas Fromentin de lui reconnaître quelques qualités :

« Avec la *Leçon d'anatomie* et la *Ronde de nuit*, le *Taureau* de Paul Potter est ce qu'il y a de plus célèbre en Hollande. Le musée de La Haye lui doit une bonne part de la curiosité dont il est l'objet. [...] Est-ce donc un beau tableau ? Nullement. Mérite-t-il l'importance qu'on y attache ? Sans contredit. Paul Potter est donc un très grand peintre ? Très grand. S'ensuit-il qu'il peigne aussi bien qu'on le suppose ? Pas précisément. Il y a là un malentendu qu'il est bon de faire disparaître. [...] L'œuvre est laide et n'est pas conçue, la peinture est monotone, épaisse, lourde, blafarde et sèche. [...] Par leur taille, les animaux sont ridicules. La vache fauve à tête blanche est construite avec une matière dure. La brebis et le bélier sont moulés dans le plâtre. Quant au berger, personne ne le défend. Deux seules parties de ce tableau semblent faites pour s'entendre, le ciel et le vaste taureau [...] Le peintre a bien dégradé les couleurs claires et les nuances foncées de l'animal. La partie la plus sombre s'oppose à la partie claire du ciel, et ce qu'il y a de plus énergique et de plus fouillé dans la bête à ce qu'il y a de plus limpide dans l'atmosphère ; mais c'est à peine un mérite, étant donnée la

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.36.

<sup>15</sup> Gautier, *op. cit.*, p.150.

simplicité du problème. Le reste est un hors-d'œuvre qu'on pourrait couper sans regret, au seul avantage du tableau. »<sup>16</sup>

Le génie original et plus vigoureux de la récente découverte qu'est Vermeer remporte davantage les suffrages. Si Gautier n'en parle point dans son récit de voyage, il fera son éloge près de vingt ans plus tard, en 1858, dans le *Moniteur Universel*. C'est à ces publications que renvoie Montégut qui juge son livret « trop sévère » au sujet de Vermeer et écrit :

« Parmi les rares connaisseurs qui [...] ont signalé [la Vue de Delft], nous ne voyons guère que Théophile Gautier qui lui ait attribué son importance réelle. »<sup>17</sup>

Il y avait pourtant aussi Du Camp, qui dès 1857 dans la *Revue de Paris*, puis en 1859 lors de la sortie en volume de ses *Lettres à un ami* avait pris la défense de ce peintre presque inconnu, qu'il juge plus digne d'admiration que le très – voire trop – connu *Taureau* de Potter :

« Au lieu de vous parler de la célèbre toile de Paul Potter, *un jeune taureau avec une vache, une brebis et un pâtre*, qui n'a de beauté que le paysage, qui n'a de vérité que dans l'œil à demi endormi et tout à fait hébété de la brebis, qui, en somme, m'a ennuyé et dont vous avez vu à Paris une excellente copie faite par M. H. Lanoue, laissez-moi vous dire un mot d'un certain tableau de Jean Van Der Meer, un peintre que, jusqu'à présent, je ne connaissais que de nom. Cette toile représente une *vue de la ville de Delft* ; c'est là tout ; mais, sauf le ciel, qui est mou et cotonneux, cela est peint avec une vigueur, une solidité, une fermeté d'empâtement très-rares chez les paysagistes hollandais, qui, reproduisant la

---

<sup>16</sup> Fromentin, *op. cit.*, p.677-678.

<sup>17</sup> Émile Montégut, *op. cit.*, p.71.

propre nature de leur pays, ont une propension innée à peigner le détail outre mesure. Van Der Meer est un rude peintre, qui procède par teintes plates largement appliquées, surhaussées en épaisseur ; il a dû visiter l'Italie. C'est un Canaletto exagéré. »<sup>18</sup>

Si Du Camp apprécie en Vermeer sa touche italienne, généralement l'école hollandaise est cependant appréciée pour ce qu'elle a de propre, de particulier. Taine, qui se réfère régulièrement à Bürger et à Michiels, reprend leur théorie de l'humidité ambiante et des brumes éternelles pour expliquer le degré de perfectionnement atteint par les maîtres hollandais en matière de coloris :

« Un des principaux mérites de cette peinture est l'excellence et la délicatesse du coloris. C'est que l'éducation de l'œil, en Flandre et en Hollande, a été particulière. [...] ici, l'horizon plat n'a pas d'intérêt, et les contours des choses sont amollis, estompés, brouillés par la vapeur imperceptible qui nage éternellement dans l'air ; ce qui prédomine, c'est la tache. »<sup>19</sup>

Autres attraits, la simplicité reposante, l'intimité que permet d'obtenir la représentation du réel dans toute sa variation. Le réalisme offre aux peintres plus de prise que la représentation de l'idéal, mais il est également plus facilement appréhendable par les spectateurs, plus accessible sans efforts de l'intellect ou de l'âme. Les peintres hollandais rêvaient de lumière, mais cette lumière, même si on la suppose inventée dans un pays plongé dans un brouillard continu, éclaire dans leurs tableaux un monde bien réel :

---

<sup>18</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.36. Autre éloge de l' « étonnant » Vermeer chez les Goncourt, qui le comparent au peintre français Decamps (comme Bürger-Thoré) et à Chardin et le jugent « un des plus grands maîtres de la Hollande » (Goncourt, *op. cit.*, p.728-729.)

<sup>19</sup> Taine, *op. cit.*, p.202-203.

« Il n'y a pas d'école où les talents originaux soient si nombreux ; lorsque l'art a pour domaine, non une cime bornée, mais toute la large étendue de la vie, il offre à chaque esprit un champ distinct ; l'idéal est étroit et ne se laisse habiter que par deux ou trois génies ; le réel est immense et fournit des places à cinquante talents...Une paisible et heureuse harmonie se dégage de toutes ces œuvres ; on se repose à les regarder ; l'âme de l'artiste, comme celle de ses personnages, est en équilibre ; on serait bien et à l'aise dans son tableau. »<sup>20</sup>

« Simple, l'âme hollandaise devait créer l'art simple ; amoureuse des joies intimes et de la réalité, elle devait la première oser prendre l'homme et ses entours pour modèle, sans souci d'esthétiques convenues ni de traditions honorées. Rêveuse et amoureuse de clarté, elle seule pouvait enfin exprimer avec des sûretés d'accent incomparable les joies de la lumière désirée. »<sup>21</sup>

### ***Deuxième rapport : le tableau reflet du réel***

Le caractère généralement rigoureusement réaliste de la peinture hollandaise du Siècle d'or est cause qu'il est problématique de la considérer en dehors de son rapport au réel. Dans les citations précédentes, où nous avons malgré cela pu lire l'absence d'un tel rapport, les auteurs se limitent le plus souvent à des considérations d'ordre technique. Aussi doit-on considérer le premier rapport comme l'apanage des connaisseurs, des critiques d'art en mesure d'apprécier cet aspect matériel de la peinture.

Le plus souvent cependant, la peinture hollandaise est observée et jugée dans sa relation avec un référent appartenant à la réalité physique. Ce référent n'est pas forcément, et même rarement, le modèle du peintre. Tel portrait sera comparé au « Hollandais moyen » – en supposant que celui-ci existe ; peut-être vaudrait-il encore

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.261.

<sup>21</sup> Édouard Estaunié, *Impressions de Hollande. Petits maîtres*. Paris : Perrin et Cie, 1893, p.254.

mieux parler de « Hollandais de synthèse » –, tel paysage à la nature hollandaise observée à un endroit arbitraire du pays. Le tableau est ensuite jugé en fonction de sa ressemblance avec ce modèle généralisant, sorte d'essence des Pays-Bas. Cela correspond assez bien à ce que Fromentin nomme des éléments primitifs :

« La peinture hollandaise, on s'en aperçut bien vite, ne fut et ne pouvait être que le portrait de la Hollande, son image. Extérieure, fidèle, exacte, complète, ressemblante, sans nul embellissement. Le portrait des Hollandais et des lieux, des mœurs bourgeoises, des places, des rues, des campagnes, de la mer et du ciel, tel devait être, réduit à ses éléments primitifs, le programme suivi par l'école hollandaise, et tel il fut depuis le premier jour jusqu'à son déclin. »<sup>22</sup>

Ce que les critiques rejettent pour des raisons d'ordre esthétique, peut ainsi parfois remporter leur approbation pour la perfection dans la ressemblance. C'est le cas de Paul Potter, notamment. Du Camp, dont nous avons vu le jugement sévère sur l'exécution du *Taureau*, appelant son lecteur à se représenter un paysage de Paul Potter s'exclame néanmoins :

« [...] c'est noyé de lumière et éclatant, mais cependant doux comme une caresse et d'une harmonie intime qui va au profond du cœur. Ce tableau, c'est toute la Hollande ! »<sup>23</sup>

Cette ambiguïté de l'appréciation, qui condamne l'exécution tout en reconnaissant la réussite de la fidèle représentation, est encore plus nette chez Fromentin. Nous avons cité sa dure condamnation de la façon dont Paul Potter s'est servi de la matière pour peindre son *Taureau*. Quelques pages plus loin il décrit

---

<sup>22</sup> Fromentin, *op. cit.*, p.658-659.

<sup>23</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.2.

toutefois avec une certaine admiration la parfaite ressemblance de la bête à un exemplaire réel. Il s'exprime de la façon suivante, démontrant que pour reconnaître ce que l'imitation poussée à ses limites a de répréhensible, il faut posséder une certaine culture de l'art :

« Ce qui émerveille en Paul Potter, c'est l'imitation poussée jusqu'au travers. On ignore ou l'on ne remarque pas qu'en pareil cas l'âme du peintre vaut mieux que l'œuvre et que la manière de sentir est infiniment supérieure au résultat. »<sup>24</sup>

Une autre Hollande s'exprime à travers les paysages de Jacob Ruysdael (que certains paraissent ne pas très bien distinguer de son oncle, Salomon Ruysdael). Parfois cité, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, comme le plus poétique, le plus romantique des peintres néerlandais, avec Rembrandt, il arrive tout de même aussi qu'il soit considéré comme un portraitiste fidèle du réel. Fromentin révèle cependant qu'il s'agit moins d'une réalité familière, celle de la vie quotidienne, que d'une réalité intime, reproduisant l'effet de l'esprit :

« De tous les peintres hollandais, Ruysdael est celui qui ressemble le plus noblement à son pays. Il en a l'ampleur, la tristesse, la placidité un peu morne, le charme monotone et tranquille. Avec des lignes fuyantes, une palette sévère, en deux grands traits expressément physiologiques – des horizons gris qui n'ont pas de limites, des ciels gris dont l'infini se mesure – il nous aura laissé de la

---

<sup>24</sup> Fromentin, *op. cit.*, p.679. Fromentin décrit le Taureau en ces termes : « Le mouvement est simple, il n'en fallait pas ; le geste est vrai, la tête admirablement vivante. La bête a son âge, son type, son caractère, son tempérament, sa longueur, sa hauteur, ses attaches, ses os, ses muscles, son poil rude ou lisse, bourru ou frisé, sa peau flottante ou tendue, le tout à la perfection. La tête, l'œil, l'encolure, l'avant-train, sont, au point de vue de l'observation naïve et forte, un morceau très rare, peut-être bien sans pareil. [...] Paul Potter ignore l'art des sacrifices, il en est encore à ne pas savoir qu'il faut quelquefois sous-entendre et résumer. » (p.680-681.)

Hollande un portrait, je ne dirai pas familier, mais intime, attachant, admirablement fidèle et qui ne vieillit pas. »<sup>25</sup>

Nous retrouvons ce même attachement à un réalisme davantage intime qu'objectif chez Émile Montégut, pour qui la Hollande se résume à son expression dans les œuvres de ces deux maîtres, Rembrandt et Ruisdael, le peintre de la lumière et celui des paysages mélancoliques :

« Si jamais la Hollande, éternellement menacée, disparaissait sous le flots, tant qu'il resterait un Ruysdael et un Rembrandt, les hommes sauraient encore quelle fut l'originalité de cette nature évanouie. »<sup>26</sup>

Est-il besoin d'aller aux Pays-Bas pour pouvoir ainsi se laisser impressionner par ces toiles, scrupuleuses reproductions du réel ? Nullement, s'il faut en croire Fromentin. Le réalisme fidèle, objectif, de la peinture hollandaise étant considéré comme un fait acquis, il suffit pour connaître l'objet d'aller voir sa représentation. Par ailleurs, les différentes collections françaises possèdent des toiles de l'école hollandaise en quantité suffisamment grande pour que l'on puisse se faire une bonne idée, à travers ces productions diverses et variées, de ses différentes formes d'expression. Il reste bien sûr quelques exceptions, les toiles monumentales telles que la *Ronde de nuit*, des artistes méconnus, ou bien des découvertes récentes :

« Van der Meer est presque inédit en France, et comme il a des côtés d'observateur assez étranges même en son pays, le voyage ne serait pas inutile si l'on tenait à bien se renseigner sur cette particularité de l'art hollandais. À part ces découvertes [Hals, Steen, Vermeer] et quelques autres de peu de prix, il n'en

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.695.

<sup>26</sup> Montégut, *op. cit.*, p.284.

reste pas à faire de notables en dehors du Louvre et de ses annexes, j'entends par là certaines collections françaises qui ont la valeur d'un musée par le choix des noms et la beauté des exemplaires. »<sup>27</sup>

S'il n'y a plus de raison de se déranger et de se rendre sur place ni pour aller voir les tableaux eux-mêmes, ni pour les confronter à la réalité que l'on estime déjà connaître, grâce justement aux représentations picturales, pourquoi alors faudrait-il toujours se rendre en Hollande ? C'est ici que nos rapports s'inversent. Sur place, aux Pays-Bas, la primauté bascule ; les tableaux cessent de prévaloir comme principaux objets de contemplation au profit du réel.

### ***Troisième rapport : le réel reflet du tableau***

Les touristes, avant d'être touristes, ont été contemplateurs, amateurs, parfois connaisseurs de tableaux. Cette imagerie du Siècle d'or qu'ils ont dans la tête, qui forme une partie de leur « musée imaginaire »,<sup>28</sup> est parmi les raisons qui les poussent à se rendre en quelque sorte *dans* ces peintures, à aller se mêler aux originaux des scènes représentées.

En effet, leurs écrits montrent clairement ce désir de rencontrer en Hollande et en *la* Hollande, les décors peints qui leur sont connus. Plutôt qu'une soif de découverte, c'est une envie de reconnaissance qui les pousse. À cet égard, il est intéressant de noter que la même chose est valable pour les *peintres* français qui se rendent en Hollande. Poussés entre autres par la popularité croissante de la peinture paysagiste en plein air, ils viennent voir –et peindre à leur tour – les paysages dont ils connaissent déjà les

---

<sup>27</sup> Fromentin, *op. cit.*, p.685.

<sup>28</sup> Nous parlerons plus longuement de Malraux et de sa vision de Rembrandt notamment, au chapitre VII *infra*, où nous traitons du vingtième siècle.



représentations du dix-septième siècle. Le pittoresque réside dans le côté inchangé et traditionnel des Pays-Bas, ce retour dans le passé qui n'est possible que quand on se rend aux endroits dont on a déjà une image, plus précisément un souvenir d'image.<sup>29</sup>

Avec ce troisième rapport, nous ne sommes plus du tout dans un domaine à la portée des seuls critiques d'art. Tous les écrivains ou presque semblent nourris de peinture hollandaise au point d'avoir ses images vivantes devant l'œil de l'esprit. Ceci n'est pas particulièrement surprenant, compte tenu de ce que les dessins et peintures constituaient à peu de chose près leurs uniques sources visuelles.

L'école hollandaise, c'est l'école du quotidien. Chacun de ses modèles est accessible, facile à croiser au détour d'une rue ou d'une route, exception faite peut-être des intérieurs, ces territoires intimes jalousement gardés par les maîtresses de maison. C'est Charles Blanc qui se réjouit de pouvoir ainsi tout connaître de la Hollande, même ce qui devait rester caché aux regards extérieurs :

« N'est-il pas charmant, en effet, d'entrer, à la faveur d'un Metsu, au fond de ces intérieurs où pénètrent si difficilement les étrangers ? »<sup>30</sup>

Ces trésors cachés mis à part, tous les sujets des tableaux de maître qui hantent les esprits français surgissent occasionnellement, en originaux plus ou moins fidèles aux reproductions, devant l'œil de nos voyageurs. Ainsi, dans la Hollande telle que celle-ci se découvre à Edmond Texier, le passage du temps semble s'effacer pour faire de lui presque un contemporain du Siècle d'or :

---

<sup>29</sup> Voir, au sujet des peintres français en Hollande, l'exemple de Dordrecht dans M. Peters, U. de Goede, J. Alleblas éd., *Dromen van Dordrecht. Buitenlandse kunstenaars schilderen Dordrecht 1850-1920*. Bussum, : Thoth, 2005. Les auteurs citent entre autres les noms de Boudin, Chardin, Corot ou encore Eugène Jettel.

<sup>30</sup> Blanc, *op. cit.*, « Gabriel Metsu », p.2.

« À chaque pas, le sol, les eaux et les constructions vous présentent de charmantes scènes, des tableaux tout faits. À bien peu de choses près, les maîtres néerlandais du 17<sup>e</sup> siècle retrouveraient leur pays tel qu'il a posé devant eux. »<sup>31</sup>

Cette réminiscence du passé opère dans différents domaines ; elle touche en effet toutes les catégories de sujets chers aux peintres de l'école hollandaise. Le pittoresque est partout. Dans les paysages d'abord, où à l'horizon se découvrent à la vue villes et villages ainsi que le symbole même de la Hollande : le moulin :

« Les villages ont un air de propreté et de richesse ; les maisons prennent des tournures de Van de Velde et de Van der Heyden ; les toits sont pointus et denticulés en escaliers. [...] De chaque côté de la route, presque toujours pratiquée en remblai, vous découvrirez à perte de vue des prairies coupées de fossés, semées de bouquets d'arbres, où errent, à moitié noyées dans l'herbe, quelques-unes de ces belles vaches qui ont fait la gloire de Paul Potter. »<sup>32</sup>

« [...] c'est le moulin des peintres, le moulin du vieux Van Rijn, le moulin de Cuyp et de Van der Neer, le moulin hollandais : en un mot, le moulin ! »<sup>33</sup>

Les villes avec leurs maisons typiques ensuite, qui donnent lieu à des descriptions très picturales, débordantes de couleurs, comme chez Du Camp pour qui tous les peintres prennent vie lors de sa promenade à travers Amsterdam :

« [...] c'est bien la vieille maison telle que nous nous la figurons avec ses couloirs étroits, ses escaliers tournants, ses plafonds à poutres saillantes et ses croisées en guillotine, près desquelles verdoie un pot de basilic ; c'est la maison

---

<sup>31</sup> Texier, *op.cit.*, p.17.

<sup>32</sup> Gautier, *op. cit.*, p.124-125.

<sup>33</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.7.

peinte par Ostade, par Téniers, et où Rembrandt fait glisser le rayon de soleil qui éclaire la mère allaitant son enfant. »<sup>34</sup>

« Je [...] traverse [Amsterdam] pour me rendre à l'hôtel du vieux Doëlen ; ce que j'en vois me rappelle le *marché aux herbes* de Metz qui est au Louvre ; en passant sur le quai j'aperçois une flottille de bateaux pêcheurs qui voguent vers le Zuyderzée, avec leurs voiles rouges brillant au soleil et déjà bleues par le brouillard de la mer. »<sup>35</sup>

Si le plus souvent l'analogie avec des peintures appelle évidemment des descriptions proches de l'*ekphrasis*, faisant la part belle aux couleurs et aux formes pittoresques, parfois l'impression est si forte que les odeurs mêmes semblent tout droit sorties d'un tableau, comme dans cette description d'Émile Estaunié où les relents qui règnent dans les quartiers populaires semblent tout autant que les couleurs rappeler et raviver le souvenir synesthésique de telle œuvre de Frans Hals :

« Vous découvririez presque intact [les scènes des tableaux de Hals] en parcourant telles ruelles étranglées d'Amsterdam ou encore les bas quartiers de Rotterdam : échoppes souterraines qu'enfument les fourneaux de pipe, - salles puantes où la senteur aigre des bières se mêle à des relents de goudron et de genièvre, - cafés interlopes sans air ni lumière, aux bancs massifs, aux énormes tables de vieux chêne qu'ont tailladées les coups de canif, - cabarets, maisons de joie, et encore masures écartées où résident des vieilles suspectes, angles noirs où s'abritent les invalides du vice, demeures à judas dont les portes ne s'ouvrent qu'au signal convenu. C'est le décor. »<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp.107-108.

<sup>36</sup> Estaunié, *op. cit.*, p.86-87.

Les Hollandaises et les Hollandais observés enfin. Il s'agit le plus souvent pour les observateurs de relever une ressemblance générale, un vague rappel des portraits connus dans le type national, comme chez Gautier qui remarque à propos des femmes qu'elles « sont, d'ailleurs, assez jolies, et rappellent les types consacrés par Gérard Dow ; blancheur potelée et douceur triste. »<sup>37</sup> Il y a cependant des cas plus aigus, où le sens du détail de certains de nos observateurs leur fait remarquer la moindre ressemblance, et leur imagination assoiffée de reconnaissance leur fait parfois frôler le ridicule. Qui eût cru que les Hollandais ont une façon tout à fait à eux, leur manière nationale, de serrer leur pipe entre les dents ?

« À la station d'Esschen, une fille accoudée à une de ces hautes fenêtres encadrées de plantes grimpantes à la façon hollandaise me présente mon premier Miéris ou mon premier Gérard Dow. Même façon d'appuyer les coudes, d'avancer la tête, que chez les servantes rendues immortelles par le pinceau de ces peintres. Sur le bateau à vapeur qui nous prend au Moerdyck, je remarque qu'un des garçons de service possède la même chevelure que Rembrandt a donné à l'ange compagnon du jeune Tobie, et que les gens de l'équipage tiennent leurs pipes entre leurs dents avec une sorte de violence morose, comme un dogue tient un os, à l'instar de ces farouches magots de Van Ostade, qui, la lèvre inférieure avancée d'une façon presque menaçante, ont l'air de fumer par manière de bravade démocratique, pour narguer le roi-soleil et les aristocraties européennes. »<sup>38</sup>

Ce troisième rapport est surtout intéressant parce que l'on peut y voir une inversion de la prévalence habituelle qui unit modèle et copie. Comme la connaissance des copies (peintures) préexiste à celle des modèles (éléments de réalité) dans l'esprit des voyageurs observateurs, la question qui se pose pour eux est plutôt de savoir si le

---

<sup>37</sup> Gautier, *op. cit.*, p.130.

<sup>38</sup> Montégut, *op. cit.*, p.145-146.

modèle est conforme à la copie que le contraire. Les tableaux sont devenus la référence – et le référent. Certains ont tout à fait conscience de ce que cette inversion peut avoir d'incongru, tel Charles Blanc évoquant des souvenirs de voyage dans sa notice consacrée à Ruisdael :

« « Regardez bien ce paysage voilé, dis-je à mes compagnons ; si la nuit tombe avant notre arrivée et que les clartés de la lune viennent à éclairer doucement cette vue d'eau, pour parler comme les amateurs, nous aurons un tableau d'Arent Van der Neer ; maintenant, à cette heure du jour, quand le soleil est absent, c'est un véritable Salomon Ruysdaël. » Et aussitôt je ne pus me défendre d'un sourire, remarquant qu'au lieu de rechercher la nature dans les tableaux des maîtres, je cherchais leurs tableaux dans la nature. »<sup>39</sup>

Certains les trouvent, ces tableaux. Les frères Goncourt, en voyage avec leur ami Saint-Victor, tombent ainsi d'un tableau dans l'autre. Ce qui n'était que toile, fiction, se retrouve soudain projeté à la place du réel ; les voyageurs eux-mêmes ne sont pas loin de devenir des personnages peints :

« Nous allons à Broek. C'est ici le pays de l'eau, du Waterland. La carriole semble voyager dans le tableau du Déluge de Girodet. « Mais c'est la femme hydropique que la Hollande ! » dit Saint-Victor. Au ciel, toujours, et toujours éternellement roulés, les nuages blancs, gris froids, les nuages globuleux de Ruysdaël, qui font une bande de lumière au premier plan et font les maigres bouquets d'arbres, à l'horizon, tout noirs. »<sup>40</sup>

Cette citation nous montre déjà ce que peut être une telle inversion réel/peinture dans le cadre du quatrième et dernier rapport, où ce renversement est généralement

---

<sup>39</sup> Blanc, *op. cit.*, « Salomon Ruysdaël », p.2.

<sup>40</sup> Goncourt, *op. cit.*, p.727.

moins marqué du fait que l'élément de comparaison est beaucoup moins explicite, voire quasi-absent dans la plupart des cas. Le réel en vient à *incarner* l'école hollandaise qui passe ainsi de référence à une espèce de substrat tacite.

### ***Quatrième rapport : le réel est un tableau***

Nous avons vu à plusieurs reprises déjà que ce qui est considéré comme faisant le talent particulier des peintres hollandais, c'est leur habileté à manier les coloris plus encore que leur talent réaliste. Rien d'étonnant donc à ce que les couleurs jouent également un rôle important dans les descriptions de scènes évocatrices de tableaux, c'est-à-dire relevant du troisième rapport peinture-réalité. Cette importance de la couleur est encore plus significative dans le quatrième et dernier rapport. Ici, les objets du réel s'affranchissent des peintres qui avaient pour mission de les représenter pour devenir tableaux eux-mêmes, objets d'une observation immédiate, et à la fois redevenir modèles, puisque la description langagière qu'en font les auteurs est elle aussi une représentation, non plus picturale cette fois-ci, mais avec des mots.

Cette déconnexion entre la peinture et sa fonction référentielle peut être plus ou moins poussée. Parfois les auteurs-voyageurs gardent à l'esprit la toile comme support privilégié pour rendre l'originalité du spectacle qui se présente à leurs yeux. C'est le cas de Taine, qui après une description toute picturale conclut qu'en Hollande, tout est matière à tableau, ou encore de Gautier, qui, tout à fait suivant l'étymologie du mot, associe le pittoresque au plaisir des peintres :

« Ici encore, je voudrais vous conduire dans le pays, et vous laisser sentir par vous-mêmes la beauté originale des villes et du paysage. Le rouge des briques, le

blanc luisant des façades, sont agréables à voir, parce qu'ils sont adoucis par l'air grisâtre. Sur le fond émoussé du ciel, s'allongent en file des toits aigus, écailleux, tous d'un brun intense, ça et là un chevet gothique, un beffroi gigantesque, coiffé de clochetons ouvragés et d'animaux héraldiques. Souvent la bordure crénelée des cheminées et des faîtes se réfléchit en se lustrant dans un canal, dans un bras de fleuve. Hors des villes comme dans les villes, tout est matière à tableau ; on n'aurait qu'à copier. »<sup>41</sup>

« La Haye, où j'arrivai le même soir, est une ville extrêmement pittoresque ; les arbres, les canaux et les maisons s'y arrangent à souhait pour le plaisir des aquarellistes : il y a surtout des ruelles bordées de jardins, de fabriques capricieuses, d'un effet charmant. »<sup>42</sup>

Une place à part est occupée par Fromentin, lui-même peintre. Il porte sur le réel un regard double, gardant d'une part un souvenir extrêmement précis des peintres et des tableaux qu'il connaît, mais assimilant d'autre part la réalité à la représentation dont elle pourrait faire l'objet au point de la prendre pour une peinture et de lui en conférer la matière. Venu à Scheveningen, il décrit explicitement le paysage marin qu'il y contemple comme un « tableau », « bien dessiné, bien modelé et bien peint » :

« Aujourd'hui je me suis fait conduire à Scheveningen. [...] Qui n'est allé là ou n'a vu cela ? On pense à Ruysdael, à Van Goyen, à Van de Velde. On retrouve aisément leur point de vue. Je vous dirais, comme si leur trace y restait imprimée depuis deux siècles, la place exacte où ils se sont assis : la mer est à gauche, la dune échelonnée s'enfonce à droite, s'étage, diminue et rejoint mollement l'horizon tout pâlot. L'herbe est fade, la dune est pâle, la grève incolore, la mer

---

<sup>41</sup> Taine, *op. cit.*, p.205.

<sup>42</sup> Gautier, *op.cit.*, p.143. Ce rapport privilégié entre pittoresque et peinture est moins net chez Du Camp, par exemple, pour qui le pittoresque est aussi et surtout affaire de touriste, lorsqu'il dit : « Rotterdam est une *belle* ville, au sens moderne du mot, c'est-à-dire une ville ennuyeuse, sans grand intérêt, et vite vue par un voyageur qui ne se préoccupe guère que du *pittoresque*. » (Du Camp, *op. cit.*, p.11.)

laiteuse, le ciel soyeux, nuageux, extraordinairement aérien, bien dessiné, bien modelé et bien peint, comme on le peignait autrefois.

Même à marée haute, la plage est interminable. Comme autrefois, les promeneurs y font des taches douces ou vives, toutes piquantes. Les noirs y sont pleins, les blancs savoureux, simples et gras. La lumière est excessive, et le tableau est sourd ; rien n'est plus diapré, et l'ensemble est morne. »<sup>43</sup>

Si dans cette description de Fromentin, les qualités picturales du spectacle paraissent s'imposer comme une évidence, il convient de nuancer cette vision, dans laquelle il y a sans doute une part de « déformation professionnelle ». C'est en tout cas ce que l'on peut déduire de la réaction de Texier, lorsque celui-ci se trouve face à la même marine en puissance, donc toujours à Scheveningen :

« Il faut être peintre, et qui plus est, peintre hollandais, pour broder de si charmantes variations sur un thème qui semble si parfaitement stérile. Il m'a semblé, quant à moi, que je n'aurais pas senti mon crayon grouiller dans ma poche à l'aspect de Scheveningen, quand bien même j'aurais su m'en servir. »<sup>44</sup>

Le plus souvent, le vocabulaire pictural est moins explicite. L'on a néanmoins très souvent l'impression de lire la description d'un tableau, comme dans les passages suivants, où, si Taine nous livre le dessin le plus impressionniste, c'est encore une fois Fromentin qui trahit sa nature de peintre en faisant interférer dans sa description ses connaissances techniques :

« Des toits rouges, des cheminées qui fument, de hauts clochers pleins de sonneries, des canaux dont l'eau paraît dormir, les mâts des navires qui, dans la brume transparente, s'élèvent comme une forêt ébranchée, le détroit de l'Y, et

---

<sup>43</sup> Fromentin, *op. cit.*, p.651.

<sup>44</sup> Texier, *op. cit.*, p.110.



tout à l'horizon, à peine visible à travers un brouillard de couleur rousse, le Zuyderzée ; dans une prairie un canal s'allonge à perte de vue sous le soleil, et ressemble à une route bleue damasquinée d'argent. »<sup>45</sup>

« [...] dans une contrée humide comme les Pays-Bas, la terre est verte et quantité de taches vives diversifient l'uniformité de la prairie universelle ; c'est tantôt la couleur noirâtre ou brune de la glèbe mouillée, tantôt le rouge intense des tuiles et des briques, tantôt le vernissage blanc ou rose des façades, tantôt la tache fauve des bestiaux accroupis, tantôt la moire luisante des canaux et des fleuves. »<sup>46</sup>

« Au loin, la flèche de la cathédrale, perdue vers le nord, déjà refroidie par la nuit et dessinée comme un léger lavis de teinte incolore ; dans l'étang, un îlot verdoyant et deux cygnes qui doucement filaient dans l'ombre des bords et n'y traçaient que des rayures minces ; au-dessus, des martinets qui volaient vite et haut dans l'air du soir. Un parfait silence, un profond repos, un oubli total des choses présentes ou passées. Des reflets exacts, mais sans couleur, plongeaient jusqu'au fond des eaux dormantes avec cette immobilité un peu morte des réminiscences que la vie lointaine a fixées dans une mémoire aux trois quarts éteinte. »<sup>47</sup>

Celui qui s'éloigne le plus du support traditionnel des représentations visuelles de la Hollande est sans doute Depelchin, qui compare les vues de la Hollande à de « petites scènes de diorama. »<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.116.

<sup>46</sup> Taine, *op. cit.*, p.204.

<sup>47</sup> Fromentin, *op. cit.*, p.66.

<sup>48</sup> Paul Depelchin, *op. cit.*, p.44-45.

## Analyse des rapports réel – fiction

À ces quatre différents statuts du monde réel dans son rapport à la peinture et vice-versa que nous venons d'évoquer, s'appliquent jusqu'à un certain point les observations de Christine Montalbetti sur l'écriture référentielle. Dans ses deux ouvrages, *Le Voyage et le livre* et *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*,<sup>49</sup> elle analyse la façon dont le récit de voyage d'écrivain se construit sur une incompatibilité entre « littéralité et littéarité ». Voyageurs et narrateurs appliquent au réel des grilles d'interprétation qui instaurent, au lieu de l'« immédiateté idéale », une médiation. Comme les titres de ses ouvrages l'indiquent, Christine Montalbetti prend plutôt en considération la médiation des textes, ce qui ne l'empêche pas d'évoquer plusieurs fois le rapport à la peinture. Par ailleurs, nous verrons que dans certains cas, le tableau remplace le livre sans autres ajustements.

Dans sa thèse, Christine Montalbetti note le « statut plastique du réel » : les descriptions mettant en scène des paysages comme disposés pour un tableau, pittoresques, voire décrits comme s'ils étaient déjà peints, comme si les descriptions du réel étaient des commentaires de peinture. Ici plus que jamais, écrire égale peindre. C'est évidemment ce que nous avons relevé dans notre quatrième rapport, dans la fusion du réel et du tableau.

Bien plus intéressantes encore sont ses analyses de la fécondation mutuelle qui a lieu entre réalité et fiction (dans notre cas, et dans le cadre de ce chapitre, la fiction désigne les chefs-d'œuvre de la peinture). Ces peintures se sont fondues en un imaginaire commun, une image rêvée de l'espace, que Chr. Montalbetti dit être

---

<sup>49</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage et le livre. Poétique du récit de voyage d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle*. Thèse de doctorat sous la dir. de Mme Béatrice Didier, Université de Paris VIII, 1996 (2 vols.) et *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris : P.U.F. Écriture, 1997.

constituée de *doxai*, images volontairement communes, consensuelles. Si cela permet au tableau de devenir un « comparant », un « point de référence visuelle » que l'auteur voyageur partage avec ses lecteurs, créant ainsi une plus grande référentialité, un effet d'immédiateté, il convient à ces derniers de rester sur leurs gardes.

En effet, de la confrontation du réel et de la peinture peut résulter un effritement des clichés, le tableau étant invalidé par les observations sur le vif, mais on peut également assister à l'effet inverse. C'est alors le tableau qui identifie la réalité et permet de reconnaître le réel. Dans le « meilleur » des cas, le réel évalue donc la validité du tableau, dans le cas inverse, c'est le tableau qui est pris pour référent et le réel se voit reproché son manque d'authenticité ou de pittoresque. Chr. Montalbetti signale la présence de ces deux tendances contraires dans les récits de voyages : d'une part la dénonciation des illusions produites par la fiction, d'autre part la fiction investissant l'écriture référentielle.

Dans le livre qui prolonge son travail de doctorat, Chr. Montalbetti revient sur cette incompetence de la littérature à saisir le réel hétéronome et se penche plus avant sur les différents filtres qui s'interposent entre le réel et l'écriture et constituent une menace de déformation pour l'immédiateté référentielle. Si les filtres qu'elle envisage sont essentiellement ceux de la fiction littéraire, nous pensons que les trois formes de déformation qu'elle propose peuvent aussi bien résulter du prisme de la peinture, raison pour laquelle nous avons voulu reprendre ces « complexes », nom par lequel elle les désigne.

Le premier complexe entraînant une déformation du réel par la fiction est le *complexe de Victor Bérard*, qui doit son nom à l'helléniste, traducteur de l'Odyssée dans les années 1930, qui tenta de refaire en bateau le voyage d'Ulysse. Chr. Montalbetti décrit ce complexe comme suit : « Le voyageur, traversant des espaces réels, croit reconnaître des lieux de passage des héros de la fiction. Chaque fois [...] il confond deux espaces incompatibles. »<sup>50</sup> Il s'agit donc, pour le voyageur/narrateur, de faire comme si la fiction avait eu lieu dans le monde physique. Ce qui est problématique dans le cas de l'école hollandaise, c'est que celle-ci est supposée être scrupuleusement réaliste. Difficile alors de dire où s'arrête la représentation fidèle du réel et où commence l'invention. Pour certains portraits ou paysages facilement identifiables la question ne se pose pas, pour de nombreuses autres œuvres en revanche, impossible à déterminer la part d'imagination du peintre. Si nous traitons ces œuvres comme des fictions, nous voyons que le complexe Victor Bérard recoupe tout à fait notre troisième rapport, celui du réel comme représentation d'un tableau.

Le deuxième complexe ensuite, est le *complexe de Don Quichotte* ; « Cette faute [...] consiste à dire le monde selon la fiction, à plaquer sur les référents les termes inappropriés qui renvoient à des univers de fables. »<sup>51</sup> L'image visuelle que le voyageur a sous les yeux est ici remplacée par une image intérieure. Ici encore, nous retrouvons notre troisième rapport. Si l'illusion est moins flagrante que chez Don Quichotte, qui prend des moulins pour des géants, nos voyageurs aussi prennent quelquefois les moulins pour ce qu'ils ne sont pas forcément : moulins de Rembrandt, de Ruisdael, de Van der Neer. Ils voient les vaches de Potter, les servantes de Dou, comme si le temps,

---

<sup>50</sup> Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, p.72.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.77.

en s'effaçant, avait rappelé toutes ces choses à la réalité. Si l'image vue n'est pas remplacée par une autre complètement différente, elle est au moins retouchée, comme sous l'effet des projections de lumières colorées qui teintent parfois, le temps d'un festival, les pierres grises de nos vieilles cathédrales. Les hallucinations de Don Quichotte sont analogiques, l'imagination de nos voyageurs serait plutôt anachronique.

Troisième et dernier complexe : le *complexe du projectionniste Buster*, qui consiste pour le voyageur, à « penser parcourir les espaces fictionnels eux-mêmes. »<sup>52</sup> C'est dans cette catégorie qu'il faut classer également les récits où le narrateur a l'impression de marcher dans un décor, d'entrer dans un tableau. Nous retrouvons cette fois outre le troisième, aussi notre quatrième rapport, suivant que le voyageur garde à l'esprit les peintres hollandais ou qu'il se fasse peintre lui-même. C'est dans ce dernier cas, où l'écriture se fait peinture ou fausse *ekphrasis*, que l'auteur peut le plus espérer « résoudre l'hétérogénéité entre l'écriture et la structure visuelle de son objet en conférant à l'écriture des capacités plastiques. »<sup>53</sup>

En résumé, les trois complexes de Christine Montalbetti recourent jusqu'à un certain point les deux rapports réel-peinture dans lesquels la peinture-fiction prend le pas sur le réel et colore la perception de celle-ci. Si le « diagnostic » de ces complexes, pensés pour déterminer le filtre de la mémoire littéraire, n'est pas toujours aisé à faire, c'est qu'il est difficile, dans le cadre d'un filtre pictural, de déterminer son degré de fictivité, notamment dans le cas d'une école réaliste comme l'école hollandaise. La fictivité réside dans ce cas dans l'éloignement temporel essentiellement. Ce qui reste

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.142.

néanmoins intéressant et très pertinent, c'est la médiation des tableaux. Ils interfèrent « entre l'espace et le regard du voyageur », mais aussi « entre l'espace et la plume du narrateur », <sup>54</sup> s'interposant avant la perception du réel aussi bien qu'avant le compte-rendu écrit.

### [Attrait des tableaux et de la Hollande]

Les sujets, les couleurs, les agencements, tout dans les descriptions de nos voyageurs rappelle donc les tableaux de l'école hollandaise. Aussi le constat qu'ils trouvent à la réalité, aux pays lui-même, les mêmes attrait qu'à sa peinture n'est-il guère inattendu. Pour qu'ils puissent faire cet amalgame, il est nécessaire que les voyageurs la connaissent, cette peinture : c'est l'imaginaire commun dont parle Christine Montalbetti. Cette « image rêvée de l'espace », est-elle pour autant naturelle, spontanée ? Non certes, comme nous le révèle la définition des *doxai* que donne Chr. Montalbetti. Elle parle en effet d'« images *volontairement* communes ». Si le réel rappelle la peinture, ce n'est pas l'effet du hasard, ni la corollaire nécessaire du strict réalisme de l'école hollandaise, mais l'effet d'une véritable éducation des spectateurs, affirme aussi Texier. Mais une éducation qui ne s'est pas faite dans des cours d'histoire de l'art. Ce sont les peintres qui ont conditionné le public pour que celui-ci voie dans la Hollande la beauté révélée par leurs toiles. C'est la confirmation de la peinture comme source de l'imaginaire des Pays-Bas, même des Pays-Bas « pris sur le vif » :

« La Hollande a un sens intime et profond qui ne se révèle pas au premier coup d'œil, comme les paysages tout composés qu'on rencontre à chaque pas en Suisse et en Italie. On sait comment les peintres néerlandais ont compris leur pays. Le voyageur à qui manquerait l'initiation première de ces magiciens le

---

<sup>54</sup> Montalbetti, *Le Voyage et le livre*, vol. I, p.92.

trouverait sans doute beaucoup moins charmant dans l'original, si leurs élégantes traductions ne lui en avaient révélé la douce et touchante mélancolie. »<sup>55</sup>

L'initiation des voyageurs se fait donc grâce aux œuvres de peintres traducteurs et magiciens. Sans ces intermédiaires, beaucoup des charmes de la Hollande passeraient inaperçus ; la beauté n'est visible que pour les avertis, elle ne réside pas dans la réalité immédiate. Cela revient à dire que les peintres dont on admire le plus le génie sont en fin de compte, malgré la réputation de méticuleuse, voire froide imitation du réel de l'école hollandaise, ceux qui se sont le plus écarté de ce réalisme exigeant. Nous avons nommé Rembrandt et Ruisdael, dont nous avons déjà donné les principaux traits au chapitre précédent. Le premier apportait à la peinture hollandaise mystère et fantastique, le second poésie et mélancolie. Tous deux ont en quelque sorte su mettre à nu l'idéal dans le réalisme, mais aussi dans le monde réel et quotidien, comme en témoignent Gautier et Montégut, qui découvrent – ou retrouvent - ces aspects dans les villes et campagnes des Pays-Bas :

« Amsterdam, vue de nuit, offre un spectacle des plus bizarres et des plus saisissants. Ces allées de grands arbres, ces lignes de maisons aux pignons aigus, ces canaux dont l'eau noire, huileuse, endormie, reflète en longues traînées de paillettes les lumières des fenêtres et boutiques, ces silhouettes de ponts et d'écluses, ces mâts et ces cordages éclairés subitement par quelque rayon perdu, forment pour l'étranger un ensemble mystérieux et féérique, qui tient plus du rêve que de la réalité ; cet effet ne disparaît pas le jour ; Amsterdam est une des villes les plus singulières qui existent. »<sup>56</sup>

« Ce paysage en effet a deux faces : d'une suave douceur pendant le jour, dès qu'il est touché par les ombres du soir il devient d'une mélancolie profonde ;

---

<sup>55</sup> Texier, *op. cit.*, p.180.

<sup>56</sup> Gautier, *op. cit.*, p.126-127.

mais cette mélancolie n'a rien d'affaiblissant pour l'âme [...]. C'est la mélancolie la plus mâle et la plus saine qui ait jamais émané du cœur de la nature aux multiples inspirations. »<sup>57</sup>

L'engouement pour le moyennageux, le monstrueux, le magique chez les préromantiques trouve ici autant de quoi satisfaire ses goûts, que le romantisme puis le symbolisme et le décadentisme nourris de fantastique et de mystérieux. La preuve s'il en faut que la même préférence continue à prévaloir au tournant du siècle : Mirbeau qui découvre alors Van Gogh et tombe en admiration devant ses toiles, voit en lui la relève de Rembrandt, avec un même talent rappelant celui du magicien, écrivant :

« Après Rembrandt, qui bouleverse comme un phénomène de la nature, on peut s'arrêter à Van Gogh, qui inquiète et qui enchante. »<sup>58</sup>

Dans la fiction aussi, l'on retrouve le même point de vue qui tend à dévaloriser le réalisme de la peinture hollandaise au profit de ceux de ses représentants qui ont su y mettre un peu de fantastique et d'idéal. Le fantomatique M. de Bougreton par exemple, dans le roman éponyme de Jean Lorrain, errant avec le narrateur dans les salles du musée d'Amsterdam, déclare :

« Ces figures d'outardes ne requerront jamais un De Bougreton : piteux portemanteau pour accrocher les haillons de mon rêve ! »<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Montégut, op. cit., p.235-236.

<sup>58</sup> Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, Paris, 10/18, 1977 (1<sup>re</sup> éd. Fasquelle, 1905), p.209.

<sup>59</sup> Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, in : *Monsieur de Phocas suivi de Monsieur de Bougreton*. Paris : 10/18, 1974 (1<sup>re</sup> éd. Borel 1897), p.374.



De Bougreton préfère ce qu'il appelle le « vestiaire des mortes », les salles du costume du même musée d'Amsterdam, qui sont pour lui « le royaume de l'éternelle mélancolie ».

Tous ces éléments nous portent à adhérer à la conclusion de Henri Van der Tuin qui explique l'intérêt des auteurs français pour la peinture hollandaise du dix-septième siècle en partie seulement par son réalisme perfectionné, en somme la banalité des sujets réalistes tirés du quotidien qui produiraient un effet reposant sur les esprits et les nerfs, et bien davantage par sa magie cachée. Van der Tuin note en effet :

« Un des thèmes chers aux romantiques était « l'ennui de vivre ». Certains auteurs trouvaient un remède à ce mal dans l'art flamand ou hollandais avec sa peinture de la nature paisible. [...] Lorsque nous considérons l'ensemble de ces œuvres, nous constatons que plusieurs auteurs secondaires de l'époque romantique se sentaient attirés par les mêmes côtés de l'art des Pays-Bas que certains écrivains du début du XIX<sup>e</sup> siècle, par la couleur, le mouvement, la gaîté, le naturel. Pour les romantiques, il faut ajouter un élément nouveau, le fantastique. Rembrandt, avec l'effet magique de ses ombres mystérieuses, était la source principale de leur inspiration. Souvent les romantiques trouvaient dans l'art des Pays-Bas ce qu'ils y cherchaient. Parfois aussi, leur imagination y découvrait plus qu'il ne s'y trouvait réellement. Car, il est bon de le souligner ici, la peinture flamande ou hollandaise n'a pas ce caractère orgiaque que certains auteurs lui donnaient quelquefois. [...] C'est pour cette raison, croyons-nous, que les romantiques extravagants se jetaient avec une sorte de fureur sur la *vie* des peintres flamands et hollandais. Là, ils pouvaient mettre librement tout ce qui manquait à l'œuvre : la folie, la débauche, les passions basses, violentes, et même criminelles. »<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Henri Van der Tuin, *op. cit.*, p.83-85.

Sur deux points cependant nous voudrions émettre quelques réserves à propos des conclusions de Van der Tuin. Nous avons suffisamment vu dans ce qui précède que dès le début du dix-neuvième siècle, le réalisme minutieux et fidèle est le plus souvent considéré comme ennuyeux, fastidieux, parfois trivial. Les appréciations de Potter et Dou en sont les meilleurs exemples. La précision de leur trait de pinceau est admirée, mais ne séduit pas. Le génie qui forge l'admiration, même si certains adeptes du beau et du charme ni trouvent pas toujours leur compte, c'est celui qui sait rendre visible les aspects cachés de la réalité hollandaise, son mystère et sa mélancolie. Il nous semble qu'il convient de ne pas surestimer la part des auteurs qui cherchent dans l'art le repos et la gaîté sans complexité, et de ne pas limiter aux romantiques l'intérêt pour la magie et le mystère.

D'autre part, s'il est certain que l'imagination des auteurs leur fait parfois voir dans les tableaux des choses qui n'y sont pas forcément, nous n'avons pas rencontré, au cours de nos lectures, des voyageurs obnubilés par le caractère orgiaque de la peinture hollandaise. Ce qui s'en approcherait le plus, ce seraient les descriptions des bouges à matelots que sont les *musicos* et les évocations des peintres de ces scènes que l'on appelle parfois des tabagies, comme dans cette citation de Depelchin :

« Le spectacle que j'ai vu là, dans les vapeurs du genièvre, et à travers l'épaisse fumée des pipes, défierait le pinceau de Teniers, de Jan Steen, de Brouwer lui-même et de tous les grotesques. »<sup>61</sup>

Ces peintres grotesques ne sont toutefois pas parmi les plus connus, ni les plus prisés. La trivialité prosaïque de leurs sujets était certainement trop éloigné de l'esprit français. Aux Pays-Bas en revanche, « un ménage de Jan Steen » est même passé à l'état de proverbe pour désigner une maison mal tenue.

---

<sup>61</sup> Depelchin, *op. cit.*, p.57.

Pas plus d'allusions, chez les auteurs de notre corpus, à la vie dissolue des peintres néerlandais, alors que les anecdotes de ce genre ne manquent pourtant pas dans *La Vie des peintres* de Descamps, une des sources classiques de ceux qui voulaient découvrir l'école hollandaise. La fureur avec laquelle les romantiques, selon Van der Tuin, exploitaient ce sujet, nous paraît quelque peu exagérée.

### **Conclusion**

Le rôle joué par la peinture de l'école hollandaise est double. D'abord source de représentation visuelle du pays, elle devient aussi instrument d'interprétation pour les voyageurs et fonctionne alors comme le révélateur des beautés du quotidien. Ceux qui sont las de l'idéal classiciste retrouvent aux Pays-Bas, en grandeur nature, les paysages et les sujets prosaïques des peintres du Siècle d'or ; ceux qui aspirent à plus de poésie en trouvent dans les œuvres des plus grands maîtres et, à travers le prisme de ces représentations, savent ensuite la déceler dans la nature.

L'influence de l'imaginaire commun constitué par la renommée des toiles de maîtres en France est telle que les tableaux sont, de façon plus ou moins inconsciente, dépouillés de leur statut de copie du réel pour en devenir à leur tour le modèle, la pierre de touche validant les observations du réel. Poussé à l'extrême, ce rapport inversé entre référent (tableau) et référence (réel) donne lieu à des descriptions où le réel devient lui-même tableau, ou encore où les tableaux prennent vie. C'est là que l'observation de Victor Fournel prend tout son sens, qui note : « La peinture hollandaise [...] est l'image même, le vivant miroir du pays. »<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Fournel, *op. cit.*, p.329.

Ce miroir, frontière et ouverture entre le réel et le fantastique, se fait jour parfois dans la contemplation de tableaux, ceux notamment de Rembrandt, le magicien ensorceleur, maître de l'ombre et de la lumière, du mystérieux comme du merveilleux, mais aussi chez Vermeer par exemple, dont la *Rue de Delft* fait dire aux Goncourt qu'il est « le seul maître qui ait fait de la maison briquée du pays un daguerréotype animé par l'esprit. »<sup>63</sup>

Mais la contemplation du réel aussi se dévoile parfois comme étant celle d'un miroir, renvoyant l'image des scènes tant de fois contemplées dans les galeries ou les livres de reproductions. La plume de Jean Aicard, venu aux Pays-Bas pour lire ses vers devant un public hollandais, illustre bien nos propos sur ces différents espaces qui se rencontrent et se confondent :

« Assise près de la fenêtre, la dame hollandaise regarde paisiblement derrière ses vitres le double petit miroir oblique, accroché à la façade et dans lequel se reflète la rue. Délicieux sujet de tableau elle-même, elle regarde un tableau mouvant, partout paisible, son miroir. Le miroir ne veut plus dire ici coquetterie, mais curiosité... D'ailleurs, peu de très jolies femmes, mais de très jolies. J'ai reconnu des Rubens, et, – chose remarquable, – des Velasquez... »<sup>64</sup>

L'« espion » (le nom de ces petits miroirs devenus aujourd'hui rarissimes) de la Hollandaise sépare l'espace intérieur de l'espace extérieur, mais en même temps les unit et établit entre eux un point de contact. La dame est réelle, sa rue est réelle, mais les deux deviennent aussi tableau grâce à la médiation de ce miroir. Le reflet qu'est la peinture réaliste produit un effet analogue ; l'espace de la peinture et l'espace physique

---

<sup>63</sup> Goncourt, *op. cit.*, p.727. Sans doute faut-il lire *Vue de Delft* à la place de *Rue de Delft*.

<sup>64</sup> Jean Aicard, *Visite en Hollande*. Paris : Sandozet et Fischbacher / Amsterdam : Van Bakkenes et Cie, 1879, p.6.

s'y confondent, échangent leur place, on ne sait plus lequel est le modèle, lequel la copie. Dans la rue, les femmes sont des copies de tableaux ; pour peu, l'illusion d'immutabilité serait telle qu'on les prenne pour les modèles de ces peintres qui vivaient des siècles plus tôt.

La Hollandaise, dans ce tableau de rue qu'elle regarde, se voit reflétée. Il est son miroir. De même, ces tableaux que l'on regarde avec curiosité sont le miroir de la Hollande. Le voyageur français, quant à lui, peut tantôt s'y reconnaître, comme dans la mélancolie des paysages de Ruisdael par exemple, tantôt s'y perdre et se laisser charmer par cet aperçu d'un espace autre, heureux de se dire : « Comme tout ce que je vois a déjà cet aspect d'étrangeté lointaine que je désirais tant ! »<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> P.M.M. Lepeintre, *Quatre mois dans les Pays-Bas. Voyage épisodique et critique dans la Belgique et la Hollande*. t. I, Paris : Delaunay, 1829, p.36.

## ***Chapitre VI***

### ***Les sources historiques***

Après les sources touristiques et picturales, nous allons à présent nous pencher sur une troisième et dernière catégorie : les sources historiques, elles aussi constitutives d'une partie de l'imaginaire des Pays-Bas. Bien que géographiquement très voisin de la France, et ayant même été pendant quelque temps réduit à l'état de départements de l'Empire, le pays reste relativement peu connu des Français, surtout en dehors de la perception superficielle qu'en offre le tourisme. Cet état de fait se traduit aussi au niveau des connaissances historiques. En effet, les ouvrages que nous avons étudiés montrent le plus souvent des connaissances fragmentaires, voire anecdotiques de ce que l'on appelle aux Pays-Bas « l'histoire de la patrie », l'histoire nationale.

Dans le présent chapitre, nous examinons quelles sont les sources de documentation dont se servent nos voyageurs écrivains, et quels sont les épisodes de l'histoire des Pays-Bas – nous verrons que dans la pratique, c'est plutôt d'histoire de la Hollande qu'il s'agit – qui retiennent leur attention. Nous tâchons ainsi d'établir pourquoi et comment ces événements ont excité leur imagination et contribué à l'imaginaire commun.

### ***Principaux auteurs cités***

Au cours de leurs récits de voyages, les voyageurs du dix-neuvième siècle citent différents auteurs qui leur ont fourni des informations historiques concernant parfois assez indifféremment les Hollandais et les Belges, voire l'ensemble des peuples

germaniques. Comme ce fut déjà le cas des deux catégories de sources dont nous avons traité précédemment, il semble que le passage des siècles ne constitue pas en soi une raison pour prendre ses distances par rapport aux allégations faites. Les auteurs émettent en général peu de réserves par rapport aux relations de faits reculés aussi bien qu'aux remarques généralisantes sur le caractère et les mœurs du peuple.

On trouve ainsi fréquemment des renvois et de références à des auteurs antiques tels que Tacite et son étude ethnographique *De origine et situ Germanorum*, plus connue sous le nom de *Germania*, écrite vers 98 après J.-Chr., à Pline l'Ancien ou encore au géographe grec Strabo, auteur d'une volumineuse *Geographia* (vers 25 avant J.-Chr.) dont deux traductions françaises parurent au dix-neuvième siècle, l'une en 1805-1819, l'autre en 1867-1890. Par ailleurs, l'intérêt pour les époques reculées apparaît également dans l'ouvrage d'Antoine Schayes, *La Belgique et les Pays-Bas avant et pendant la domination romaine* (1837-1838),<sup>1</sup> régulièrement cité.

Les sources du Moyen-Âge sont naturellement rares. Taine fait mention d'un capitulaire du neuvième siècle ; Havard, un des rares à maîtriser la langue néerlandaise, indique qu'il se plonge dans les archives et les chroniques locales sans donner d'autres précisions. Nous verrons plus loin que certains éléments légendaires de ces chroniques sont cependant parvenus jusqu'à la majeure partie de nos auteurs, le plus souvent par l'intermédiaire d'auteurs de la Renaissance.

L'engouement est grand, en effet, pour les historiens de la Renaissance. C'est la période la plus mouvementée de l'histoire des Pays-Bas, l'époque qui mènera à l'indépendance de la République et au Siècle d'or. Parmi les auteurs consultés, nous

---

<sup>1</sup> Antoine Guillaume Bernard Schayes (1808-1858), historien belge, est également l'auteur d'un ouvrage se rapprochant de celui de son contemporain Moke (1803-1862), historien belge lui aussi, *Essai historique sur les usages, les croyances, les traditions, les cérémonies et pratiques religieuses et civiles des Belges anciens et modernes* (1834).

retrouvons les noms déjà bien connus de Parival (*Les Délices des Pays-Bas*, première édition 1651<sup>2</sup>) et Guicciardini (*Description de tous les Pays-Bas*, 1567<sup>3</sup>), mais aussi quelques illustres savants tels que Joseph-Juste Scaliger (1540-1609), le philologue et historien qui contribua avec d'autres savants tels que Boerhaave et Lipsius à établir la renommée de l'université de Leyde, l'historien Pierre Victor Palma Cayet (1525-1610) qui décrit dans sa *Chronologie septennaire* (1609) les événements survenus en Europe entre 1598 et 1604, ou encore l'humaniste et physicien Hadrianus Junius (1511-1575) qui publie en 1588 *Batavia*, ouvrage qui contribuera notamment à répandre l'idée que Laurens Coster d'Haarlem est l'inventeur de l'imprimerie. Une autre catégorie de sources historiques est constituée par les mémoires d'hommes politiques ou d'église, de France et d'ailleurs. Citons, pêle-mêle, le comte de Guiche qui fit la guerre de Hollande sous Louis XIV en 1671,<sup>4</sup> le cardinal Bentivoglio qui fut d'abord nonce apostolique en Flandre,<sup>5</sup> Tomaso Contarini, ambassadeur de Venise en Hollande en 1610,<sup>6</sup> le chevalier Temple, diplomate anglais,<sup>7</sup> Louis Aubéry du Maurier, fils de l'ambassadeur de Louis XIII en Hollande<sup>8</sup> et Claude Joly, évêque d'Agen.<sup>9</sup>

---

<sup>2</sup> Jean Nicolas de Parival (1605-1669). Marchand de vin établi à Leyde à partir de 1624. Il mettra à jour son ouvrage pour la troisième édition de 1660, après quoi le livre connaîtra encore de nombreuses rééditions.

<sup>3</sup> Ludovico Guicciardini (1521-1589) ou Louis Guichardin, neveu de l'historien Francesco Guicciardini. Le titre original de son livre est *Descrittione di tutti i Paesi bassi altrimenti detti Germania Inferiore*.

<sup>4</sup> Armand de Gramont, Comte de Guiche. *Mémoires concernant les Provinces-Unies des Païs-Bas, et servant de supplément et de confirmation à ceux d'Aubéry du Maurier et du Comte d'Estrades* (1744)

<sup>5</sup> Cardinal Guido Bentivoglio (1577-1644). *Relationi del cardinal Bentivoglio* (1632), trad. frç. en 1642. *Histoire de la guerre de Flandre*, trad. en 1634 et 1769.

<sup>6</sup> Le nom de Tommaso Contarini (1542-1617) est cité par Taine. Nous n'avons pu découvrir à quel ouvrage il a pu se reporter.

<sup>7</sup> William Temple (1628-1699) prit part aux négociations entre les Anglais et les Hollandais. Il publie en 1674 *L'état présent des Provinces-Unies des Pays-Bas*.

<sup>8</sup> Benjamin Aubéry du Maurier ((1566-1636), ambassadeur de Louis XIII, fut accompagné en Hollande par son fils Louis (mort en 1687) qui publia en 1680 ses *Mémoires pour servir à l'histoire de Hollande et des autres Provinces-Unies*.

<sup>9</sup> Claude Joly (1610-1678) fut également chanoine de Notre-Dame. Le récit de ses voyages qui ne paraît guère faire de distinction entre les Pays-Bas et l'Allemagne, parut en 1678, sous le titre *Voyage ou description de toutes les villes de Munster en Westphalie, Hollande, Osnabruch, Cologne et autres lieux des Pays-Bas*.



Les historiens contemporains cités sont quelque peu plus rares. De nombreux auteurs citent Esquiroz – qui n’est d’ailleurs pas un historien à proprement parler – et Taine, ou encore l’*Histoire de France* de Michelet, qui ne raconte cependant, comme son titre l’indique, que les périodes liées à l’histoire française. L’Américain Lothrop Motley occupe également une place importante,<sup>10</sup> de même que Moke, historien belge,<sup>11</sup> et le cardinal Dom Pitra.<sup>12</sup> Il y a enfin *Belgique et Hollande* (1844) d’André Van Hasselt. Derrière ce titre sobre qui ferait plutôt croire à un guide touristique, se cache en fait un aperçu historique des Pays-Bas, c’est-à-dire de la Belgique et la Hollande, de l’époque romaine jusqu’en 1840. Il s’agit d’une étude très complète, mais aussi très factuelle et quelque peu sommaire. Si ces derniers aspects en font un ouvrage peu propice à exciter l’imagination, ce sont des traits qui nous ont parus utiles quand on cherche à faire de simples rappels de faits. Dans la mesure du possible, nous nous sommes donc référée à cet ouvrage au cours de ce chapitre lorsqu’il était besoin de fournir des repères historiques. Van Hasselt, également auteur d’un *Voyage aux bords de la Meuse* (1839), était un historien belge.

Si dans toute cette énumération, il ne figure point d’auteurs néerlandais, hormis Junius, c’est que les ouvrages de ceux-ci ne sont pas forcément accessibles à tous. La langue constitue en effet un obstacle à surmonter. Il faut avoir recours à des traductions, qui n’existent pas toujours, à des publications en langue étrangère – la *Batavia* de Junius, avant d’être traduite en français, est rédigée en latin, l’*Histoire des Pays-Bas* d’Emmanuel Van Meteren (1535-1612), comme son titre l’indique, est en français – ou

---

<sup>10</sup> John Lothrop Motley (1814-1877). *The Rise of the Dutch Republic* (1856), *History of the United Netherlands* (1860-67), *The Life and Death of John of Barneveld* (1874).

<sup>11</sup> Henri Guillaume Philippe Moke (1803-1862). *Mœurs, usages, fêtes et solennités des Belges* (1854).

<sup>12</sup> Dom Jean-Baptiste Pitra (1812-1889), prieur à Paris puis cardinal. *La Hollande catholique* (1850).

encore à des documents davantage iconographiques. À défaut, l'ouvrage reste réservé au plus petit nombre. Parmi les auteurs qui ont pu avoir accès aux sources en néerlandais, Henri Havard, qui a vécu plusieurs années aux Pays-Bas, Esquiros, qui semble également avoir de bonnes notions de néerlandais, à moins qu'il n'ait bénéficié des services de quelque intermédiaire, et peut-être Marmier qui possédait un don exceptionnel pour l'apprentissage, souvent en autodidacte, des langues étrangères.

Un historien néerlandais assez régulièrement cité et que l'on retrouve aussi chez Havard et Esquiros est Jan Wagenaar (1709-1773), auteur d'une *Vaderlandsche historie, vervattende de geschiedenissen der nu Vereenigde Nederlanden*<sup>13</sup> (1749-1759). Les lecteurs français ont pu avoir accès à l'ouvrage dans sa traduction allemande, ou encore en français sous forme d'abrégé.<sup>14</sup> Les autres grands historiens de l'époque que sont Hooft et Bilderdijk sont parfois mentionnés dans les aperçus littéraires, mais autrement ne semblent pas être connus des lecteurs français.

Ils sont plusieurs, en revanche, à mentionner le zèle, le travail précieux et l'amabilité de l'archiviste de la ville d'Amsterdam, Pieter Scheltema (1812-1885). Celui-ci semble avoir réservé un accueil hospitalier aux touristes qui venaient lui rendre visite, et deux ouvrages de sa main portant sur les peintres Hobbema et Rembrandt respectivement, parus dans les années 1860, sont également traduits en français, mais nous n'avons pas trouvé de lui de publications historiques conséquentes en traduction française ou autre. Enfin, certains, notamment Havard, nomment A.J. Van der Aa

---

<sup>13</sup> [Histoire nationale, comprenant les histoires des actuels Pays-Bas Unis]

<sup>14</sup> Jan Wagenaar, *Allgemeine Geschichte der Vereinigten Niederlande*. Leipzig : Luzac, 1756 et *Abrégé de l'histoire de la patrie par demandes et par réponses, continué jusqu'à la paix d'Amiens*. Amsterdam : Tirion, 1803. Une édition ultérieure, parue en 1818 (Dordrecht : Blussé et Van Braam), porte quant à elle la mention « *continué jusqu'à l'établissement du royaume des Pays-Bas* ».

(1792-1857), auteur d'un *Dictionnaire géographique des Pays-Bas*<sup>15</sup> que dans sa préface, il destine explicitement à un public composé entre autres de touristes.

Les ouvrages topographiques constituent une source plus facilement déchiffrable, certains documents sont même publiés directement en français. Nous trouvons par exemple mention du *Tableau statistique historique d'Amsterdam ou Guide du voyageur en cette ville* (nouvelle édition 1827) du graveur éditeur Evert Maaskamp (1769-1834). Évidemment, la réputation des éditeurs cartographes Blaeu n'est plus à faire : leur *Theatrum urbium*<sup>16</sup> constitue encore une source importante.

### ***La vision des Pays-Bas historiques***

Il ressort du bilan qui précède que les sources historiques consultées par les auteurs du dix-neuvième siècle sont extrêmement disparates. Certaines remontent à des périodes très anciennes, d'autres donnent une vision très partielle de l'histoire, étant consacrées à un seul aspect ou à une brève période. Peu de visions globales et de mises en perspective s'en dégagent.

Nous retrouvons le reflet de cette approche fragmentaire de l'histoire dans les ouvrages de notre corpus. Les auteurs ne manifestent que rarement une connaissance et une vision de l'ensemble de l'histoire des Pays-Bas, ils paraissent ne chercher que l'anecdotique, les hauts faits pittoresques qui parlent à l'imagination. Particulièrement frappant, le peu de lignes consacrées aux moments où histoire des Pays-Bas et histoire de France se confondent. À peine deux mots sur les campagnes de Louis XIV, le plus souvent pour évoquer le siège de Berg-op-Zoom au moment où en entrant aux Pays-

---

<sup>15</sup> A.J. Van der Aa, *Aardrijkskundig woordenboek der Nederlanden*. Gorinchem: Noorduyt, 1839-1851.

<sup>16</sup> Joan Blaeu (1596-1673), géographe officiel des Provinces-Unies et son frère Cornelis (1610-1648) publient en 1649 le *Novum ac Magnum Theatrum Urbium Belgicae Regiae, ad presentis temporis faciem expressum*. L'ouvrage se compose de cartes avec un index texte.

Bas, on aperçoit au loin la silhouette de la ville. Une exception doit être faite pour Michelet, qui décrit avec pathos les inondations volontaires des terres auxquelles se sont résignés les Hollandais pour repousser les troupes de Louis XIV :

« 1672 ! Date funèbre aussi pour la France qui, après avoir versé le meilleur de son sang pour soutenir ce grand peuple, maintenant le trahissait. Le crime, ce fut la brutale invasion de Louis XIV, s'attaquant à l'indépendance même de la Hollande. On sait son héroïsme à la dernière heure. Voyant sombrer sa liberté, elle ouvrit ses écluses, se noya, sacrifiant sa terre si chèrement, si patiemment conquise sur l'océan, ses riches campagnes, ses jardins admirables, où l'on voyait éclater en couleurs exotiques, les merveilles végétales apportées de Surinam, du Japon...

Elle fut noyée aussi, la chère maison hollandaise, si attendrissante, lorsque des mois entiers, ensevelie dans les brouillards, elle n'a d'autre vision du ciel, que la lueur indécise de son foyer. Tout alla au fond de l'eau. La première engloutie, ce fut la basse petite chaumière préférée de la fidèle cigogne qui, tous les ans, lui revenait comme une bénédiction de Dieu... Ce jour-là, remontant des marais où elle va chercher la nourriture de ses petits, elle ne retrouva plus que le vide. En bas, l'immensité morne des eaux grises, en haut, la nuit des brumes épaisses. »<sup>17</sup>

L'empereur Napoléon et son frère Louis, roi de Hollande, sont eux aussi passés quasiment sous silence. C'est à peine si l'on mentionne l'attachement de la population à ce roi que les Néerlandais appellent Louis Napoléon, attachement que celui-ci leur rendait bien. Les quelques fois où il est tout de même fait allusion à ces périodes où la France occupe le territoire néerlandais, véhiculent sans exception le même sentiment que la citation de Michelet donnée. Nulle manifestation de patriotisme ou d'identification à une monarchie ou un empire révolus. L'intérêt et la sympathie des

---

<sup>17</sup> Jules Michelet, *Sur les chemins de l'Europe*. Livre II, Flandre et Hollande, 1837-1840. Paris : Marpon et Flammarion, 1893, p.379-380.

voyageurs vont bien davantage vers Guillaume le Taciturne et vers les monarques néerlandais régnants du dix-neuvième siècle, Guillaume III (roi de 1849 à 1890) en particulier, dont la courtoisie et la facilité avec laquelle il permet à tout citoyen de l'aborder provoquent l'émerveillement.

Comme nous l'avons dit, les Français paraissent avoir une vision fragmentée et anecdotique de l'histoire de Hollande. De fait, les événements qu'ils retiennent et qu'ils ne se lassent d'évoquer sont des extrêmes, des gestes particulièrement héroïques ou horribles. Ce sont ces paroxysmes qui marquent le plus l'imagination, le contexte dans lequel ils ont eu lieu restant le plus souvent très schématisé, voire absent.

Lorsqu'on relève les principaux épisodes historiques indispensables dans tout récit sur la Hollande qui se respecte, on peut constater qu'ils se répartissent en trois grandes catégories : il y a les événements politiques, la lutte contre les eaux, et enfin la tulipomanie. Ce sont trois domaines qui se complètent, puisqu'à travers ces sujets, les auteurs nous parlent de manière détournée de la société, de l'habitat naturel et du caractère des Néerlandais. Trois aspects considérés comme indissociables et même nés les uns des autres, comme nous le verrons par la suite.

### ***Événements politiques***

Les événements politiques apparemment considérés comme emblématiques appartiennent presque sans exception à la même période historique : celle qui a presque été élevée au rang de légende dans l'esprit des Français : la lutte contre la domination espagnole, suivie des premiers balbutiements de la république indépendante, qui devaient aboutir à l'essor économique et aux libertés civiles qui confèrent encore aujourd'hui aux Pays-Bas une aura de tolérance et d'ouverture d'esprit. Dans l'ordre

chronologique, il y a d'abord les terribles sièges des villes de Haarlem et de Leyde. En 1572, le duc d'Albe, général de l'armée espagnole et gouverneur des Pays-Bas, en expédition contre les villes révoltées aux mains des confédérés, envoya son fils faire le siège de Haarlem. Van Hasselt résume les événements avec sobriété en ces quelques mots :

« Ce siège fut un des plus terribles de cette guerre. Il dura plus de huit mois, et les femmes elles-mêmes y firent des prodiges de valeur. Enfin la place capitula le 15 juillet 1573 ; et la garnison, ainsi qu'un grand nombre de bourgeois, furent impitoyablement mis à mort, malgré les stipulations conclues. »<sup>18</sup>

Ce résumé ne permet guère de se faire une idée du rôle joué par l'héroïque Kenau Hasselaar, surnommée par Lepeintre « la Jeanne d'Arc hollandaise ». <sup>19</sup> Celui-ci apporte également quelques précisions quant aux atrocités commises par les deux camps, qui expliquent et illustrent la cruauté des Espagnols dont Van Hasselt fait état, et qui permettent de mieux comprendre que le siège d'Haarlem soit resté dans les mémoires françaises. Lepeintre décrit en effet comment, lorsque les Espagnols lancent une tête coupée par-dessus les murs de la ville, les Haarlemmois leur en renvoient onze : la dette et sa dîme. Il y voit la cause du viol de la capitulation, où les Espagnols massacrèrent tous les captifs et, las de tuer, finirent par attacher les derniers dos à dos pour les noyer dans la rivière qui baigne la ville.

Des événements tout aussi poignants se déroulent l'année suivante à Leyde, avec toutefois une issue plus heureuse : la ville sera libérée par le comte Louis de Nassau grâce à une tactique toute hollandaise. Même Van Hasselt n'échappe pas ici à la relation imagée des actes et paroles héroïques :

---

<sup>18</sup> André Van Hasselt, *Belgique et Hollande*. Paris : Didot, 1864, p.345.

<sup>19</sup> P.M.M.Lepeintre, *op. cit.*, t.2, p.148.

[...] les Espagnols reprirent le siège de Leyden avec des forces beaucoup plus nombreuses. La ville était commandée par Jean Van der Does, qui se rendit si célèbre par ses poésies latines, sous le nom de Dousa. Les assiégeants lui proposèrent des conditions assez avantageuses, et le menacèrent de la réduire par la faim, s'il ne consentait pas à se rendre. Il ne répondit que par ces paroles, d'un héroïsme presque sauvage :

—Quand les vivres nous manqueront, nous mangerons notre bras gauche ; notre bras droit nous suffira pour défendre notre liberté. [...]

Cependant, la situation des assiégés devenait de plus en plus critique. Bien qu'ils eussent fait sortir de la ville toutes les bouches inutiles, ils se trouvèrent bientôt en proie à une horrible famine. La détresse devint telle, que les bourgeois, exténués, demandèrent à grands cris qu'on leur donnât du pain, ou qu'on rendit la place. En ce moment, le bourgmestre, Pierre Van der Werf, se présenta devant la foule, offrant son épée à ces malheureux qui se traînaient autour de lui, pâles et décharnés, et leur dit : « Amis, je n'ai point de pain à vous donner. Mangez ma chair : si elle peut vous satisfaire, je mourrai content. » [...] L'amiral Boisot proposa [...] un projet aussi étonnant par sa nouveauté que par sa hardiesse. Son avis était qu'il fallait rompre les digues qui contenaient la Meuse, le Rhin et l'Yssel ; et qu'on parviendrait ainsi à noyer les Espagnols, en même temps qu'on s'ouvrirait, au moyen de cette inondation, un lac par où une flotte pourrait aller au secours des gens de Leyden : ce projet fut exécuté aussitôt. Un espace de vingt lieues, entre Leyden, Delft, Gouda et Rotterdam, fut inondé, le camp espagnol submergé, les Leydois secourus, et les Espagnols forcés à la retraite. »<sup>20</sup>

Les courageuses paroles de l'intrépide bourgmestre sont souvent citées par les voyageurs ; d'autres mentionnent avec une égale admiration cette inondation volontaire d'une terre si péniblement conquise pour l'amour de la liberté. Lourd sacrifice, qui se reproduira un siècle plus tard pour se défendre de l'invasion française, comme l'a

---

<sup>20</sup> Van Hasselt, *op. cit.*, p.346.

rappelle Michelet avec pathos dans la citation que nous avons donnée ci-dessus, et auquel les Hollandais envisageront encore d'avoir recours à l'aube de la Seconde Guerre mondiale. :

Le prochain épisode marquant touche – de loin, il est vrai – la France, puisque le principal acteur du drame est un catholique fanatique né à Besançon, du nom de François Guion ou Guyon, plus connu sous le pseudonyme de Balthasar Gérard. Après avoir gagné la confiance de Guillaume le Taciturne, celui-ci le charge d'une mission diplomatique. À son retour, Gérard reçoit des mains du prince une somme d'argent, qu'il emploie à l'achat d'un - ou deux, chez certains auteurs - pistolets. Il demande ensuite une audience au Taciturne qui lui dit de revenir après son dîner. Van Hasselt rapporte en ces mots la suite, évoquée presque sans exception par tous ceux qui visitent à Delft l'escalier où les trous fait par les balles sont toujours visibles dans le mur :

« Quand le dîner fut fini, il [Guillaume le Taciturne] monta le grand escalier, où il vit Guion, qui, enveloppé dans son manteau, s'avança vers lui comme pour demander son passe-port. Mais au même instant le meurtrier tira de dessous son vêtement un pistolet chargé de trois balles, et fit feu sur le prince. Le Taciturne, mortellement frappé, chancela et tomba, et s'écriant d'une voix défaillante : « Mon Dieu, mon Dieu, aie pitié de moi et de ton pauvre peuple ! »<sup>21</sup>

Balthasar Gérard s'enfuit mais est bientôt rattrapé. Van Hasselt rend compte de la sentence et son exécution dans le détail.<sup>22</sup> Ces faits horribles, connus de nos auteurs

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.373.

<sup>22</sup> « Le 14 juillet, il fut condamné à avoir la main droite enfermée et brûlée dans un étau de fer rouge, les bras, les jambes et les cuisses rongés par des tenailles ardentes, le ventre ouvert, le cœur arraché, la tête tranchée et attachée au bout d'une pique, le corps coupé en quatre parties, pour être pendues à des potences au-dessus des quatre principales portes de la ville. Quand il eut entendu cette terrible sentence, il se découvrit la poitrine, toute empreinte encore des marques de la torture, et s'écria : « *Ecce homo*, » se comparant ainsi sacrilègement au Christ Sauveur. Le lendemain, il subit son arrêt, sans pousser un cri, et sans même trahir le moindre signe de douleur. » *Ibid.*, p.373-374.



voyageurs, sont cependant rarement repris dans leurs récits. Y figurent en revanche la mort tragique et les dernières paroles du Taciturne, libérateur du peuple hollandais.

Après la mort de Guillaume le Taciturne, c'est le prince Maurice qui prend sa place. C'est lui qui approuvera le projet astucieux qui lui permettra en 1590 de s'emparer de la ville de Breda, tenue jusque là par les Espagnols, et que Van Hasselt résume comme suit :

« C'était précisément le temps des fréquents passages des bateaux destinés à transporter par la rivière de Merck, qui passe par Bréda, cette espèce de terre qu'on appelle tourbe, moyen de chauffage ordinaire des habitants de la Hollande et de la Frise. Le patron d'une de ces barques conçut l'idée d'introduire une troupe de soldats dans la ville. [...] Le projet approuvé, le batelier cacha dans le fond de sa barque quatre-vingts soldats déterminés, sous les ordres du capitaine Harauger, et il commença son périlleux voyage. [...] On raconte que l'un d'eux, pris d'un rhume violent, et craignant de trahir la présence de ses compagnons s'il toussait, demanda avec insistance qu'on le tuât. Heureusement, les Espagnols ne l'entendirent pas, grâce au bruit que faisait la pompe avec laquelle on tirait l'eau qui remplissait la cale. »<sup>23</sup>

L'embarcation ne fera l'objet que d'une visite sommaire. La nuit venue, alors que les sentinelles espagnoles sont endormies, les soldats débarquent et se rendent maîtres de la ville. L'ingéniosité de ce plan rusé et le dévouement du brave soldat, qualités dramatiques du récit auxquels vient s'ajouter un décor pittoresque, n'ont pas manqué d'impressionner les voyageurs qui passaient par la ville de Bréda. Les Pays-Bas ont leur cheval de Troie, et dans cette terre aquatique, l'homme aux mille ruses est naturellement batelier.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.383-384.

Après cette version néerlandaise du mythe grec, vient un nouvel épisode sanglant et héroïque, accompagné d'une autre ruse qui, cette fois-ci, aurait germé dans l'esprit d'une femme. Douze années d'armistice avec les Espagnols laissent la place dans le pays aux dissensions intérieures. Van Hasselt présente le conflit comme une querelle religieuse, Han Van der Horst<sup>24</sup> met aujourd'hui l'accent sur un conflit d'intérêts entre la noblesse et le stadhouder, ce qui rejoint *grosso modo* le point de vue de Michelet, qui dans son *Histoire de France* reproche au stadhouder, le prince Maurice, d'avoir ambitionné un trône royal et d'avoir sacrifié à ce désir de hauts dignitaires de l'État républicain. Le prince Maurice ne se serait alors servi de la religion que comme un prétexte pour faire arrêter quelques-uns de ces pensionnaires, qui le gênaient dans l'exécution de ses projets. Le premier parmi eux, par le rang, est le grand pensionnaire Johan Van Oldenbarnevelt, un des autres, Hugo de Groot, plus connu à l'étranger sous le nom de Grotius, est le pensionnaire de Rotterdam. Van Hasselt ne fait pas mention de Grotius, mais écrit sur les suites de l'arrestation de Van Oldenbarnevelt :

« Dans le cours du mois de février 1619, un tribunal, composé en grande partie de ses ennemis, fut appelé à juger, pendant que le parti de ses adversaires inondait le pays de pamphlets, dans lesquels on l'accusait d'avoir agi dans l'intérêt des Espagnols, et trahi la cause des Provinces. Le 13 mai, il fut condamné à mourir par le glaive. Il refusa courageusement de s'humilier devant le prince en implorant sa grâce, et il tomba en héros. »<sup>25</sup>

Plus encore que la digne mort de ce « vénérable vieillard » – qui a soixante-douze ans quand lui tranche la tête –, c'est la suite qui est souvent évoqué par les

---

<sup>24</sup> Han Van der Horst, *Nederland. De vaderlandse geschiedenis van de prehistorie tot nu*. Amsterdam : Prometheus, 2002.

<sup>25</sup> Van Hasselt, *op. cit.*, p.399.

auteurs, qui citent les paroles de sa veuve avec une certaine admiration. Van Hasselt narre lui aussi *in extenso* cet épisode héroïque :

« Au mois de janvier 1623, les deux fils de Barneveld, pour venger leur père, formèrent un complot contre la vie de Maurice. Leur trame ayant été découverte, l'aîné fut pris, et condamné à mort. Sa mère étant allée demander au prince la grâce de son fils :

—Je m'étonne, dit-il, que vous fassiez pour votre fils ce que vous avez refusé de faire pour votre mari.

—Je n'ai pas demandé grâce pour mon mari, parce qu'il était innocent, répondit la digne épouse de Barneveld ; mais je la demande pour mon fils, parce qu'il est coupable. »<sup>26</sup>

Hugo de Groot, quant à lui, n'avait pas été condamné à mort, mais emprisonné à vie dans le château de Loevestein. Le traitement qu'il y subit est relativement bon, il est autorisé à recevoir la visite de sa famille et passe ses journées à étudier, faisant venir à cet effet de grands coffres remplis de livres qu'il renvoie par la suite. Sa femme, ayant remarqué que ces envois ne sont que sommairement inspectés, conçoit l'idée de faire sortir son mari à la place d'un des chargements de livres. C'est ainsi qu'en 1621, Hugo de Groot quitte Loevestein, caché dans un coffre, tandis que sa femme prend sa place dans sa cellule pour lui laisser le temps de s'éloigner et d'atteindre la frontière. Les auteurs louent l'ingéniosité et le courage de cette femme. D'une autre manière, comme nous le verrons plus loin, cette histoire a également inspiré Alexandre Dumas, qui fait de cette prison un des décors principaux de *La Tulipe noire*.

L'assassinat des frères de Witt en 1672 est sans doute celui qui marque le plus les esprits des Français à cause du contraste frappant qu'il présente avec l'esprit

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.400.

flegmatique communément attribué aux Hollandais et avec l'atmosphère paisible qui règne à la Haye, lieu de ces exactions, que nos touristes qualifient souvent de « Versailles hollandaise. » Johan de Witt, pensionnaire d'État, et son frère Cornelis se sont fait un ennemi du stadhouder Guillaume III et de ses orangistes. Cornelis est emprisonné, accusé d'avoir commandité l'assassinat du stadhouder, mais on ne parvient à le faire avouer, même sous la torture, et force sera à ses bourreaux de le relâcher, non sans le condamner au bannissement.<sup>27</sup> Van Hasselt résume :

Cette horrible tragédie [l'arrestation de Cornelis soumis ensuite à la question] n'était pas terminée encore, que son frère Jean se démit de son office de grand pensionnaire. C'était se mettre entièrement à la merci de ses ennemis. Corneille de Witt, n'ayant pas été convaincu des crimes dont on l'accusait, n'en fut pas moins condamné, par la cour de Hollande, à perdre toutes ses dignités et au bannissement perpétuel. Ce jugement ne fut point publié de la manière ordinaire, sous le prétexte de ne pas donner lieu à un mouvement du peuple, que Tichelaar [qui avait accusé Cornelis de comploter contre la vie du prince d'Orange] avait reçu secrètement l'ordre d'ameuter ; car la perte des De Witt était jurée, et le bruit circulait qu'ils étaient la cause de toutes les calamités qui affligeaient la république. Les affidés du stadhouder engagèrent insidieusement l'ancien pensionnaire à venir rejoindre son frère dans la prison, disant qu'il allait être rendu à la liberté. À peine le malheureux s'y trouvait-il, que toute la populace armée accourut en poussant des cris de mort. Bientôt les portes de la prison furent forcées, et les deux frères misérablement massacrés. la fureur des assassins s'acharna sur les cadavres avec la plus horrible atrocité. »<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Luc Panhuysen, dans sa biographie des frères De Witt, ne tranche pas sur la culpabilité de Cornelis. Le barbier Tichelaar dit être venu le voir pour une attestation de bonne conduite, et s'être entendu demander alors de tuer le prince d'Orange. Cornelis de son côté, affirme que Tichelaar lui a insinué une telle proposition, mais qu'il n'a pas voulu l'entendre. Deux choses viennent compromettre sa version : d'une part il nie d'abord connaître Tichelaar, ce qui est faux, puisqu'il a condamné quelques années auparavant, d'autre part, il ne l'a pas dénoncé. (Luc Panhuysen, *De Ware Vrijheid. De levens van Johan en Cornelis de Witt*. Amsterdam/Antwerpen : Atlas, 2005, *passim*.)

<sup>28</sup> Van Hasselt, *op.cit*, p.418.

Si presque tous les auteurs passent pudiquement sous silence les détails insoutenables de ce lynchage, à l'exemple de Van Hasselt, certains pourtant en ont pris connaissance, comme Havard qui cite un ouvrage de 1709, *Histoire de la vie et de la mort des deux illustres frères Corneille et Jean de Witt*.<sup>29</sup> Nous avons par ailleurs signalé au début de ce chapitre<sup>30</sup> que Motley a lui aussi consacré un livre au sujet.

Cette page noire frappe par son contraste avec tous les hauts faits qui la précèdent, où les Néerlandais jouent le rôle de victimes d'une injuste oppression contre laquelle ils se défendent quel que soit le prix. L'assassinat des De Witt est vu à la fois comme un coup bas indigne d'un prince et une honteuse exaction populaire. Pour Maxime Du Camp, « de ce jour, la cause de la liberté fut perdue en Hollande »<sup>31</sup> : en effet, à partir de ce moment-là, le stadhoudérat devient héréditaire et finira par se transformer en monarchie. Évolution que l'on observe avec regret, malgré la sympathie pour les rois néerlandais dont nous avons fait état plus haut. Pour exprimer ce sentiment, Alexandre Dumas, qui commence *La Tulipe noire* par une version romancée des derniers moments des deux frères, et fait du stadhouder un des acteurs de son livre, attribue à ce dernier des sentiments de remords en lui faisant dire des frères De Witt qu'ils ont été « mal jugés, mal punis, dans un moment d'erreur populaire ». <sup>32</sup> De son côté, Du Camp écrit :

« Les anciens princes de la maison d'Orange eurent aux mains le plus pur sang de la nation hollandaise. [...] Ne me reprochez pas de revenir trop souvent sur ce massacre impie ; il a porté malheur à la Hollande ; car c'est depuis ce crime qu'elle a commencé à perdre le haut rang qu'elle occupait dans le monde

---

<sup>29</sup> Ouvrage paru à Utrecht et attribué à Verhoeven.

<sup>30</sup> Cf. note 10.

<sup>31</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.59.

<sup>32</sup> Alexandre Dumas, *La Tulipe noire*, Asnières, Editions de la Bohème, 2000 (1<sup>re</sup> édition 1850), p.253.

politique. Il n'est pas prudent de tuer les grands citoyens, leur sang retombe toujours sur les nations meurtrières. »<sup>33</sup>

Tout porte à croire que Maxime Du Camp a vu juste. En effet, aucun épisode de l'histoire politique postérieur à ce double lynchage n'a vraiment retenu l'attention des lecteurs français. Ils vont se tourner vers la nature, source de dangers d'une toute autre ampleur, ou bien de passions plus inoffensives.

### ***La lutte contre les eaux***

La lutte contre les eaux, n'étant pas affaire de politique, est plus consensuelle et peut être glorifiée sans réserves. On constate que contrairement aux événements politiques, les voyageurs ont moins tendance à la fragmenter et à n'en raconter que des épisodes épars. Ce serait plutôt le contraire. S'il y a bien quelques auteurs qui mentionnent les grandes inondations du Moyen-Âge, ou d'autres plus récentes, comme Esquiros qui assiste aux inondations fluviales de 1855, la lutte des Hollandais contre l'eau est généralement décrite comme quelque chose de quasi intemporel, qui constituerait depuis la nuit des temps le centre de l'existence de tout individu néerlandais. Cette intemporalité dans la narration correspond au caractère permanent de la menace de la mer. Le Hollandais ne connaît ni trêve ni repos lorsqu'il s'agit de défendre son pays contre les flots. Son aura héroïque, il la doit à cette lutte menée depuis toujours sans discontinuer, à tel point qu'on en vient à dire que la Hollande est l'œuvre de l'homme, qu'elle ne fait pas partie de la création divine. *Tellurem fecere dii, sua littora Belgae*. La maxime revient souvent sous les plumes françaises. Cette manière de mettre les Hollandais et Dieu sur un pied d'égalité, qui est d'ailleurs

---

<sup>33</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.61.

courante même aux Pays-Bas, et encore aujourd'hui, nous la retrouvons par exemple chez Depelchin, ou encore chez Esquiros :

« Le génie néerlandais a grandi dans une lutte incessante contre les éléments. Cette contrée, qu'habite une population nombreuse et florissante, est un véritable pays artificiel. Sans les Hollandais, la Hollande n'existerait pas. Cette patrie est leur ouvrage, leur création, et, comme le Dieu de la Bible, ils ont le droit de trouver que ce qu'ils ont fait est bien fait, *Et vidit quod essent bonum.* »<sup>34</sup>

L'eau est omniprésente aux Pays-Bas, sa présence et les risques que celle-ci comporte s'imposent aux voyageurs à tout moment. Dans les villes comme à la campagne, de toutes parts des canaux sillonnent la terre, et dans les polders le niveau de l'eau est si élevé que les bateaux paraissent naviguer au-dessus des terres. Esquiros affirme ainsi : « Il y a un pays où les fleuves coulent, pour ainsi dire, suspendus sur la tête des habitants ». <sup>35</sup> C'est encore Michelet qui traduit le mieux ce que cette réalité peut avoir de difficilement imaginable mais aussi d'oppressant pour les étrangers quand il écrit :

« Tout ras et bas, souvent même plus bas que le niveau de la mer. Rien ne protège naturellement l'homme et son œuvre contre les assauts que lui livre, sans relâche, son terrible ennemi. [...] Rien de plus saisissant que de voir couler, entre deux murailles, ce fleuve artificiel, plus haut que les prairies, plus haut que les maisons même, les dominant de plusieurs pieds. Ces demeures si calmes, ces troupeaux si paisibles, tout près d'un tel danger ! ...veillez, ô providence ! »<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Alphonse Esquiros, *La Néerlande et la vie hollandaise*. Paris : Lévy Frères, 1859, t.1, p.43-44.

<sup>35</sup> *Ibid.*, t.1, p.1.

<sup>36</sup> Michelet, *op .cit.*, p.319-322.

Ce monde à l'envers, pour certains par trop aquatique, peut donc inspirer quelques inquiétudes, mais aussi devenir l'objet de moqueries, plus ou moins féroces. Ainsi, les frères Goncourt qui donnent des Pays-Bas une description où tout ne se réduirait qu'à de l'eau, ou bien flotterait sur elle :

« Un pays où tout est d'accord, ensemble, fatal et logique. Des hommes, des femmes qui sont laids non comme l'homme, mais comme le poisson, qui ont des yeux de poisson, des têtes de poisson, un teint de poisson séché, qui tiennent du phoque et de la grenouille ; de ces ébauches de figures qui se débattent dans les fonds d'Ostade. Une terre sortie de l'eau, véritablement bâtie, une patrie à l'ancre ; un ciel aqueux, des coups de soleil qui ont l'air de passer par une carafe remplie d'eau saumâtre ; des maisons qui ont l'air de vaisseaux, des toits qui ont l'air de poupes de vieilles galères ; des escaliers qui sont des échelles ; des wagons qui sont des cabines ; des salles de danse qui figurent des entreponts. Un sang blanc et froid, des caractères qui ont la patience de l'eau, des existences qui ont la platitude d'un canal ; une viande aqueuse.

On dirait que la Hollande est le paradis retrouvé par les castors de l'arche de Noé. Une patrie à l'ancre, des castors dans un fromage – voilà la Hollande. »<sup>37</sup>

La Hollande comme vaisseau-frère du Titanic, peuplée non pas d'hommes mais d'animaux aquatiques : peut-être les Goncourt se souvenaient-ils de la tirade du poète anglais Samuel Butler, complaisamment rapportée, l'année précédant cette entrée de leur journal, par un Xavier Marmier se faisant l'avocat du diable avant de faire l'éloge des Pays-Bas. Après avoir rappelé que le Duc d'Albe, ennemi juré des Pays-Bas, avait estimé que c'était « le pays le plus voisin de l'enfer », Marmier écrit en effet :

« Or, voici un échantillon des jolies phrases écrites sur la Hollande par les Anglais. C'est le poète Butler qui parle : « Une contrée qui tire cinquante pieds

---

<sup>37</sup> Goncourt, *op. cit.*, p.724.



d'eau, et où l'on est comme à fond de cale de la nature. Là, quand les flots de la mer s'élèvent et engloutissent une province, à l'instant une voie d'eau s'ouvre au flanc du pays. Là les hommes sont sans cesse à la pompe et ne se croient en sûreté que quand ils sentent la puanteur. Ils vivent comme s'ils avaient échoué, et, lorsqu'ils meurent, ils sont jetés par-dessus le bord et noyés. Entassés dans leurs navires comme des troupeaux de rats, ils se repaissent de toutes les productions étrangères. Quand leurs marchands font banqueroute, leurs villes font naufrage et périssent. Poissons cannibales, ils mangent d'autres poissons et servent sur leurs tables leurs cousins-germains. Toute cette terre enfin est comme un navire qui a jeté l'ancre et qui s'est amarré. Tant qu'on y vit, on est à bord. »<sup>38</sup>

Victor Fournel cite lui aussi dans un seul souffle le Duc d'Albe et Butler. L'on pourrait être tenté de croire qu'il a paresseusement puisé ses sources dans l'ouvrage de Marmier, s'il ne donnait une traduction différente du texte de Butler. Cela tendrait à confirmer une habituelle fréquentation des sources étrangères par les auteurs français. La traduction de Fournel est différente, mais non moins savoureuse, raison pour laquelle nous ne résistons pas au plaisir de la reproduire en note.<sup>39</sup> L'Anglais Beckford, quant à lui, cité par Texier, caractérise les habitants de la Hollande par leur « fishiness » et « oysterishness of eye ». La description de Butler n'est pas sans évoquer celle de Pline l'Ancien concernant le peuple des Chauques, elle aussi bien connue des voyageurs français :

---

<sup>38</sup> Marmier, *op. cit.*, p.122-123.

<sup>39</sup> . « C'est un pays qui tire cinquante pieds d'eau, s'écrie le poète Butler, dans une invective assez bourrue. Les hommes y errent comme dans la prison de la nature, et dès que la mer se soulève et envahit une province, elle la change en lac. Les habitants sont toujours à la pompe, ils ne peuvent être en sûreté qu'au prix de la puanteur dont ils s'environnent. Ils vivent comme s'ils étaient échoués, et quand ils meurent, on les jette par-dessus le bord. Entassés dans leur bateaux, comme des essaims de rats, ils ne subsistent qu'en grignotant la substance des pays où ils se transportent. Ils se nourrissent des autres poissons, comme des cannibales, et servent ainsi leurs cousins germains sur leurs tables. Enfin c'est une contrée qui est à l'ancre et amarrée ; on n'y est point à terre, on y est à bord. » Voilà de la plaisanterie anglaise, sentant le rosbif et le spleen. » (Fournel, *Promenades d'un touriste*, p.121-122.)

[...] Là est un espace immense, inondé deux fois dans les vingt-quatre heures par les flots débordés de l'Océan, qui envahit ce théâtre de l'éternelle question posée par la nature, à savoir si la contrée appartient à la terre ou à la mer. Une nation misérable y occupe des buttes élevées, ou des tertres faits de mains d'homme, au-dessus des plus hautes marées, point connu par expérience. Là sont les cabanes. Semblables à des navigateurs quand les eaux couvrent tout alentour, à des naufragés quand elles se sont retirées, ces hommes poursuivent autour de leurs chaumières les poissons qui s'enfuient avec la mer.<sup>40</sup>

Sous leur air de boutades parfois un peu fantaisistes, ces descriptions recèlent néanmoins plusieurs éléments bien réels, constitutifs du mythe de la lutte éternelle contre l'eau, ennemie domptée mais qui peut à chaque instant briser ses chaînes. On y retrouve trace de la situation du pays en dessous du niveau de la mer, des grandes inondations périodiques, du commerce maritime qui a fait la fortune du pays, de la précarité enfin de cette terre créée de main d'homme. Ce dernier aspect sera particulièrement privilégié par d'autres auteurs et étayé par des exemples historiques concrets.

Le plus grand exploit retenu par les auteurs voyageurs français parmi ces événements marquants dans la lutte perpétuelle contre les eaux, est sans doute l'assèchement de la mer d'Haarlem, traduction erronée mais excusable de *Haarlemmermeer*, lac d'Haarlem. Cette vaste étendue d'eau, suite à plusieurs inondations successives, ne cessait de s'agrandir et était en effet devenue une véritable mer intérieure, qui menaçait jusqu'à la ville d'Amsterdam elle-même. Son assèchement, qui prit trois années, fut commencé en 1852, mais avait été proposé dès 1641 par l'ingénieur Leeghwater – dont personne ne manque de signaler le nom qui leur apparaît

---

<sup>40</sup> Pline l' Ancien, *Histoire naturelle*. Nous citons d'après l'édition d'Émile Littré, Paris : Dubochet, 1848-1850.

comme une préfiguration de son destin, Leeghwater se traduisant à peu près par « vide-eau ». En fait, il était né Jan Adriaanszoon, et n'a adopté ce nom de Leeghwater que plus tard, lorsqu'il s'était déjà fait connaître par ses travaux, donc délibérément. Par ailleurs, il faut lire *leeg(h)* comme *laag*, « bas », en non pas comme « vide ». <sup>41</sup> Leeghwater avait fait assécher d'autres polders en Hollande, notamment ceux du Purmer, du Schermer et du Wormer et avait prodigué ses conseils aux Français pour l'assèchement de marais dans les environs de Bordeaux (1628) et de Metz (1630), chose dont pourtant aucun des auteurs français ne fait mention. Les avancées techniques et la machinerie à vapeur permirent au dix-neuvième siècle de construire trois grandes pompes à vapeur assez puissantes pour assécher la mer de Haarlem : le Leeghwater, le Cruquius et le Lynden, qualifiés par Texier de « symbole du peuple hollandais ». <sup>42</sup> Ces machines modernes parlent à l'imagination des voyageurs, comme le montre par exemple cette description d'Esquiros, encore reprise par Armand Dubois en 1894, qui les anime et les élève au rang de faune locale, une fois de plus aquatique :

« Le Leegh Water ne fonctionne pas ; il travaille, il vit, tant une économie intelligente préside à tous ses mouvements. Onze pompes,- vastes et puissants suçoirs, fixés au flanc de la tour,- lui donnent l'air d'un polype gigantesque, occupé à boire les eaux du lac. » <sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Source : F.J. Van den Branden et J.G. Frederiks, *Biographisch Woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*. Amsterdam : Veen, 1881-1891, p.459. Consulté en ligne sur [http://www.dbnl.org/tekst/bran038biog01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/bran038biog01_01/)

<sup>42</sup> Texier, *op. cit.*, p.139.

<sup>43</sup> Esquiros, cité dans Armand Dubois, *Les pêcheurs de l'île de Marken et la Hollande pittoresque*. Limoges : E. Ardant, 1894, p.81. Dubois est très largement redevable à Esquiros pour cet ouvrage et le cite à de nombreuses reprises. Il présente la Hollande par le biais d'un instituteur de l'île de Marken, M. Allan, rencontré à l'Exposition universelle de Paris, et qui aurait accepté de lui servir de guide aux Pays-Bas. Francis Allan (1826-1908), auteur d'ouvrages d'histoire locale, était en effet directeur de l'école de Marken de 1850 à 1863. Esquiros écrit dans son ouvrage de 1859 : « L'instituteur [de Marken] est né dans l'île, il honore ses humbles fonctions par la bienveillance avec laquelle il sert de cicérone aux étrangers. » (Esquiros, *op. cit.*, t.1, p.260). F. Allan n'était pas natif de l'île, ce qui est une erreur mineure. Il est plus frappant qu'il n'était plus instituteur à Marken depuis près de trente ans au moment où sort le livre de Dubois, puisqu'il sera à partir de 1863 professeur à Haarlem.

Fournel de son côté, qui qualifie l'assèchement du Zuyderzée de projet « chimérique », affirme cependant en parlant de celui du Lac de Haarlem :

« C'est vraiment un conte de fées que cette histoire, mais un de ces contes de fées comme on en rencontre presque à chaque pas en Hollande, ce pays où le sol lui-même n'existe que par une sorte de prodige continu. »<sup>44</sup>

Il visitera d'ailleurs, non sans peine, un autre de ces ouvrages hydrauliques hors pair, les écluses du Rhin à Katwijk. La barrière de la langue atteignant des proportions comparables à celle qui bouche le fleuve, la visite des écluses, qu'il juge indispensable, se transforme en véritable quête. Constatant que les mots *Rhin* et *écluses* restent sans effet sur la population, Fournel raconte :

« J'eus beau frapper à vingt portes, multiplier les gestes, accentuer ma question par une pantomime expressive, où je m'efforçais d'imiter avec mes bras le mouvement de l'eau qui tombe, je ne pus parvenir à me faire comprendre. [...] Ce fut donc au clair de lune [...] que je contemplai ce chef-d'œuvre de l'architecture hydraulique,- qui est en Hollande l'architecture nationale. »<sup>45</sup>

Depelchin, qui marche sur les traces de Fournel – son livre n'est par moments qu'une réécriture de celui de son prédécesseur, au point qu'on peut se demander s'il a bien effectué le voyage qu'il raconte -, n'a guère plus de chance en demandant le *clusius* à Katwijk, ou encore, à Heemstede, aux abords de l'ancienne mer de Haarlem, le *Cruckius*, une des trois grandes installations de pompage (voir plus haut) :

---

<sup>44</sup> Fournel, *Promenades d'un touriste*, p.189.

<sup>45</sup> Fournel, *Promenades d'un touriste*, p.106-119.

« Mais où peut conduire ce nom de Cruckius ? Prononcé à la française dans le village de Heemstede, il produisait chez les bons Hollandais que nous interrogeons un étonnement voisin de l'épouvante. [...] Le Cruckius nous conduisit successivement chez un pépiniériste, dans une hôtellerie et chez un marchand de cigares. Ce dernier, en entendant le mot de Cruckius, nous ouvrit avec mystère une boîte de havanes premier choix que, la timidité aidant, nous eûmes la faiblesse d'emporter. »<sup>46</sup>

Si nous laissons de côté ces anecdotes farfelues, plus ou moins invraisemblables, nous pouvons retenir de cet intérêt pour « l'architecture nationale » des Pays-Bas que celle-ci permet comme une visualisation concrète de cette lutte pluriséculaire contre les eaux. La dimension impressionnante de ces installations correspond à l'envergure de l'entreprise qu'est la création de la Hollande par ses habitants. Mais il y a aussi la grandeur héroïque. Celle-ci pouvant difficilement être attribuée à des machines, il fallait un héros humain. Il en existe un, connu de tous les Américains, depuis que Mary Mapes Dodge publia en 1865 *Hans Brinkers, or the silver skates*. Elle y raconte, présentée comme un conte authentique hollandais, l'histoire d'un petit garçon qui prévient une inondation en bouchant avec son doigt un petit trou qu'il a découvert dans la digue, toute une nuit durant, en attendant qu'on lui porte secours.<sup>47</sup> Le livre remporta un grand succès, et fut traduit en néerlandais dès 1867. Aux Pays-Bas, l'histoire est maintenant très répandue, mais en France, malgré une traduction (sous le pseudonyme P.J. Stahl) et publication par l'éditeur Hetzel vers 1875, et des rééditions jusqu'au jour d'aujourd'hui,

---

<sup>46</sup> Depelchin, *op. cit.*, p.132-133.

<sup>47</sup> « Any child in Holland will shudder at the thought of a leak in the dyke ! The boy understood the danger at a glance. That little hole, if the water were allowed to trickle through, would soon be a large one, and a terrible inundation would be the result. Quick as a flash, he saw his duty. Throwing away his flowers, the boy clambered up the heights until he reached the hole. His chubby little finger was thrust in, almost before he knew it. The flowing was stopped ! Ah, he thought, with a chuckle of boyish delight, the angry waters must stay back now ! Haarlem shall not be drowned while I am here ! » (Mary Mapes Dodge, *Hans Brinker or the silver skates* (1865). Citation tirée du texte intégral consulté sur <http://www.gutenberg.org/etext/764>.)

elle ne semble pas avoir rencontré de véritable succès populaire. Peut-être le fait qu'il s'agit d'un livre pour enfants y est-il pour quelque chose ; toujours est-il qu'aucun des auteurs de notre corpus n'y fait allusion. Il y a toutefois chez Alphonse Esquiros et Armand Dubois – lecteur d'Esquiros, comme nous l'avons vu - une autre anecdote mettant en scène un personnage incarnant la lutte contre la menace de l'eau, et qui n'est pas sans présenter quelques analogies avec l'histoire de Hans Brinker, à ceci près que leur héros n'atteint pas la perfection romanesque de ce dernier. Esquiros relate en ces termes la légende, qui se rapporterait à une inondation survenue en 1421 (la datation précise permettant évidemment de donner plus de poids à la véracité de l'histoire) :

« On raconte qu'un enfant de l'un des villages sur lesquels l'inondation allait s'étendre vit, en pompant de l'eau, sortir des poissons de mer. Tout surpris, il avait divulgué le fait, mais on en avait ri. Lui, plus sage, se décida à prendre la fuite. Peu de jours après, la catastrophe survint. Cet enfant fut le seul de son village ou presque le seul sauvé. Malheureusement, la tradition ajoute que l'enfant, devenu homme, fit un mauvais usage de sa sagacité : il vola et fut pendu. »<sup>48</sup>

Dubois reprend les mêmes faits en des termes à peu près identiques. Nos recherches ne nous ont pas permis jusqu'à présent d'établir avec certitude si cette « curieuse chronique » (Dubois) fait véritablement partie du patrimoine folklorique néerlandais, ou s'il s'agit d'une invention d'Esquiros. Une base de données en ligne de légendes et contes populaires néerlandais<sup>49</sup> propose toutefois, outre l'histoire de Hansje Brinkers, un récit assez proche, où un petit garçon, tirant un seau d'eau au puits de la ferme où il habite, y découvre un hareng. Ici encore, personne n'écoute l'enfant. Un autre récit, un

---

<sup>48</sup> Esquiros, *op.cit*, t.1, p.35.

<sup>49</sup>Source : [www.verhalenbank.nl](http://www.verhalenbank.nl)

peu plus éloigné du nôtre, met en scène un paysan qui, ayant vu un poisson dans un fossé, prévient son voisin qui, une fois de plus, ne l'écoute pas et se noie avec toute sa famille.<sup>50</sup> Ceci confirme au moins que ce schéma narratif fait partie du folklore néerlandais.

Un autre récit rapporté par quelques auteurs français, et qui est aussi connu des Néerlandais, est l'histoire d'un bébé retrouvé dans un berceau flottant sur l'eau lors du flux de Sainte Élisabeth, en cette même année 1421, et qui aurait été sauvé de la mort par un chat qui, debout sur le berceau, maintenait celui-ci en équilibre. Le lieu où l'enfant fut retrouvé en aurait gardé le nom : *Kinderdijk*.

S'il existe encore, en l'espèce des sirènes, une autre incarnation de l'élément aquatique, illustration significative de l'importance de celui-ci dans l'imaginaire français, et de surcroît largement répandue dans notre corpus, nous avons choisi de n'en parler que plus loin, étant donné leur nature purement fabuleuse.

En résumé, la relation des Hollandais avec l'élément liquide possède des caractéristiques telles, qu'il se dégage sur ce point un véritable consensus des ouvrages de nos auteurs et voyageurs. Chacun y trouve son compte, romantique ou positiviste, soit en y voyant avant tout la lutte de l'homme contre les puissances naturelles, symbolisée souvent par des légendes déguisées en récits historiques, soit en se laissant aller à admirer le génie créateur qui a inventé les moyens de s'opposer à ces forces et de les canaliser. Le premier point de vue est représenté par Marmier, qui va jusqu'à voir en cette maîtrise de la mer et des fleuves un véritable génie poétique :

« Qu'on dise encore que le peuple hollandais n'est pas poétique ! J'avoue qu'il ne rêve pas comme les Allemands, qu'il ne chante pas comme les Italiens, qu'il

---

<sup>50</sup> Les deux légendes ont été consignées par J.R.W. Sinninghe, dans *Zeeuwsch sagenboek* (Zutphen 1933) et *Spokerijen in de Zaanstreek en Waterland* (Zaltbommel, 1975) respectivement.

n'enfante pas chaque année quelque charmant poème comme les Anglais ; mais cette persévérance à vaincre tous les obstacles, cette force de volonté qui maîtrise la nature, ne pourraient-elles pas être considérées comme une vraie et grande poésie ? »<sup>51</sup>

Chez Durand, c'est tout le contraire : la Hollande est pour lui terre de science, jalonnée à chaque pas des fruits du génie intellectuel de l'homme :

« Qui veut voir le triomphe de la science sur la nature, de la force intellectuelle sur l'élément aveugle n'a qu'à venir dans ce pays : il marchera d'étonnement en admiration. »<sup>52</sup>

### ***La tulipomanie***

Vers 1634 débute une période de l'histoire des Pays-Bas à laquelle se rattachent d'autres anecdotes connues de tous. Il s'agit de la tulipomanie. Cette folie spéculative avait pour centre la ville de Haarlem, au cœur de l'horticulture. Anna Pavord, qui retrace l'histoire de la tulipe dans un de ses ouvrages, attribue l'introduction de la tulipe aux Pays-Bas au savant Clusius qui, venant de Francfort pour devenir *horti praefectus* du jardin botanique de Leyde en 1593, aurait apporté des bulbes dans ses bagages. Ceux-ci ayant été dérobés, la fleur se serait ainsi répandue dans le pays. A. Pavord raconte comment, au plus fort de la tulipomanie, une *Semper Augustus* se serait vendu 13 000 florins, soit plus cher qu'une maison dans un beau quartier d'Amsterdam. Les tableaux représentant des tulipes, qui ont fait la renommée d'Ambrosius Bosschaert notamment, revenaient moins chers que les vraies fleurs. Anna Pavord explique par une maladie les dimensions improbables qu'a pu prendre cette folie spéculative : à l'origine

---

<sup>51</sup> Marmier, *op. cit.*, p.134.

<sup>52</sup> H. Durand, *op. cit.*, p.4.



des couleurs contrastées des tulipes « flammées » tant recherchées, il y aurait un virus, qui était un mystère à l'époque et dont on ne savait déceler ni provoquer la présence dans les bulbes.

Il est intéressant de noter que la Hollande ne fut pas seule à succomber aux tulipes. D'après Anna Pavord, la fleur était également très en vogue en Angleterre entre 1830-1850 (sans que cela atteigne des proportions aussi extravagantes qu'en Hollande), et connut même son heure de gloire en France :

« Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la fleur était bien installée en France, arrivant dans le jardin provençal de M. Peiresc en 1611. Le pays entra alors dans une période de folie encore plus extravagante que la fameuse tulipomania qui envahit la Hollande par la suite. Une brasserie prospère, estimée à 30 000 francs, fut cédée à un horticulteur en paiement d'un seul bulbe de tulipe « Brasserie », alors recherchée. [...] Aucune femme élégante ne sortait dans la rue sans un petit bouquet de tulipes rares, porté comme un bijou dans son décolleté. Elles étaient à peine moins coûteuses. »<sup>53</sup>

Les Français du dix-neuvième siècle paraissent bien oublieux de cet épisode de leur propre histoire. Il n'y a guère que le fleuriste de La Bruyère<sup>54</sup> pour le leur rappeler en des termes fort peu élogieux, que l'on préfère appliquer à un peuple voisin plutôt qu'à soi-même :

« Le fleuriste a un jardin dans un faubourg ; il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher. Vous le voyez planté, et qui a pris racine au milieu de ses tulipes et devant la *solitaire* [...] où il se fixe, où il se lasse, où il s'assied, où il

---

<sup>53</sup> Anna Pavord, *La Tulipe*. Arles : Actes Sud, 2001, p.82.

<sup>54</sup> On trouvera les noms de deux ou trois autres auteurs français qui ont parlé de ce passé « tulipomaniaque » dans l'article de Christine Velut, « L'opinion changée quant aux fleurs ? Les historiens et la « culture des fleurs » : un terrain par trop délaissé », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine* n°47-4. Paris : Belin, 2000, p.815-827.

oublie de dîner : aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées ; elle a un beau vase ou un beau calice : il la contemple, il l'admire. Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point ; il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe, qu'il ne livrerait pas pour mille écus, et qu'il donnera pour rien quand les tulipes seront négligées, et que les œillets auront prévalu. Cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion, revient chez soi, fatigué, affamé, mais fort content de sa journée : il a vu des tulipes. »<sup>55</sup>

Chez les auteurs français, la tulipomanie est donc traitée comme une passion exclusivement néerlandaise, « une passion inhérente au sol de la Hollande »<sup>56</sup>, aussi atypique qu'elle soit, compte tenu du caractère national attribué aux Hollandais. En effet, un tel emportement ne peut qu'étonner de la part d'un peuple unanimement décrit comme flegmatique, réservé, voire froid, et d'une simplicité à toute épreuve. En témoigne l'anecdote historique basée sur les observations d'une délégation espagnole, que Lombard de Langres, parmi d'autres, évoque sur le ton de la généralité :

« La patience et la sobriété ont été les deux causes premières de l'opulence des Hollandais. Dans le beau temps de la république [...], nos *magnifiques seigneurs* quittaient, pour se délasser un moment, le *palais des États* où ils se tenaient assemblés, et, appuyés contre les murs de ce palais, tiraient de leur poche du pain et du fromage qu'ils mangeaient au soleil. »<sup>57</sup>

En partie, la fascination pour la tulipomanie peut ainsi s'expliquer par le contraste entre le naturel raisonnable et mesuré du Hollandais, et son engouement démesuré, passionné

---

<sup>55</sup> Jean de la Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Nendeln/Liechtenstein : Kraus Reprint, 1979, p.170-171 (réimpression de l'édition de Paris : s.n. (Destailleur), 1854). Victor Fournel écrit : « C'est assurément à ces fanatiques horticulteurs d'Harlem que pensait la Bruyère quand il écrivait [...] ces lignes délicieuses » (Fournel, *Promenades d'un touriste*, p.137-138.)

<sup>56</sup> Texier, *op. cit.*, p.143.

<sup>57</sup> Vincent Lombard de Langres, *Mémoires anecdotiques pour servir à l'histoire de la Révolution française*. Paris : Ladvocat, 1823, t.1, p.304-305.

pour une fleur. D'autre part, la double nature de cette passion, paradoxalement commerciale et d'une sensibilité poétique à la fois, a pu elle aussi intéresser et étonner.

Les références à la tulipomanie relèvent de l'histoire aussi bien que de la fiction. Il y a d'une part les anecdotes, maintes fois reprises et répétées. Les *Semper Augustus*, l'*Amiral Liefkens*, tout le monde connaît les noms de ces bulbes extrêmement rares qui se seraient vendus contre des fortunes et dont on n'est parfois même plus vraiment sûr qu'ils aient vraiment existé ailleurs que dans l'imagination fiévreuse des spéculateurs. Les tulipes échangées contre une ferme ou une auberge, ou les bulbes malencontreusement dévorés par ce matelot ignorant qui les prit pour de simples oignons et en fit son déjeuner, ruinant ainsi leur propriétaire : ce sont des exemples d'excès que nul n'ignore. Bien sûr, on sait que tout cela appartient au passé, mais on ne résiste pas au plaisir de se souvenir des « fous tulipiers » comme les nomme Durand, qui ajoute : « c'est de l'histoire ancienne, mais cela fait toujours rire. »<sup>58</sup> Même plaisir de l'évocation chez Marmier, qui rappelle une de ces transactions invraisemblables :

« Les tulipes de Harlem ne se côtent plus comme des bons sur le trésor à la bourse d'Amsterdam. Le temps n'est plus où un amateur donnait pour une seule de ces fleurs adorées des Hollandais deux voitures de froment, quatre voitures d'orge, quatre bœufs gras, douze brebis, deux mesures de vin, quatre tonnes de bière, deux tonnes de beurre, mille livres de fromage, un vêtement d'homme complet et une coupe d'argent. »<sup>59</sup>

Histoire ancienne, peut-être, mais nombreux sont ceux qui pensent ou même constatent qu'il s'agit d'une folie qui perdure, et pour qui la ville d'Haarlem continue

---

<sup>58</sup> H.Durand, *op. cit.*, p.116.

<sup>59</sup> Marmier, *op. cit.*, p.137.

d'en fournir la meilleure illustration. Texier par exemple, après avoir évoqué « cette légende dorée des martyrs de la tulipe », <sup>60</sup> conclut :

« Je ne doute pas que ce goût ne ruine encore quelques enthousiastes : ils ont au moins la consolation de se ruiner à présent pour des fleurs effectives et non plus pour des fantômes, des abstractions de fleurs. » <sup>61</sup>

Bouquets, corbeilles, parterres, champs de tulipes... Si l'on attache foi à toutes les descriptions, soit les tulipes fleurissaient en toute saison au dix-neuvième siècle, ou bien tous les voyageurs se pressaient en Hollande au printemps, tant est grand le nombre de ceux qui admirent et tombent à leur tour sous le charme de la fameuse tulipe. Au-delà de la moquerie qu'éveille la tulipomanie historique, le spectacle séduit en effet les voyageurs :

« Comment ne pas croire à l'amour, à la fraternité de l'avenir, quand, sur toutes les routes, sur toutes les digues, de La Haye à Haarlem, vous ne rencontrez que des visages heureux, que des chapeaux, des corsages, des mains, des bicyclettes, des voitures, fleuris de tulipes, de narcisses et de jacinthes ; que des sentiers d'eau argentée où, entre des rives rouges, des rives pourpres, des rives d'or, des barques glissent silencieusement, chargées de leur moissons rouges, de leurs moissons pourpres, de leurs moissons d'or ? » <sup>62</sup>

Au-delà des anecdotes historiques plus ou moins fiables et véridiques, il y a, nous l'avons dit, les récits sinon légendaires, du moins sans conteste fictifs. Le plus

---

<sup>60</sup> Texier, *op. cit.*, p.143.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>62</sup> Mirbeau, *op. cit.*, p.271. Dans les *Contes cruels* de Mirbeau (Paris : Les Belles Lettres, 2000, p.299 e.s.) figure par ailleurs une histoire intitulée « Mon oncle », évocatrice du goût des Français pour les tulipes. Le narrateur, jeune orphelin, y est recueilli par un oncle bourru et cultivateur « à l'ancienne mode » qui ne lui adresse la parole que pour dire : « Et tu sais, mon garçon, gare aux tulipes ! » Citons aussi quelques vers de ce poème de Théophile Gautier, intitulé précisément « La Tulipe » : Moi, je suis la tulipe, une fleur de Hollande / Et telle est ma beauté, que l'avare Flamand / Paye un de mes oignons plus cher qu'un diamant / Si mes fonds sont bien purs, si je suis droite et grande.

connu est très certainement *La Tulipe noire* d'Alexandre Dumas. Ce roman historique est intéressant à plus d'un titre. En plus de faire de son héros un amateur et cultivateur de tulipes – un *fleuriste* dans l'ancienne acception du mot -, Dumas, avec le concours d'Auguste Maquet, intègre dans le récit d'autres éléments historiques prisés ou connus du public français. Le récit s'ouvre sur une version romancée du piège tendu aux frères De Witt, suivi de leur massacre, sans doute l'épisode de l'histoire des Pays-Bas le plus répandu à l'étranger. Quant au héros, le fleuriste Cornelius Van Baerle, filleul de Corneille de Witt, il se retrouve emprisonné à Loevestein, la même prison d'où s'évada Grotius. L'intrigue principale reste cependant la découverte d'une tulipe noire, enjeu d'un concours lancé par la société d'horticulture de Haarlem, et récompensée par un prix de 100 000 florins. Cornelius obtient trois caïeux, dont un finit, grâce aux soins de la fille de son geôlier, par donner une fleur noire comme l'encre. Ce sera l'occasion d'un véritable défilé triomphal à Haarlem, occasion pour Dumas de rappeler par son contraste avec l'amour populaire porté à une fleur, la haine dont furent victimes les frères De Witt :

« On voyait au centre du cortège pacifique et parfumé, la tulipe noire, portée sur une civière couverte de velours blanc frangé d'or. Quatre hommes portaient les brancards et se voyaient relayés par d'autres, ainsi qu'à Rome étaient relayés ceux qui portaient la mère Cybèle lorsqu'elle entra dans la ville éternelle, apportée d'Étrurie au son des fanfares et aux adorations de tout un peuple.

Cette exhibition de la nature, c'était un hommage rendu par tout un peuple sans culture et sans goût, au goût et à la culture des chefs célèbres et pieux dont il savait jeter le sang aux pavés fangeux du Buytenhoff, sauf plus tard à inscrire les noms de ses victimes sur la plus belle pierre du panthéon hollandais. »<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Alexandre Dumas père, *La Tulipe noire*. Asnières : Editions de la Bohème, 2000, p.241.

Nous voyons ici la fleur élevée au rang d'un mythe, divinisée. Cette tulipe noire, pur produit de l'imagination, pour laquelle, dans le roman du moins, certains seraient prêts à sacrifier des vies, ne tarda pas à donner des idées aux horticulteurs néerlandais, qui chercheront sans cesse, en particulier à partir des années 1890 du moins – et jusqu'à aujourd'hui, sans succès – à l'obtenir en multipliant sélections et croisements.

Si Dumas a popularisé cette légendaire tulipe noire, il n'en est point l'inventeur. Sans doute les fleuristes hollandais ont-ils eux-mêmes eu de longue date l'idée de créer une telle fleur ; pour l'établir avec certitude, il faudrait faire des recherches poussées dans les archives de Haarlem et ses environs par exemple, pour établir si des concours comme celui décrit par Dumas ont en effet eu lieu, ou encore si les catalogues de bulbes proposaient des fleurs prétendument noires. Ce que nous sommes en mesure d'affirmer ici, c'est que la tulipe noire occupe également une place importante dans ce qui est un récit de voyage pour le moins très romancé publié par P.J.J. Lepeintre en 1829, soit un peu plus de vingt ans avant le roman de Dumas. L'auteur y relate les péripéties de son voyage à la poursuite d'un banqueroutier malhonnête qui s'est réfugié aux Pays-Bas. Bien que Lepeintre affirme dans la préface à son récit que « Les faits dont il se compose ne sont point imaginaires, ils sont réels », <sup>64</sup> il raconte ensuite que, pour avoir sauvé la vie d'une jeune fille de la noyade, il reçoit des mains du père de celle-ci une tulipe noire, panachée de rouge, « le chef-d'œuvre de l'esprit humain en jardinage ». Le Français se croit berné, mais on lui explique qu'il la vendra facilement à « un fou » pour 50 000 florins, étant donné que « La tulipe noire ordinaire seule est le chef-d'œuvre de l'art, et l'insulte de la nature en même temps ; car c'est à force de la torturer qu'on

---

<sup>64</sup> Lepeintre, *op. cit.*, t.1., p.v.

l'obtient. »<sup>65</sup> On lui raconte l'histoire d'un pauvre savetier qui vendit sa tulipe noire 1500 florins aux députés de la société des tulipiers d'Haarlem pour les voir l'écraser sous leurs pieds :

« Imbecille [sic] que tu es ! lui dit l'un d'eux en se moquant de lui, nous l'avons trouvée aussi, nous, la tulipe noire ; mais nous ne voulions point avoir de rival, et la fortune unie à la culture ne t'en redonnera pas une seconde ; si tu en avais demandé dix mille florins, tu les aurais eus. Le savetier mourut de chagrin, tout à la fois de la perte de la tulipe et d'avoir manqué sa fortune ». <sup>66</sup>

Notre voyageur finit par trouver son « fou tulipier » : un baron qui possède une vingtaine de tulipes noires, devenues donc bien moins rares ici qu'en réalité ou chez Dumas, mais aucune noire à panache rouge, dont le baron met même en doute l'existence. Il l'achètera 40 000 florins.

### ***Légendes et contrefaçons***

Entre histoire et légende, la distinction est parfois subtile. Nous avons choisi de traiter de ces deux éléments dans un même chapitre, puisqu'il n'y a souvent que la foi de l'auteur (qui, dans ces cas, est avant tout lecteur et enfant de son époque) en la véracité des faits dont il rend compte, qui les sépare. L'authenticité de certaines des anecdotes que nous avons citées plus haut et qui se rattachent à des faits historiques établis, peut ainsi faire l'objet de doutes, de même, par exemple, que l'origine indienne des Frisons, théorie d'anciens historiens que différents auteurs nous rapportent en y ajoutant plus ou moins de foi, aujourd'hui complètement écartée.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.159-160.

Il est cependant assez rare, même chez les auteurs qui s'intéressent explicitement aux légendes, comme Marmier faisant référence au *Übersicht der niederländischen Volksliteratur älterer Zeit* de Franz-Joseph Mone (1838), de voir relégués sans appel au royaume des fables les récits les plus clairement légendaires qu'ils transmettent dans leurs ouvrages. Si parfois leurs commentaires laissent percer quelque ironie, le plus souvent les réserves émises se limitent à un « on raconte que » permettant en définitive de ne pas trancher entre vrai et faux. Dans certains cas, cette absence de prise de position peut s'expliquer par la foi religieuse. C'est le cas par exemple pour Huysmans, évoquant la vie de Sainte Lydwine de Schiedam dans son livre éponyme (1901), que nous n'avons pas intégré dans notre corpus, mais dont on connaît la ferveur catholique. Toutefois, même la sainteté n'exclut pas l'ironie, comme en témoigne la remarque d'un Depelchin observant que dans la ville même où Sainte Lydwine est restée 25 ans sans sommeil ni nourriture, le résidu des distilleries de genièvre sert à présent à engraisser les cochons.<sup>67</sup>

Le plus souvent, il est assez évident qu'on se complaît à faire semblant de croire à des légendes qui n'ont plus qu'un vague semblant de véracité historique, le plus souvent quelques repères topologiques ou chronologiques qui permettent de les greffer sur l'Histoire.

Cette envie de croire, de se laisser séduire par le côté pittoresque et poétique de l'improbable, sinon l'impossible, expliquerait le succès d'un autre lieu de pèlerinage dont on raconte volontiers l'histoire, Loosduinen. La comtesse Marguerite d'Henneberg

---

<sup>67</sup> Sainte Lydwine (1380-1433) fait une chute sur la glace à l'âge de 15 ans. Elle se casse une côte, son état ne cesse de s'aggraver, et bientôt elle ne quitte plus son lit et cesse de se nourrir, si ce n'est que d'hosties. Elle reste ainsi sur son grabat durant 38 ans, tourmentée par d'horribles affections. Ses visions et ses pouvoirs guérisseurs attirent déjà les pèlerins de son vivant. A partir de 1836, les catholiques néerlandais s'emploient à la faire canoniser ; ce sera chose faite en 1890. (Source : [www.meertens.knaw.nl/bol](http://www.meertens.knaw.nl/bol) (base de données de l'Académie Royale Néerlandaise des Sciences sur les lieux de pèlerinage néerlandais), article de Charles Caspers.



(1234-1276), fille de Florent IV, y aurait laissé entendre à une mendicante avec des jumeaux, qu'une telle descendance ne pouvait qu'être le fruit d'un adultère. La pauvre l'aurait maudite et lui aurait souhaité d'accoucher d'autant d'enfants qu'il y avait de jours dans l'année. Peu après, Marguerite aurait en effet donné naissance à 365 enfants, tous morts peu après la naissance, et qui auraient été baptisés Jan pour les garçons et Élisabeth pour les filles. La mère serait morte en accouchant. Jusqu'au dix-septième siècle, des femmes souffrant de problèmes de fertilité venaient à l'église de Loosduinen pour y toucher les deux grandes cuves en bronze dans lesquelles les enfants auraient été baptisés. Du Camp et Texier parmi d'autres en parlent, empruntant les détails à De Parival, qui narre la légende dans le détail et semble être celui qui a le plus contribué à la répandre en France (Elle jouissait également d'une grande popularité auprès des Anglais, qui faisaient le déplacement pour venir voir les cuves et la plaque commémorative dans l'église. L'auteur Samuel Pepys (1633-1703) raconte cette excursion dans son journal.). De Parival raconte que les nouveaux-nés ressemblaient à de petites souris, détail qui figure dans le premier texte néerlandais à faire état de cette naissance miraculeuse, la *Kronyk van Holland van den Clerc uten laghen landen bi der see* (1349-1356).<sup>68</sup>

Si le caractère religieux de cette histoire est beaucoup moins net et son authenticité plus que douteuse (ce culte des fonts baptismaux semble d'ailleurs ne jamais avoir été officialisé par les autorités religieuses), elle possède un potentiel pittoresque incontestable, renforcé par le semblant de véracité induit par l'existence

---

<sup>68</sup> Source : [www.meertens.knaw.nl/bol](http://www.meertens.knaw.nl/bol). Article rédigé par Jan Van Heerwaarden. L'auteur explique que la légende résulte en fait d'un malentendu : Marguerite aurait en fait accouché du même nombre d'enfants qu'il *restait* de jours dans l'année. Ayant accouché le vendredi saint, et la nouvelle année commençant à cette époque le dimanche de Pâques, elle n'aurait donc eu que deux enfants, des jumeaux.

historique attestée de la comtesse Marguerite, la datation et la localisation exactes de l'événement (1276) et les preuves matérielles que constituent les fonts baptismaux.

Une autre légende très appréciée des auteurs français réunit elle aussi au moins deux de ces trois cautions, quoique de manière moins rigoureuse. Ici encore, De Parival constitue une source importante pour les lecteurs français,<sup>69</sup> mais on la retrouve également, comme le précise Havard, chez Guicciardini et Van der Aa. Il s'agit de la sirène capturée à Edam. Esquiros rapporte les faits dans leur détail :

« À propos de nymphe, voici Edam, autre ville de la Nord-Hollande, à laquelle se rattache une légende locale. C'était après une forte tempête qui avait confondu le ciel et la mer ; les eaux, chassées par des vents furieux, avaient brisé les écluses, envahi les terres, lorsque les jeunes filles d'Edam, allant faire boire leurs vaches dans le lac de Purmer, avisèrent une femme aux membres nus et couverts d'une mousse verdâtre qui nageait à la surface de l'eau. D'abord, la nouveauté du spectacle les effraya ; puis, un peu remises de leur émotion, elles tirèrent la fille de mer dans un filet et la conduisirent à Edam. Là, on la débarrassa de la vase et de la mousse qui la couvraient ; ornée d'habits plus conformes à la pudeur de son sexe, elle apprit à manger du pain et à filer ; mais une inclination naturelle l'attirait toujours vers les eaux du lac. Elle parlait une langue inconnue, et ne comprenait rien au Hollandais. Un grave chroniqueur, Snoyus, affirme tenir le fait de témoins oculaires : il réfute l'opinion de ceux qui, par goût du merveilleux et du chimérique, ont prêté à cette fille une queue de poisson. Et maintenant, si vous doutez de l'histoire en elle-même, regardez à Edam ce vieux bas-relief conservé sur un des murs de la ville : vous y verrez le portrait authentique de cette nymphe marine dans l'état de nature. Les formes

---

<sup>69</sup> Parival indique par ailleurs que la sirène d'Edam n'est pas un cas unique, et mentionne la capture d'un homme-sirène en Norvège qui avait tous les attributs d'un évêque. On peut trouver une gravure de cette créature dans l'*Appendice au livre des monstres* d'Ambroise Paré, qui allègue toutefois (se fondant sur *Des Poissons* de Rondelet et sur Gesnerus) que ce monstre fut trouvé en Pologne, tandis qu'en Norvège, on en aurait attrapé un autre, semblable à un moine, et dont l'illustration figure également dans son livre.

sont belles et font regretter, si les autres filles de mer lui ressemblent, que l'espèce ne soit pas plus commune. »<sup>70</sup>

Le chroniqueur cité par Esquiros est Reynerus Snoyus (1477-1537), auteur de *Rebus batavicus Comitibus Holland Zeelandt Frieslandt* (1519). D'autres auteurs, du Moyen-Âge et après, ont rapporté ces faits, avec des variantes, que l'on peut ainsi retrouver chez les auteurs français. Certains affirment qu'elle a appris à prier, d'autres, comme Havard dont nous avons évoqué les sources plus haut, affirment « qu'elle ne voulut jamais parler. »<sup>71</sup> Havard donne également la date de cette étrange capture, 1403, année où de grandes inondations eurent en effet lieu près d'Edam.

S'il n'y a pas de preuves tangibles de l'existence de cette sirène, hormis une iconographie assez restreinte se composant essentiellement du bas-relief mentionné par Esquiros, aujourd'hui disparu, et d'un vitrail dans l'église, les Pays-Bas possèdent au dix-neuvième siècle de quoi pallier à ce manque. En effet, à La Haye, le musée Mauritshuis héberge une collection d'histoire naturelle qui, parmi d'autres monstres, comprend également d'authentiques sirènes empaillées. Celles-ci attirent le public désireux de voir de ses yeux « ces séduisantes et rares créatures »,<sup>72</sup> du moins jusqu'en 1856 environ. En février 1857 en effet, Maxime Du Camp repart bredouille : les sirènes ont été victimes du progrès :

« J'ai été au musée d'histoire naturelle : je comptais y voir les sirènes, les vraies sirènes, les seules sirènes qu'on ait jamais aperçues et qui descendaient en ligne directe, par généalogie prouvée, de celles qui chantaient si bien pour le fils de Laërte assourdi par la cire molle ; mais hélas ! Il se trouve que l'ancien directeur a été remplacé, et que son successeur, un esprit fort, voulant faire du zèle et

---

<sup>70</sup> Esquiros, *op. cit.*, t.1, p.253-254.

<sup>71</sup> Havard : *La Hollande pittoresque. Les villes mortes du Zuiderzée*, p.58.

<sup>72</sup> Fournel, *Promenades d'un touriste*, p.76-77.

prouver qu'il n'était pas de ces âmes naïves qui croient aveuglément aux fables de l'antiquité, a donné ordre d'enlever les susdits monstres composés, sans doute, de baudruche rembourrée de vieux foin et peinturlurée de goudron. »<sup>73</sup>

Edmond Texier en revanche, dont le récit de voyage paraît en 1857, a eu la chance de se retrouver nez à nez avec les belles sirènes. La rencontre est décevante, malheureusement. Il est difficile en effet, même pour ceux qui ont envie d'être encore de ces « âmes naïves », de garder ses illusions devant le spectacle qu'offrent les célèbres sirènes :

« [...] comme tout le monde, j'ai remarqué les deux monstres marins, dont l'un, au moins, a fait l'entretien de l'Europe entière et a soulevé une polémique grosse d'in-folios. Je veux parler de la fameuse sirène ou femme-poisson. [...] En effet, nous voyons bien ici quelque chose qui ait pu ressembler à une femme par en haut ; qu'elle ait jamais pu avoir de prétentions à l'épithète *formosa* (belle), c'est ce que l'état actuel rend au moins fort douteux. Les bras, ratatinés et parcheminés, n'éveillent pas la moindre idée d'enlacement voluptueux. Voilà bien encore la queue de poisson demandée ; mais le point de suture s'il vous plaît ? l'endroit où la femme cesse et où le poisson commence ? C'est là ce que l'empailleur ingénieux, chargé de la rédaction de ce monstre, a savamment dissimulé sous les ténèbres d'une épaisse couche d'un enduit quelconque, et que, d'après sa couleur, on peut prendre pour du goudron, ou pour le résultat d'une longue exposition à la fumée de tourbe. La Hollande possède un monstre-saur comme ses harengs. Il faut avouer que, pour un peuple grave, les Hollandais se permettent parfois de bien drôles d'espiègeries. »<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Du Camp, *op. cit.*, p.82.

<sup>74</sup> Edmond Texier, *op. cit.*, p.94-95. Même constat chez Amédée Clausade en 1851 : « Ce sont des animaux imaginaires, ou réels en partie, qui offrent l'aspect des momies d'Égypte pour la conservation. Les uns, ont la tête d'un homme et la gueule d'un poisson, *comme les songes d'un malade* ; les autres, sont pareils à la sirène mythologique ou au lubrique animal que la fable nous dépeint sous le nom de satyre. Est-ce factice ? est-ce réel ? Le conservateur du musée m'a dit : c'est l'œuvre de l'art. [...] Aujourd'hui l'on est sûr que tout cela est fabriqué par les Chinois, qui spéculent ainsi sur la curiosité des Européens. » (Amédée Clausade, *op. cit.*, p.173-174.)

À défaut de spécimens convaincants permettant de trancher entre histoire et légende – si tant est que l'on a envie de trancher, puisque nombreux sont ceux qui préfèrent cultiver pour le plaisir leur propre doute plutôt que de se moquer de ces pauvres contrefaçons -, on peut opter pour un transfert complet dans la fiction. C'est ce que fait Alexandre Dumas dans *Les Mariages du père Olifus*, quoique de manière fort insidieuse, puisque le début du livre se présente comme un récit de voyage authentique, compte-rendu d'un séjour de Dumas en Hollande en 1848. À l'occasion de sa visite du musée de La Haye, il énumère des captures de sirènes attestées, dont celle de la sirène d'Edam. Suit une description de la sirène exposée :

« Elle était desséchée et à peu près de la couleur d'une tête de Carabe. Ses yeux étaient fermés ; le nez s'était aplati ; les lèvres s'étaient collées aux dents, devenues jaunes ; le sein était évident, quoique déprimé ; quelques cheveux rares et courts se hérissaient sur la tête ; enfin la partie inférieure du corps se terminait en queue de poisson.

Il n'y avait rien à dire : c'était bien une sirène. »<sup>75</sup>

Le guide du musée l'oriente vers un marin de Monnikendam, le père Olifus, qui a épousé une femme marine, et dont la vie maritale mouvementée constituera, sous forme de récit enchâssé, le véritable sujet du roman. Si cette sirène a des jambes, elle a les yeux et les cheveux verts et, surtout, le pouvoir de poursuivre et rejoindre instantanément son mari infidèle qui la fuit à travers le monde sans jamais pouvoir lui échapper, jusqu'à ce qu'elle finisse par mourir. Dit-il la vérité ? Sa fille Marguerite assure aux voyageurs que « Ce sont des lubies et des contes bleus qui lui travaillent le

---

<sup>75</sup> Alexandre Dumas, *Les mariages du père Olifus*, in : *Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Omnibus 2002, p.300.

cerveau ». <sup>76</sup> L'auteur clôt son roman par un appel aux lecteurs : qu'ils jugent, eux, de qui a dit vrai, le vieux marin ou sa fille. Une fois de plus, on reste entre histoire et légende.

### **Conclusion**

L'imaginaire des Pays-Bas chez les auteurs français s'est certes nourri de l'histoire de cette nation, mais l'esprit français a préféré adopter pour cela ce que cette histoire avait de plus pittoresque et de plus fantastique. L'imagination a le goût et le sens du drame ; elle anime ces épisodes en soulignant ce qu'ils ont de romanesque. Les scènes du passé retenues sont celles qui nous montrent des personnages héroïques, des gestes nobles ou des épisodes de folie populaire. Les Hollandais sont un peuple capable aussi bien de massacrer les meilleurs de ses dirigeants que de tomber en pâmoison devant une fleur. C'est toute l'âme d'un peuple qu'on veut voir résumé dans la tulipe noire, pure fiction, véritable mythe.

De surcroît, c'est un peuple toujours en lutte contre un élément avec lequel il vit pourtant au quotidien : l'eau. Le danger permanent qu'implique cette présence est la cause d'un intérêt particulier du public français pour tout épisode mettant en scène cette force de la nature et le génie et le courage que l'homme ne cesse d'opposer à sa domination.

Dans ce domaine, l'intérêt des étrangers va vers les événements historiques, inondations et assèchements, mais plus encore vers les légendes locales. Réalité et fiction se mélangent, on s'abstient volontairement de faire la part entre histoire et invention, entre miraculeux et merveilleux. Celle qui incarne sans doute le mieux cette

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.425.

ambiguïté, c'est la sirène, véritable condensation symbolique des Pays-Bas, créature aquatique et humaine, donc terrestre, à la fois. Si les spécimens exposés au musée ne sont guère à même de satisfaire le désir de contempler enfin cette mystérieuse créature à la beauté mythique en vrai, les récits sont là pour entretenir le fantasme et inspirer les auteurs de fiction.

## **Chapitre VII**

### **Le vingtième siècle**

Notre choix de clore notre corpus d'auteurs voyageurs du dix-neuvième siècle par un ouvrage de 1907, *La 628-E8* d'Octave Mirbeau, ce qui nous fait prendre quelques libertés avec la fin « mathématique » du siècle, s'imposait en ce que cet ouvrage représente un réel point de rupture. Bien entendu, il se trouve encore après cette année 1907 des auteurs pour écrire des récits de voyage qui sont tout à fait dans la tradition du dix-neuvième siècle, mais Mirbeau fut en quelque sorte le premier à oser rompre avec ce carcan de convenances touristiques et narratives au profit de quelque chose de plus personnel. *La 628-E8* est une œuvre-limite, un livre inaugurateur d'un nouveau regard ; nous aurions tout aussi bien pu le présenter comme le premier récit de voyage du vingtième siècle, mais la rupture se fait avec ce qui précède, et non pas avec ce qui suit.

Dans les pages précédentes, nous avons tâché de dégager une image nette de ce qui précède cette rupture ; les Pays-Bas tels qu'ils sont vus au dix-neuvième siècle, tels qu'ils inspirent les romanciers et attirent les voyageurs, à travers l'expression de cette inspiration, de cette attirance. Nous verrons à présent comment évoluera la tradition de la description des Pays-Bas au vingtième siècle, après ce moment de rupture que peut symboliser le premier voyage en automobile, et quelles ont pu être les raisons des changements qu'elle subit par la suite et qui conduisent jusqu'à une disparition quasi-totale de nos jours.



La modernisation de la société et la démocratisation de l'automobile jouent en effet un rôle dans ce processus, comme le laisse pressentir le voyage de Mirbeau, mais pas seulement dans la mesure où leur apparition implique une évolution des moyens de transport des voyageurs. Il s'agirait plutôt d'une conjonction relativement complexe de facteurs matériels et psychologiques en interaction, et dont nous avons essayé de dégager les traits et les effets essentiels dans ce chapitre.

### ***Survivances du récit de voyage traditionnel***

Au cours du dix-neuvième siècle, un récit de voyage se doit d'être complet, de respecter les étapes imposées par les guides et de les décrire comme le veut la tradition. Les voyageurs du vingtième siècle se complaisent de moins en moins dans ces comptes-rendus davantage calqués que vécus. Dès le début de siècle, chez des auteurs comme Alphonse de Chateaubriant et Fernand Chaffiol-Debillemont, une tendance à la personnalisation des expériences devient de plus en plus nettement perceptible. On assiste à une véritable intériorisation du voyage : peu importe ce que l'on a vu en Hollande, ce sont les sentiments vécus, les associations et les correspondances, qu'on en retient pour les partager avec le lecteur, bien plus qu'un parcours touristique obligé déjà cent fois raconté.

Bien sûr, cette nouvelle tendance n'implique nullement que tout ce qui faisait la réputation des Pays-Bas est brusquement délaissé. Par exemple, tout porte à penser que la majorité des voyageurs effectuent toujours en grande partie le même trajet. Dans le Guide Bleu de 1954, la première voie d'accès par la route présentée est toujours « De Paris à Amsterdam, par Bruxelles, Anvers et Rotterdam », et, chose plus significative, les itinéraires routiers continuent à faire la part belle aux deux provinces de Hollande,

aux mêmes grandes villes et, dans les environs d'Amsterdam, *grosso modo* aux mêmes villages : Broek, Monnikendam, Edam, Volendam et l'île de Marken. Malgré une mobilité et une indépendance accrues, les voyageurs ne sont donc pas incités par les guides à diversifier leurs expériences. Il y a toutefois un déplacement d'accent sur ce plan signalé également par Friedrich Wolfzettel, un glissement « von bewußter individueller Wahrnehmung zu vorbewußter, halbvegetativer Aufnahme eines Gesamtindrucks oder Milieus, in dessen kaum greifbarer Eigentümlichkeit die Reste der gesuchten Andersheid mitschwingen ».<sup>1</sup> Les reflets d'un regard-inventaire conscient, voire consciencieux, sont partiellement remplacés dans la narration par des traces de l'inconscient et du ressenti individuels. L'écriture devient plus originale, une expérience plus personnelle de l'espace filtre entre les lieux communs et les stéréotypes toujours présents.<sup>2</sup> Cette tendance individualisante se se répercute aussi sur l'organisation pratique du voyage : si Chateaubriant parle encore dans son livre de la propreté, du calme, des riches paysans et du flegme hollandais, il n'a pas respecté les étapes obligées suggérées par les guides mais a passé l'essentiel de son séjour chez un couple d'Egmond-aan-Zee.

Chaffiol-Debillemont, tout en visitant des villes connues des touristes telles que Katwijk, Haarlem, Scheveningen, Delft, n'en parle que par allusions. L'essentiel de son livre, qu'on ne peut d'ailleurs guère qualifier de récit de voyage, est composé de notices

---

<sup>1</sup> Friedrich Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen : Niemayer, 1986, p.36.

<sup>2</sup> La persistance de l'écriture traditionnelle, essentiellement composée de descriptions factuelles, voire positivistes, est illustrée à merveille par la petite plaquette de C.-J.Gorneau, *La Hollande et les Hollandais* (Etampes, Imprimerie Terrier, 1923), où le récit de voyage devient complètement subordonné à des affirmations généralisantes et pas toujours exemptes d'une certaine idéologie, comme celle-ci : « Le type hollandais se remarque par une haute taille, un visage ovale, des cheveux blonds, quelquefois châains, des yeux bleus et de fines attaches de jambes. C'est en somme un beau type dans toute l'acception du mot. Il se différencie en somme complètement du type germanique par la finesse du corps. Chez les Allemands, les jambes sont plutôt massives et il n'y a pour ainsi dire point de transition entre le métatarse et le mollet. Le Hollandais est un Scandinave, avec des influences nettement espagnoles. Autant il s'éloigne du Germain, autant il se rapproche du Français par son esprit frondeur et son goût d'indépendance. »

biographiques plus ou moins fictionnalisées de différents maîtres hollandais, et de petites scènes inspirées de quelques-uns de leurs tableaux qui revêtent les traits d'esquisses et de divagations, voire de rêves, ainsi que de poèmes composés suivant le même principe. Le ton du livre est plus intimiste que didactique, l'auteur aspirant avant tout à évoquer la « vie intérieure » des peintres qu'il a sélectionnés, à rendre compte de son « sentiment » et de l'« émotion procurée » par leurs œuvres. Aussi, si la Hollande est vécue comme une terre plate et monotone, loin d'être un défaut, cela ne peut qu'être un avantage pour celui qui veut avant tout décrire les vues de son esprit :

« Donc, me voici installé à ma table, en face d'un paysage aux lignes reposantes qui n'accablera pas mes idées d'un pittoresque trop sublime. »<sup>3</sup>

Le titre de l'ouvrage est lui aussi révélateur de ce nouveau regard intériorisé : *Au Pays des eaux mortes*. L'eau immobile de la Hollande, à l'image de ses paysages monotones et ses villes immuables, n'est plus qu'un miroir pour notre esprit, qu'aucun mouvement des choses extérieures ne vient perturber. Aussi l'œuvre reflète-t-elle les mouvements de l'âme et de l'esprit : la personne et l'expérience du voyageur priment sur la description du voyage. Plus généralement, cette préférence pour la psychologie du sujet masque en fait un malaise vis-à-vis des évolutions de la société.

Le changement et la transition vers une nouvelle conception des impressions de voyage sont peut-être le mieux incarnés par Georges Duhamel. S'il est loin d'être le premier chez qui la nouvelle tendance est sensible, c'est dans sa *Géographie cordiale de l'Europe* que s'exprime le plus clairement une double appartenance. Les traces de

---

<sup>3</sup> Fernand Chaffiol-Debillemont, *Au Pays des eaux mortes (Flandre-Hollande)*. Paris : Librairie des lettres, 1919, p.2-3.

l'imaginaire traditionnel des Pays-Bas restent très présentes, mais le livre accorde une égale importance au ton et à la perception, tous deux très personnels et qui ancrent le récit dans la modernité. Le titre en lui-même l'exprime suffisamment. Nous retrouvons notamment dans cette *Géographie cordiale*, pour ce qui est de la persistance de l'imaginaire du dix-neuvième siècle, les éléments que nous avons traités au chapitre précédent comme issus d'un substrat historique. Prédominant en particulier la vision du pays comme inséparable de l'eau et celle d'une terre précaire à l'extrême :

« Il est amarré, le merveilleux petit pays, comme un ponton au rivage de l'Europe fiévreuse, comme une bouée à l'embouchure des grands fleuves. Il flotte, radeau bien construit. [...] 'Holà ! Gerrit, fermier rusé, ne pousse pas trop de vaches sur ta belle prairie rectangle ! Ne crains-tu pas qu'elle s'enfonce ou qu'elle chavire tout d'un coup, qu'elle bascule comme un glaçon vert ?' »<sup>4</sup>

De même, Duhamel renoue avec l'idée d'un pays créé de main d'homme, né de la soumission de l'élément liquide à l'ingéniosité des Hollandais, faisant dire par Dieu à propos de la Hollande que « c'est le seul pays où je ne suis presque pour rien ».<sup>5</sup> Toujours le même étonnement aussi à la vue de la propreté, des champs de tulipes, du flegme hollandais, du patinage et surtout « de ces petits hameaux d'opéra-comique, nets et colorés comme des joujoux neufs. »<sup>6</sup> Comme au siècle précédent, on se croit dans un décor, invité à regarder avec des yeux neufs ce qui ressemble au monde de l'enfance.

Il est intéressant de noter à ce propos que Duhamel partage avec Esquiros<sup>7</sup> une fascination ambiguë pour la machinerie moderne, celle qui est relative à la maîtrise de l'eau (au sens le plus large) notamment, que leurs esprits animent et transforment en

---

<sup>4</sup> Georges Duhamel, « Suite hollandaise », *Géographie cordiale de l'Europe*. Paris : Mercure de France, 1931, p.96.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>7</sup> Voir notre chapitre précédent.

monstres fantastiques. La vision quelque peu apocalyptique des docks que nous décrit Duhamel est une sorte d'étrange chorégraphie aux allures de sabbat des sorcières :

« Que votre regard se laisse distraire une minute et qu'il revienne : le chaos est en mouvement. Les monstres se sont animés, les tours se sont mises en branle, les squelettes ont changé de place et de forme, fait gémir leurs articulations, levé leurs bras. Tout cela vit, tout cela travaille, tout cela flotte ! [...] J'ai vu, dans le port de Rotterdam, de gros navires chargé de blé jeter l'ancre, haletants, morts de fatigue. Ils étaient là, immobiles soudains, pareils à des cadavres. Alors s'approchaient les pontons des élévateurs de grains, avec leurs machines pneumatiques et leurs trompes noires. Ils se disposaient autour du grand navire à la façon des bêtes voraces autour d'une charogne. Ils lui enfonçaient leurs tentacules dans le ventre, et, avec des grognements, des cris, des soupirs, des râles de glotonnerie, des lapements frénétiques, ils le vidaient de tout son sang, le nettoyaient jusqu'au dernier grain, le suçaient comme des vampires. »<sup>8</sup>

Un écho – ou un calque - étonnamment fidèle de cette vision se retrouve à la même époque chez Emile Condroyer,<sup>9</sup> qui partage d'ailleurs avec Duhamel sa position plus ou moins en équilibre entre description traditionnelle et impression moderne. Si son récit n'est pas d'une grande originalité, il est tout de même intéressant pour une remarque qui jette une lumière inattendue sur le changement de nature des récits de voyage : on s'attendrait à ce que celui-ci, outre d'une évolution de la société observée, découle essentiellement du regard – au sens large - du voyageur. Or, Condroyer nous affirme que ce changement résulte aussi d'une nouvelle mentalité hollandaise : si d'une

---

<sup>8</sup> Duhamel, *op. cit.*, p.104-106.

<sup>9</sup> « [...] des aspirateurs plongeant au fond des cales bourrées de grains leur suçoir énorme, des becs monstrueux d'élévateurs picorant au septième étage des silos [...]. Rien n'est plus à l'échelle humaine. Ces navires semblent pompés par des moustiques de cauchemar. » Émile Condroyer, *Des Fjords aux tulipes*. Paris : Baudinière, 1929, p.139-140. La « Suite hollandaise » de Duhamel reprise dans *Géographie cordiale de l'Europe* paraît pour la première fois en 1925 dans la revue *Europe* ; Condroyer a donc pu s'en inspirer.

part, à Marken et Volendam, on paie des gens pour poser en costume traditionnel dans des « maisons de cartes postales » pour les objectifs des touristes et les chevalets des peintres, d'autre part, on refuse de correspondre encore à cette image, voire d'y être associé :

« Je pense, dans le ronronnement du moteur qui empuantit la pureté de ce ciel [*Condroyer, en effet, quitte les Pays-Bas en avion, chose inimaginable à peine vingt ans plus tôt*], à cette ténacité que les Hollandais mettent à faire connaître le nouveau visage de leur pays. Ces hommes d'affaires, ces navigateurs ne veulent plus qu'on les imagine en un cadre d'opérette. »<sup>10</sup>

### ***La description en perte***

« Je ne suis pas venu me rouler dans les tulipes » affirme Paul Claudel<sup>11</sup> dans un texte de 1935. Et en effet, s'il se rend à Delft pour y voir la lumière de Vermeer, il ne se sent pas pour autant obligé d'y rendre visite au tombeau du Taciturne. Les auteurs voyageurs aux Pays-Bas seront de plus en plus nombreux à faire comme lui, à choisir leur itinéraire personnel, et même à ne plus écrire sur ce qu'ils voient. On assiste en effet au cours de la première moitié du vingtième siècle à la quasi-disparition du voyage de Hollande écrit et publié. Cet étiolement est le produit de plusieurs facteurs. Sans doute ne faudrait-il pas moins qu'une étude sociologique pour parvenir à cerner le phénomène ; nous devons nous contenter dans le cadre de ce chapitre de ce qui nous semble résumer les causes principales.

---

<sup>10</sup> Emile Condroyer, *op.cit*, p.220.

<sup>11</sup> Paul Claudel, *La Peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, 1967, p.104.

## **Voyageurs (auto)mobiles**

Premier nouveau phénomène important : l'automobile. Après notamment les diligences, leurs pendant aquatiques que sont les *trekschuiten* (coches d'eau) et plus tard les trains, c'est l'apparition d'un moyen de transport foncièrement individuel qui donne une totale liberté de parcours. Les trajets et les haltes se personnalisent, le voyageur se rend où il veut, quand il veut. Il devient plus facile de sortir des sentiers battus ; le voyage se personnalise. Pour Octave Mirbeau, dont le récit de 1907 est le premier à décrire un voyage aux Pays-Bas en voiture, il y a une différence de fond entre le train, moyen de locomotion préféré jusqu'alors, et l'automobile :

« [...] les chemins de fer [...] ne traversent réellement pas les pays, ne vous mettent point en communication directe avec leurs habitants [à la différence de] cet instrument docile et précis de pénétration qu'est l'automobile. »<sup>12</sup>

Le voyageur en train serait donc par essence un observateur, extérieur au pays qu'il traverse, tandis que l'automobiliste et ses passagers vivraient un corps à corps immédiat et permanent avec le terrain. L'automobiliste, dans sa voiture, est traversé par le pays au même titre et en même temps qu'il le traverse. Ce contact, cette pénétration, comme dit Mirbeau, a pu contribuer à l'intériorisation de l'expérience du voyageur que nous avons signalé et dont nous verrons plus loin l'aboutissement chez des auteurs plus contemporains de notre vingt-et-unième siècle.

À l'évidence, la voiture change aussi la perception des voyageurs de façon plus immédiate. Vue de derrière ses vitres, la Hollande immobile se met en mouvement :

---

<sup>12</sup> Mirbeau, *op. cit.*, p.40.

« La plaine paraît mouvante, tumultueuse, paraît soulevée en énormes houles, comme une mer. Que dis-je... La plaine paraît folle de terreur hallucinée... Elle galope et bondit, s'effondre tout à coup, dans les abîmes, puis remonte et s'élanche dans le ciel... Et elle tourne, entraînant dans une danse giratoire ses longues écharpes vertes, et ses voiles dorées... Les arbres, à peine atteints, fuient en tout sens, comme des soldats pris de panique. »<sup>13</sup>

Autre conséquence de l'indépendance nouvellement acquise, le voyage ne se limite plus à un défilé de monuments bien connus, il peut à présent s'étendre à des endroits encore inconnus des touristes, et qui sont aussi des lieux où les touristes sont encore un phénomène inconnu. Mirbeau décrit à plusieurs reprises comment lui et ses compagnons de voyage font l'objet d'une curiosité généralisée dans les villages qu'ils traversent, où les habitants s'étonnent aussi bien de leurs bottes et de leurs pelisses que de la voiture qui « fait sensation, il n'y a pas à dire ; elle fait même scandale. »<sup>14</sup>

Cet écart entre les endroits où l'on est habitué de longue date aux touristes étrangers et les lieux reculés que ces derniers ne découvrent qu'au vingtième siècle, ressort aussi très clairement du récit de voyage de Louis et Charles de Fouchier, de quelques années postérieur à celui de Mirbeau. Ils se sont mis en route (par quels moyens de transport, force nous est d'avouer que nous n'en savons rien) avec leur appareil photo, et les réactions diamétralement opposées que ce « kodak » provoque dans un quartier d'Amsterdam que nous connaissons des récits de voyageurs depuis des siècles et dans la province reculée du Drenthe, dans l'est du pays, illustre à merveille

---

<sup>13</sup> Mirbeau, *op. cit.*, p.201-202. Claude Pichois a signalé la proche parenté de ce passage avec une image employée par Théophile Gautier en 1837 : « Les arbres fuyaient à droite et à gauche comme une armée en déroute », phrase elle-même sans doute inspirée par un poème de Nerval, « Le Réveil en voiture » (1832), que Pichois considère comme la première description de l'effet ressenti de la vitesse : « Voici ce que je vis : — Les arbres sur ma route / Fuyaient mêlés, ainsi qu'une armée en déroute ». (Claude Pichois, *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*. Neuchâtel : La Baconnière, coll. Langages, 1973, p.83.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.164.



qu'il y a une nouveauté dans la manière de sillonner le pays. En effet, s'ils notent à Amsterdam que: « le kodak n'effraie pas les petits commerçants juifs qui se prêtent volontiers à de pittoresques instantanés, »<sup>15</sup> en Drenthe, force leur est de constater que « ces braves gens sont, au demeurant, un peu sauvages, la vue d'un kodak les affole, et nos efforts pour obtenir un instantané demeurent vains. »<sup>16</sup>

Si ces nouveaux contacts avec des endroits préservés, peu désenclavés, et la communication directe rendue possible par l'automobile en particulier et la modernisation des transports en général, nous font nous attendre à la naissance d'un nouveau pittoresque, avec un arsenal descriptif renouvelé, rafraîchi, il n'en est rien. En réalité, la vitesse et la liberté de mouvement qui grisent l'esprit, rendent paradoxalement l'environnement quelque peu insaisissable. Telle est du moins l'impression d'irréel que Mirbeau rapporte de son voyage :

« Voici donc le journal de ce voyage en automobile à travers un peu de la France, de la Belgique, de la Hollande, de l'Allemagne, et, surtout, à travers un peu de moi-même.

Est-ce bien un journal ? Est-ce même un voyage ? [...]

Il y a des moments où, le plus sérieusement du monde, je me demande quelle est, en tout ceci, la part du rêve, et quelle, la part de la réalité. Je n'en sais rien. L'automobile a cela d'affolant qu'on n'en sait rien, qu'on n'en peut rien savoir. L'automobile, c'est le caprice, la fantaisie, l'incohérence, l'oubli de tout... »<sup>17</sup>

C'est vers ce genre de rêves et rêveries du moi, presque sans lien visible avec les pays visités, qu'évolueront par la suite les impressions de voyage. Mais il existe d'autres facteurs qui ont contribué à la perte de popularité du voyage aux Pays-Bas.

---

<sup>15</sup> Louis et Charles de Fouchier, *Au Pays hollandais*. Paris : Hachette, 1913, p.116.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>17</sup> Mirbeau, *op. cit.*, p.47.

Après l'automobile, le premier qu'il convient de citer (par ordre chronologique), est d'ordre politique. Il s'agit de la Première Guerre mondiale.

### ***Les Pays-Bas neutres***

Une recherche dans le catalogue des imprimés de la Bibliothèque Nationale de France nous donne pour la période allant de 1900 jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale une quinzaine de récits de voyages. Ceux-ci paraissent pour l'essentiel dans les années 1910-1914 et dans les années 30. Tout d'abord, la baisse temporaire des publications de ce genre à partir de 1914 est due à l'évidence au début de la Grande Guerre. L'ouvrage de Chaffiol-Debillemont, *Au Pays des eaux mortes*, en est l'illustration parfaite : récit d'un voyage fait en 1910, ce livre devait paraître, nous dit l'auteur dans son avant-propos, en octobre 1914. La guerre fut cause qu'on en suspendit la publication, qui n'eut finalement lieu qu'en 1919.

Outre une impossibilité matérielle de voyager, la situation politique entraîne également un changement d'attitude envers les Pays-Bas, qui n'ont plus la cote. Durant et après la guerre, certains Français reprochent en effet au pays d'avoir préféré la neutralité à un engagement aux côtés de la France. Pour Samuel Rocheblave et son compagnon de voyage, ce sera même la raison de leur départ semi-clandestin aux Pays-Bas durant la guerre : en tant que délégués du Comité protestant de propagande à l'étranger, ils se rendent en 1917 chez « les neutres protestants » pour « connaître les sentiments de la Hollande pour la France, et exprimer ceux de la France pour la Hollande. »<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Samuel Rocheblave, *Chez Les Neutres du Nord. Hollande et Scandinavie*. Paris : Bloud et Gay, 1918.

Au fil des rencontres et des conférences données à travers le pays, les deux Français sont très vite rassurés sur la francophilie des Néerlandais, en témoignent l'accueil plus que chaleureux réservé à Gustave Cohen, professeur à l'université, qui rentre, « blessé et croix de guerre », à Amsterdam, ainsi que la mobilisation des Alliances françaises, Comités Hollande-France et autres Ligue des Neutres. Aussi Rocheblave conclut-il :

« On comprend maintenant pourquoi, en face d'un monde officiel gourmé par fonction et neutre par politique du moindre danger, s'est dressée une élite intellectuelle, ardente à affranchir sa pensée et sa conscience, soucieuse de plus de fierté d'attitude d'abord, chez les descendants des anciens « Gueux de mer, » passionnément résolue ensuite à décoller de son âme les suçoirs de la pieuvre germanique. »<sup>19</sup>

Même constat et même apologie de la neutralité néerlandaise trois ans plus tard chez Henry Asselin, qui parle dans son ouvrage de référence *La Hollande dans le monde. L'âme et la vie d'un peuple* de « neutralité politique, pas morale » et condamne la sévérité en France envers la Hollande, qu'il pose en victime :

« La non-neutralité de la Hollande, dans quelque sens qu'elle se fût décidée, aurait servi les intérêts de l'Allemagne ; sa neutralité les a servis aussi et ne nous a guère été utile : loi fatale qu'explique la situation géographique du pays. On en peut incriminer la Hollande ; on doit incriminer l'Allemagne en raison de l'espèce de chantage qu'elle a exercé sur sa faible voisine. »<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>20</sup> Henry Asselin, *La Hollande dans le monde. L'âme et la vie d'un peuple*. Paris : Perrin et Cie, 1921, p.55-56. L'auteur fait ici allusion à la dépendance des Pays-Bas du charbon allemand, notamment.

Si quelques-uns continuent donc à publier des ouvrages consacrés aux Pays-Bas et à faire l'apologie de leur neutralité, ces défenseurs ne paraissent pas avoir suffi à redorer entièrement le blason de la Hollande et à faire oublier son refus d'engagement militaire, témoin le fait qu'Alphonse de Chateaubriant fera encore en 1927 allusion à cette absence de prise de position. Au cours des années vingt, toutefois, les voyageurs commencent peu à peu à revenir vers les Pays-Bas. Ce sont là, si l'on peut dire, les derniers soubresauts du voyage de Hollande à l'ancienne dans la littérature. L'intérêt des voyageurs pour le pays, mais surtout la façon d'en rendre compte que privilégient les auteurs, a définitivement changé de nature.

### ***Le voyage introspectif***

La paisible Hollande comme cadre propice à la réflexion plutôt que comme parc d'attractions pour touristes. C'est là sa nouvelle vocation, telle qu'elle ressort des œuvres littéraires du vingtième siècle. Peut-être était-ce déjà l'attrait que lui trouvait Descartes plusieurs siècles auparavant, une autre façon de lire l'expression « liberté de penser » ? Les Pays-Bas paraissent en tout cas avoir bien peu occupé l'esprit de Léon Daudet : au début de son exil bruxellois de 1927 à 1930, c'est-à-dire dans ce qui est alors encore les Pays-Bas, juste avant la séparation puis l'indépendance de la Belgique, il écrit les quatre tomes de son *Courrier des Pays-Bas rédigé en exil* sans jamais faire allusion au pays où il se trouve, que ce soit à l'actuelle Belgique ou aux Pays-Bas d'aujourd'hui. La seule mention se trouve dans l'introduction, où il dit pourtant en passant avoir visité la Belgique et la Hollande une trentaine de fois entre 1885 et 1907. De tous ces voyages, bien peu de traces dans son œuvre : quelques articles et un livre au tirage confidentiel (480 exemplaires pour le commerce) publié aux Pays-Bas : *Le*

*Balcon de l'Europe*. Comme son titre l'indique, cet ouvrage est plutôt pour lui l'occasion de porter un regard sur la situation européenne qu'il ne donne lieu à des impressions des Pays-Bas :

« Cette puissante nation hollandaise, qui apparaît aujourd'hui comme le balcon d'où l'on peut observer la tragédie européenne, sous la menace de l'esprit révolutionnaire, sis à Moscou, et de l'esprit de revanche allemande, séant à Berlin. »<sup>21</sup>

Fidèle à sa réputation, Léon Daudet saisit avant tout à travers ce livre, outre l'occasion d'évoquer le souvenir de son ami Byvanck (l'auteur d'*Un Hollandais à Paris*), celle de ventiler ses inimitiés littéraires et politiques (Paul Claudel, Philippe Berthelot, Aristide Briand). Le luxe commerçant de la ville d'Amsterdam lui fournit ainsi le prétexte pour se lancer dans une diatribe contre le socialisme. Si l'on ne se sent guère appelé à parler à ce propos d'intériorisation des impressions de voyage, il ressort tout de même très clairement de ces *Nouvelles Impressions hollandaises* (c'est le sous-titre) que Daudet a été par ailleurs tout à fait sensible à cette tendance à voir en les Pays-Bas moins un lieu de tourisme qu'un lieu de réflexion :

« [...] je me demandais à quoi tient l'atmosphère prodigieusement intellectuelle de la Hollande. En vérité ce pays me grise et j'y retrouve les impressions de Descartes et des Français du dix-septième siècle, qui allaient en Hollande pour réfléchir un peu à tout ça. Mais savez-vous que l'*Ethique* de Spinoza ressemble beaucoup, pour les dispositions des canaux psychiques et de leurs reflets, à certains paysages et aspects de La Haye et de sa banlieue, forestière et marine. N'allez pas croire à un rapprochement artificiel. Il s'agit du fond même des choses et vous pensez bien que l'apparition, en une même contrée, de trois

---

<sup>21</sup> Léon Daudet, *Le Balcon de l'Europe. Nouvelles impressions hollandaises*. Maastricht : A.A.M. Stols, 1928, p.8.

génies picturaux tels que Rembrandt, Vermeer et Frans Hals a, tout de même, une signification. »<sup>22</sup>

Ce passage nous paraît tout à fait intéressant dans la mesure où il condense deux aspects nouveaux de l'appréhension des Pays-Bas au vingtième siècle. Premièrement, nous en avons déjà parlé, la tendance à l'intériorisation de l'expérience du voyage, intériorisation à laquelle se prête ce paysage que certains jugent monotone, mais qui apporte à d'autres la géométrie rigoureuse sur laquelle peut se calquer la réflexion. Ensuite, l'évolution dans l'appréhension du réalisme de l'école hollandaise. Là où ce réalisme ne donnait guère lieu, au dix-neuvième siècle, qu'à des descriptions de tableaux – de leur sujet et de la technique du peintre –, on assiste au vingtième siècle à la naissance d'un regard davantage pluridimensionnel (où, comme le formula Claudel, « *L'oeil écoute* ») et d'une véritable exégèse à la recherche d'une seconde couche signifiante derrière le sujet représenté. Nous parlerons de cette nouvelle lecture de la peinture hollandaise un peu plus loin.

D'autres auteurs sont tout à fait dans cette même mouvance de l'intériorisation du voyage et de l'extériorisation de soi. Nous avons vu comment pour Chaffiol-Debillemont, la monotonie de paysage devient une qualité propice à l'introspection, où le pittoresque ne ferait que fatiguer les yeux et détourner l'esprit du moi intime, comme il n'a de cesse de l'affirmer :

« Voyage sans pittoresque, dénué d'émotion écrasante, d'une uniformité assez conforme à notre destinée, j'en aime la monotonie qui nous donne le goût de l'infini et ne nous distrait pas de notre songe. »<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Daudet, *op. cit.*, p. 15.

Même préférence pour la monotonie chez Claudel qui lui aussi la considère comme un moyen privilégié de se détacher des événements pour s'adonner à la contemplation :

« L'œil en Hollande ne trouve pas autour de lui un de ces cadres tout faits à l'intérieur de quoi chacun organise son souvenir et sa rêverie. La nature ne lui a pas fourni un horizon précis, mais seulement cette soudure incertaine entre un ciel toujours changeant et une terre qui, par tous les jeux de la nuance, va à la rencontre du vide. [...] Ici on est l'habitant ou l'hôte d'une nappe liquide et végétale, d'une plate-forme spacieuse où l'œil se transporte si facilement qu'il ne communique au pied aucun désir. [...] La pensée tout naturellement, libre d'un objet qui s'impose brutalement à son regard, s'élargit en contemplation. [...] Quelque chose en nous s'établit qui ressemble à l'état d'esprit des marins, moins d'intérêt à la circonstance immédiate que de sympathie avec les éléments, un œil que l'habitude de la distance a rendu rapide et précis, moins le goût de préparer l'événement que de profiter du phénomène. »<sup>24</sup>

De même, Paul Valéry ne parle pas de *son* voyage, mais du voyage et du temps dans le sens absolu de leur acception abstraite. Pourtant il a vu Amsterdam, comme les autres touristes l'ont vu et le voient encore. Mais au-delà encore de la contemplation des objets matériels que l'on retrouve chez Claudel, ce voyage l'invite à la réflexion, à confronter son esprit à l'altérité, que celle-ci se construise à travers un autre cadre ou une autre mentalité :

« Je viens pourtant d'Amsterdam, où Descartes et Rembrandt ont coexisté. On y voit leurs maisons. On ne peut s'empêcher d'essayer de leurs songes. »<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Chaffiol-Debillemont, *op. cit.*, p.360-361.

<sup>24</sup> Claudel, *op. cit.*, p.7-10.

<sup>25</sup> *Ibid.*

Fait significatif, pour Paul Valéry, la barrière de la langue n'est plus un obstacle, mais devient comme une clôture à l'intérieur de laquelle l'on est à l'abri du monde qui nous détournerait de nos réflexions :

« Je ne sais si [Descartes] entendait leur langage. J'espère bien que non. Quoi de plus favorable au pensif recul en soi-même, à la délimitation bien nette d'un monde extérieur exactement terminé et séparé de l'autre, quoi de plus isolant que l'ignorance des conventions qui règnent et coordonnent le spectacle de la vie autour de nous ? »<sup>26</sup>

Après la Seconde Guerre mondiale, on retrouve encore une expérience de la Hollande proche de la contemplation claudélienne chez Julien Gracq. Dans le court texte que constitue « La Sieste en Flandre hollandaise », l'auteur décrit la région la moins visitée des Pays-Bas, méconnue des Néerlandais eux-mêmes. Ce « lieu à l'écart », ce « désert cultivé » comme il l'appelle, Julien Gracq ne l'a pas choisi au hasard. En effet, si son texte reste relativement descriptif – le lecteur y retrouve même quelques éléments de l'imaginaire traditionnel, comme l'idée d'une terre presque liquide et celle de maisonnettes-jouets miniatures –, il s'agit de descriptions très subjectives. Sa perspective très personnelle est centrée sur l'absence et le silence qui règnent autour de lui en maîtres absolus, ainsi que sur l'effet qu'ils produisent sur l'esprit du voyageur sur le point de s'endormir :

« Tout est soudain très loin, les couleurs de toute pensée se dissolvent dans la brume verte, la dernière chambre du labyrinthe donne sur une disposition intime de l'âme où l'on craint de regarder : la fleur mystérieuse qu'elle abrite, c'est à la

---

<sup>26</sup> Paul Valéry, « Le Retour de Hollande », *Variété II* (1930). Paris : Gallimard, 1978, p.153.



plante humaine qu'il est demandé de la faire s'entrouvrir dans une ivresse d'acquiescement aux esprits profonds de l'indifférence. »<sup>27</sup>

### ***Disparition de la présence néerlandaise***

La Seconde Guerre mondiale contribue à porter le coup de grâce à l'expression de l'imaginaire des Pays-Bas en littérature. Les six années d'occupation (1939-1944 en France, 1940-1945 aux Pays-Bas), puis la période de reconstruction des deux pays, mettent le tourisme et les publications entre parenthèses pendant près d'une décennie. Après cette longue interruption, loin de revenir à l'ancienne, la société évolue et se modernise à une allure miraculeuse. Les Pays-Bas perdent leur exotisme, leur pittoresque, leur particularité. Non seulement parce qu'ils évoluent, s'urbanisent, s'industrialisent et deviennent de plus en plus perméables aux influences étrangères, grâce aux médias notamment, mais aussi parce qu'ils se « rapprochent » géographiquement de la France dans l'esprit des voyageurs français.

La voiture se généralise, l'avion devient accessible à tous ou presque, et avec les congés payés se développe le tourisme de masse. Tout un chacun peut aller voir par lui-même à quoi ressemblent les canaux d'Amsterdam ; les récits de voyage en Hollande, déjà nombreux au siècle précédent au point de paraître parfois surnuméraires, deviennent en quelque sorte superflus. L'intérêt du lecteur se reporte vers des destinations plus lointaines ou des expériences voyageuses jugées plus extraordinaires.

La perte de popularité qui affecte les Pays-Bas dans le récit de voyage touche également le roman à sujet hollandais, dont nous avons d'ailleurs eu l'occasion de constater qu'il n'était déjà pas très pratiqué au dix-neuvième siècle. À l'époque déjà, on

---

<sup>27</sup> Julien Gracq, « la Sieste en Flandre hollandaise », *Liberté grande*. Paris : Corti, 1958, p.120.

ne rencontre guère la Hollande que comme décor très sommairement esquissé, et les Hollandais comme personnages secondaires de peu d'importance. Au vingtième siècle, nous ne voyons guère que le nom du Belge Eugène Demolder à retenir, qui publie au début du siècle deux romans situés en Hollande, *La Route d'émeraude* et *Les Patins de la reine*. Nous ne nous attarderons pas sur ces deux ouvrages, qui sortent du cadre de notre recherche sur la littérature française.

Il y a certes *La Chute* (1956) d'Albert Camus, mais la couleur locale n'y figure que par touches éparses et ces brèves incursions de la Hollande sont des décors d'une abstraction souvent trop chargée de sens pour être encore descriptives. À l'instar du vieux M. de Bougreton, le juge-pénitent de Camus se retrouve à Amsterdam comme en dehors du monde des vivants. Ville basse et plat pays sont assimilés à l'enfer, un « enfer bourgeois » et un « enfer mou »<sup>28</sup> cependant. Les paysages « gris », « livides », « blêmes », « incolores », la mer « couleur de lessive »<sup>29</sup> autant que la blancheur d'Amsterdam sous la neige sont porteurs d'une valeur théâtrale et expriment une vision rêvée plus que réaliste.

Mais ces « paysages négatifs » comme les appelle Clamence, ont bien sûr leur original positif, et celui-ci n'est pas complètement absent de l'œuvre. Quelques mentions très représentatives la rattachent encore à la tradition dix-neuviémiste. « En Hollande, tout le monde est spécialiste en peintures et en tulipes »,<sup>30</sup> puis bien sûr il y a les canaux et les digues, le fait que la chambre de Clamence ressemble à un intérieur de Vermeer, et même les excursions touristiques d'usage ne manquent pas :

---

<sup>28</sup> Albert Camus, *La Chute*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1995, p.18 et 78 resp.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.77-78.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.44.

« Un village de poupée, ne trouvez-vous pas ? Le pittoresque ne lui a pas été épargné ! Mais je ne vous ai pas conduit dans cette île pour le pittoresque, cher ami. Tout le monde peut vous faire admirer des coiffes, des sabots, et des maisons décorées où des pêcheurs fument du tabac dans l'odeur d'encaustique. »<sup>31</sup>

*La Chute* et Jean-Baptiste Clamence ne sont pas sans rappeler *M. de Bougrelon* et le personnage éponyme, proscrit d'un autre temps et d'un autre genre, mais pour qui Amsterdam est là encore un tombeau. L'un comme l'autre, ils voient la mort à la place du pittoresque (pour *M. de Bougrelon*, c'est au musée, où la salle des costumes prend à ses yeux des allures de galerie de mortes). Le rôle traditionnel de la Hollande comme terre d'exil associé à la monotonie et l'immutabilité exagérées dont bien des auteurs ont affublé ses paysages se retrouvent ici sous une forme exacerbée jusqu'à en faire un lieu hors de la vie, mais paradoxalement aussi « au cœur des choses. »<sup>32</sup>

Plus proche de l'intériorisation caractéristique du début du vingtième siècle, il faut encore mentionner *Un Homme obscur*, nouvelle de Marguerite Yourcenar qu'elle publia en 1981, mais dont les premières ébauches avaient été jetées sur le papier dès les années 20. Son protagoniste, Nathanaël, naît dans une communauté de charpentiers hollandais à Greenwich, et après de longues pérégrinations, se retrouve d'abord à Amsterdam, puis dans une petite île dans la mer des Wadden, au nord de la Frise. Homme solitaire, sans éducation, la vie de Nathanaël est avant tout intérieure, presque instinctive. Aussi, si Yourcenar affirme dans sa postface :

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.18.

« Dès le début, j'avais situé Nathanaël en Hollande, pays dont j'ai connu de bonne heure au moins certaines régions, et dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, que nous avons tous visitée à travers ses peintres »,<sup>33</sup>

la ville d'Amsterdam reste avant tout un décor auquel le lecteur, contraint à suivre l'existence introspective du protagoniste, reste extérieur, voire indifférent. La nature sauvage de l'îlot où Nathanaël mourra fait quant à elle l'objet d'une description trop universelle pour que l'on puisse en parler en termes d'imaginaire hollandais.

Plus récemment, quelques figurations peu significatives. Le roman de Jean Gaudon, *L'Embarras incertain ou le Hollandais*, tient son nom d'un personnage secondaire, très peu présent dans le récit, mais dont les performances sexuelles virent à l'obsession pour le protagoniste français, qui brosse son portrait en quelques traits peu flatteurs : blond, aux poils roux, massif, repoussant.

« Il était tout rouge et parlait avec une sorte d'éloquence de ses copains dans son pays, de la liberté sexuelle, de la drogue comme instrument politique. [...] Il avait la plaisanterie un peu lourde, le nordique, l'humour si gros que personne ne riait. »<sup>34</sup>

Citons encore *Les Iles du Hollandais*, de Philippe Boyer, où la présence hollandaise se réduit au sobriquet du personnage principal, qui le doit à ce « qu'il se croit, comme le héros wagnérien, condamné à errer perpétuellement jusqu'à ce qu'un

---

<sup>33</sup> Marguerite Yourcenar, « Postface » à *Un Homme obscur*. In : *Oeuvres Romanesques*. Paris : Gallimard bibl. de la Pléiade, 1982, p.1033.

<sup>34</sup> Jean Gaudon, *L'embarras incertain ou le Hollandais*. Roman. Paris : Mercure de France, 1976, p.70-71.

grand amour le délivre des sujétions de l'absolu. »<sup>35</sup> Il convient davantage de parler à ce sujet d'imaginaire wagnérien que d'imaginaire des Pays-Bas.

La présence des Pays-Bas se fait un plus appuyée dans deux romans policiers, *Le Fromage de Hollande* de M.-B. Endrèbe et *Un Crime en Hollande* de Georges Simenon. Le prétexte que donne Maurice Endrèbe pour garantir l'authenticité de son livre est ce que l'ouvrage contient de plus intéressant du point de vue de notre recherche. Il raconte en effet :

« Un certain Karel Van Aarle, fabricant de fromage et millionnaire en florins, tendait à prouver que la noble race des mécènes n'était point encore totalement éteinte. Ayant constaté la publicité que des romanciers de toute nature font à des pays comme la France ou l'Italie en y situant de leurs œuvres, il avait déploré que la Hollande ne connût point une faveur semblable parmi les gens de plume. Pour remédier à cet état de choses, il lui était venu la généreuse idée d'inviter plusieurs écrivains à venir séjourner un mois chez lui, afin qu'ils pussent renouveler leur inspiration en découvrant le charme et la beauté des Pays-Bas. »<sup>36</sup>

L'auteur entreprend ensuite de décrire le séjour de la « délégation » française choisie, mais privilégie l'intrigue meurtrière qui se déroule parmi celle-ci, presque en vase clos. La Hollande fait surtout office de couleur locale. On peut porter le même jugement sur le livre de Simenon. Ce dernier, qui a séjourné dans les provinces de Frise et de Groningue, situe son enquête du commissaire Maigret dans une petite ville du nord qu'il a connue, Delfzijl, et qu'il qualifie d'ailleurs, tout à fait selon la tradition, de « jouet ». Les fermes y sont propres, la queue des vaches suspendues pour ne pas qu'elles se salissent ; les marins sont taciturnes et fument la pipe. C'est tout à fait

---

<sup>35</sup> Philippe Boyer, *Les Îles du Hollandais*. Roman. Paris, Seuil, 1993, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>36</sup> Maurice-Bernard Endrèbe, *Le Fromage de Hollande*. Paris : Presses de la Cité, 1961, p.8.

conforme à l'imaginaire du dix-neuvième siècle, si ce n'est, bien sûr, qu'un assassinat vient perturber cette quiétude bien rangée. Plusieurs années auparavant, Simenon avait déjà utilisé la Frise comme décor d'un de ses romans psychologiques, *L'Assassin*, où le récit de la perturbation psychique d'un médecin de Sneek ayant assassiné sa femme son amant décrit – évidemment – un état d'esprit universel qui n'a rien de particulièrement néerlandais ou frison.

### ***Survivances en poésie***

Au cours du vingtième siècle, les éléments descriptifs néerlandisants disparaissent donc en tant que sujets des textes en prose qui traitent encore des Pays-Bas, récits de voyage aussi bien que romans. Il y a toutefois un lieu littéraire où ce sujet survit encore, du moins jusqu'à un certain point et de manière plutôt fragmentaire. Au début de cette entreprise de recherche, nous avons décidé de laisser de côté la poésie du dix-neuvième siècle pour des raisons de gestion du corpus déjà relativement étendu. Nous voudrions toutefois faire quelques remarques rapides sur celle du vingtième.

Quelques poètes ont en effet consacré un ou plusieurs poèmes à la Hollande, qui nous paraissent entretenir des liens plus étroits avec l'imaginaire traditionnel des Pays-Bas que la prose qui leur est contemporaine. Commençons par Paul Fort : moulins, polders, tulipes, digues, prairies sauvées des eaux : tout cela foisonne dans *Le Voyage de Hollande*. Tout à fait conformément à la réduction de taille que subit souvent la Hollande dans les esprits et écrits des voyageurs, il croque Rotterdam comme un « gâteau magique » dans le poème intitulé « Rotterdam ou la faim des voyageurs » et y perçoit les maisons comme des « jouets d'enfant » :

« Rêvé-je ?... Captez-moi l'une ou l'autre, ma belle. – Quoi ! l'une ou l'autre ? – Eh ! oui, de ces maisons petites, si petites que rien. Mais nous allons trop vite. Nos bras tendus en feraient choir des ribambelles. »<sup>37</sup>

Même miniaturisation chez Desnos, dont la vision très personnelle de la Hollande comporte également d'autres éléments classiques : canaux, moulins, tulipes, et – plus récent – le cacao Van Houten :

« O Chine minuscule ! / Où l'on joue aux boules avec des fromages, / Je t'ai créée selon l'esthétique des rêves. »<sup>38</sup>

En 1950 paraît un recueil au tirage tout à fait confidentiel d'Henri Druart, *Hollande ma seconde France*, dont le contenu est d'une qualité littéraire discutable, mais qui mérite de ne pas être passé complètement sous silence. Outre que l'auteur y chante les moulins, les canaux, la mer et les tableaux de maître, il y insère en effet une variante moderne des « jouets de Nuremberg » assez originale : deux de ses poèmes s'intitulent « Marken à la Walt Disney » et « Delft à la Walt Disney ». Nouvelle expression d'un sentiment inchangé de dépaysement et de démesure.

On ne saurait conclure autrement que par *Le Voyage de Hollande*<sup>39</sup> de Louis Aragon, recueil magistral où le pays apparaît comme faisant « égale balance entre la terre et les eaux », « pays de jardins et de peintes fenêtres », de moulins et de canaux, de polders et de digues aussi. Plus que ces balises familières du regard, le poète est venu y chercher « un certain silence », pour que la femme aimée soit son seul paysage, le seul

---

<sup>37</sup> Paul Fort. *Au Pays des moulins. Le Voyage de Hollande. Ballades françaises*. Paris : Charpentier, 1921, p.26.

<sup>38</sup> Robert Desnos, « A la Hollande », in : *Les Trois Solitaires. Longtemps après... hier. Poème pour Marie. À la Hollande. Mon Tombeau*. Paris : Les 13 épis, 1947.

<sup>39</sup> Louis Aragon, *Le Voyage de Hollande et autres poèmes*. Paris : Seghers, 1965.

objet de sa songerie : au-delà de l'observation, c'est encore la même intériorisation, la même valorisation de la monotonie qui marque aussi les prosateurs.

### ***Persistance de l'intérêt historique***

À rebours de la tendance qui délaisse de plus en plus la description de l'environnement immédiat de l'auteur voyageur plus intéressé par les échos que cet environnement éveille en lui, l'intérêt pour l'histoire et la peinture des Pays-Bas persiste. Cet intérêt concerne toujours principalement le Siècle d'or, dont l'éloignement chronologique est une garantie d'exotisme pérenne, contrairement aux Pays-Bas contemporains, dont l'altérité ressentie sans doute moins profondément qu'avant peut fournir une part d'explication à l'intériorisation de l'expérience voyageuse.

L'intérêt historique toujours vivant pour le dix-septième siècle s'exprime à travers la publication d'ouvrages tels que *Tempêtes sur les Pays-Bas* d'Ernest Lenoir (les tempêtes en question étant ces « ouragans qui bouleversent le cours de la chronique humaine ») qui, soit dit en passant, traite surtout de la Flandre de Baudouin I<sup>er</sup> à Philippe II, ou *La Vie quotidienne au temps de Rembrandt* de Paul Zumthor. Des aperçus historiques plus larges voient également le jour, celui d'Henry Asselin ayant acquis une certaine réputation. *La Hollande dans le monde. L'âme et la vie d'un peuple* décrit en effet les Pays-Bas actuels mais en s'appuyant sur un très large socle historique.

Pour revenir à une perspective plus large, c'est-à-dire à nos auteurs voyageurs, les anecdotes souvent citées au siècle précédent paraissent quelque peu oubliées, même si l'on en retrouve encore quelques-unes chez les Fouchier (dont le récit de voyage est dans l'ensemble très proche de la tradition dix-neuviémiste) ou chez Georges Duhamel



qui rappelle, en la rehaussant de quelques touches romanesques, la fameuse légende de Kinderdijk, située par lui à Dordrecht :

« Une nuit des anciens temps, les fleuves franchirent les digues et se ruèrent sur notre riche cité de Dordt. [...] C'est alors que Poes, le génie tigré, le doux gardien, l'ami fourré, montra que les chats hollandais sont bons matelots quand ils le veulent et sitôt que le ciel l'exige. Il s'était dressé sur ses pattes, bien amarré au dais de la barcelonnette, et, chaque fois qu'une vague inclinait d'un côté la nacelle de Kees, le chat nautonnier se penchait de l'autre côté pour rétablir l'équilibre. »<sup>40</sup>

Quelques autres traces de récits légendaires subsistent : quelques apparitions du Hollandais volant, entre autres dans le recueil de Gustave Kahn, *Contes hollandais*, qui par ailleurs ne contient étrangement pas les contes les plus connus du folklore néerlandais. L'ouvrage ne donne malheureusement aucune indication sur les sources ou les inspirations de l'auteur.

Un intérêt historique d'un autre genre se fait jour dans les publications scientifiques. L'on peut en effet constater un nombre considérable de rééditions, ou primo-éditions dans le cas de documents inédits, de journaux ou récits de voyage, datant des dix-septième et dix-huitième siècles, d'auteurs de différentes origines géographiques tels qu'Albrecht Dürer, Charles Lemaître, Charles-Pierre Coste d'Arnobat ou Anne-Marie du Bocage, témoins oculaires du passé.

---

<sup>40</sup> Duhamel, *op. cit.*, p.113-115.

## ***Visions picturales***

C'est certainement aussi sa valeur de témoignage oculaire qui en fait un authentique document historique qui a décidé les éditeurs à rééditer encore en 2001 le *Livre des peintres* de Carel Van Mander, contemporain de Rembrandt. En règle générale, l'on peut dire que les opinions et les références en matière de peinture ne subissent que peu de changements entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, et que l'enthousiasme pour l'école hollandaise perdure. On lit pour l'essentiel toujours les mêmes auteurs, sur lesquels il arrive toutefois que l'on porte un regard plus ou moins critique. Le plus important d'entre eux est sans conteste Eugène Fromentin, que Daudet condamne (« lamentable », « inexistant ») comme il condamne Taine (« pas artiste » et accordant une trop grande influence au milieu), mais à qui Claudel, moins iconoclaste, se mesure dans ses écrits sur l'art. Pour Chaffiol-Debillemont, une probable réminiscence de Charles Blanc est à relever : celui-ci parle du « mâle génie » de Rembrandt, celui-là de la « mâle tristesse » de Ruisdael.<sup>41</sup> Il faut faire une exception pour Malraux, qui est un peu plus près de nous, et qui jette sur les peintres hollandais un regard plus personnel, c'est-à-dire qu'il n'apprécie pas les maîtres du réalisme, mais ceux au contraire qui s'en écartent le plus. Le *Musée imaginaire* marque peut-être le plus clairement un changement sur ce point, mais on en trouve aussi les traces ailleurs.

Les lectures étant restées celles du dix-neuvième siècle, il n'est guère surprenant que les auteurs, qui visitent toujours les mêmes musées à Amsterdam et à la Haye, restent fidèles aux mêmes peintres, parmi lesquels Rembrandt règne en roi indétrônable, et qu'ils en parlent peu ou prou dans les mêmes termes que leurs prédécesseurs. Toutefois, leur vision de l'école hollandaise atteste de quelques modifications.

---

<sup>41</sup> Chaffiol-Debillemont, *op. cit.*, p.219.

D'une part, Vermeer, découverte récente dans le paysage pictural au dix-neuvième siècle, a pris la place qui lui revenait. Asselin par exemple, le considère comme le troisième sommet de la peinture hollandaise, derrière Rembrandt et Frans Hals, et devant Ruisdael. Même reconnaissance de son talent chez Léon Daudet, qui parle de « moyens chromatiques qui, par la jouissance de l'œil, procurent à l'esprit une béatitude équilibrée. » Vermeer « enseigne à méditer, devant les choses et devant les gens. Ses tableaux, de petite dimension, valent des fresques pour la mémoire et la réflexion. »<sup>42</sup>

Quelque chose a donc changé dans la manière de considérer le réalisme : la *Vue de Delft*, chez Daudet, ne renvoie plus le spectateur à la ville de Delft, mais à son propre esprit. André Malraux, dans *Le Musée imaginaire*, fait un constat analogue en classant Vermeer parmi les peintres réalistes que la poésie a su trouver sans forcément avoir été appelée :

« Plutôt que d'exclure la poésie de la peinture, mieux vaudrait s'apercevoir que presque tous les grandes oeuvres plastiques lui sont liées. Quand un réaliste a du génie, elle le trouve sans qu'il la cherche. »<sup>43</sup>

Les autres noms donnés par Malraux sont ceux de Breughel, Jérôme Bosch (deux noms dont la présence ici semble marquer la (re)découverte) et Rembrandt, qu'il oppose sur ce point à Frans Hals.

Cette nouvelle façon d'apprécier ces peintres n'est pas unanime. Claudel, toujours à propos de Vermeer, parle au contraire – mais avec non moins d'admiration –

---

<sup>42</sup> Daudet, *op. cit.*, p.67.

<sup>43</sup> André Malraux. *Les Voix du silence. Le Musée imaginaire*. Paris : NRF/Gallimard coll. Idées/Arts, 1965, p.181.

d'un regard photographique qui capte le monde extérieur, et de compositions géométriques : curieux mélange de réalisme et d'abstraction.

Par ailleurs, la peinture hollandaise ne s'arrête plus tout à fait avec le Siècle d'or. Nous avons déjà parlé du rôle qu'Octave Mirbeau a joué dans la découverte et la reconnaissance de Vincent Van Gogh. Au vingtième siècle, celui-ci a pris place parmi ses lointains prédécesseurs. Pour Léon Daudet, il est « le roi des peintres contemporains » avec Renoir. Dans le guide de 1940 écrit par Camille Mauclair, *La Hollande*, de nombreuses héliogravures représentant des œuvres du peintre tendent à confirmer que son importance avoisine dès lors celle des plus grands maîtres. En témoigne aussi l'observation de Malraux, affirmant :

« Nous sommes d'autant plus sensibles à la fluidité du passé, que nous avons appris que tout grand art modifie ses prédécesseurs par sa seule création. Rembrandt n'est plus tout à fait, après Van Gogh, ce qu'il était après Delacroix. »<sup>44</sup>

### ***Rembrandt***

Certaines choses pour autant ne changent pas. Rembrandt est le peintre qui continue à exercer la plus grande fascination. Malraux dira encore : « Rembrandt vieilli est le premier génie maudit. »<sup>45</sup> Ses toiles provoquent toujours les mêmes réactions qu'au siècle précédent, toujours exprimées par les même registres paradigmatiques du vocabulaire de l'ombre et de la lumière d'un côté, de la magie et du mystère de l'autre. Chaffiol-Debillemont parle ainsi du « mystérieux soleil de Rembrandt » qui fait de lui

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.31.

un « génie [...] étranger au caractère national », alors que Dou, si longtemps admiré pour sa minutie en trompe-l'œil, « ne considère le monde que comme une nature morte. »<sup>46</sup>

Même vocabulaire quasi-mystique chez Hugues Lapaire. À ses yeux encore, Rembrandt a peint des « toiles irradi[ées] de lumière céleste », dont se dégagent une impression de « magie », et un « rayonnement de clarté quasi-divine ».<sup>47</sup> Sous forme d'anecdote, le livre de Lapaire signe d'ailleurs le retour – si absence il y a eue ; peut-être est-ce davantage de continuité qu'il conviendrait de parler – de l'impression connue et usée devant la *Ronde de nuit* qui voudrait que la frontière entre monde réel et monde peint soit franchie :

« Un passionné de Rembrandt s'est installé dans un fauteuil en velours cramoisi, face au tableau. Il paraît fasciné par l'œuvre magnifique... Mais voilà que sa tête s'incline et retombe. Il dort ? Le profane ! Tout à coup il s'éveille. Il sursaute. [...] Dormeur inconscient ou plongé dans un rêve extatique, l'homme a peut-être cru que l'un des arquebusiers descendant les marches du perron, est *sorti du cadre* et venu vers lui... Effet magique du génie ! »<sup>48</sup>

Nous avons vu cette impression partagée par de nombreux voyageurs, elle le sera encore par Claudel disant des arquebusiers qu'« ils ont le pied sur le bord même du cadre. »<sup>49</sup> Cette illusion résulte en premier lieu de la composition du tableau, peu conventionnelle à l'époque de son exécution, et qui consiste à diriger la troupe droit vers le spectateur. Il y a cependant d'autres facteurs qui donnent à cette toile comme à d'autres leur pouvoir d'intrusion dans le monde du spectateur, et dans son esprit en particulier.

---

<sup>46</sup> Chaffiol-Debillemont, *op. cit.*, *passim*.

<sup>47</sup> Hugues Lapaire, *Heures hollandaises*. Amsterdam : Van Munster, s.d. (1928), *passim*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.66-67.

<sup>49</sup> Claudel, *op. cit.*, p.88.

Rembrandt va en effet, estime Claudel, nous installer « à l'intérieur même de l'âme, où rayonne *cette lumière qui illumine tout homme venant au monde*, pour l'interrogation de ces ténèbres qui hésitent à l'accueillir. »<sup>50</sup> Sorte de descente dans les limbes de l'esprit chez Claudel, le *modus operandi* de Rembrandt est défini avec un peu plus de netteté par Daudet :

« [...] cet éclairage magique, qui tient de l'incandescence et de l'éclipse, et n'est en somme ni le jour, ni la nuit illuminée ; mais qui procure au regardant et, mieux encore, au contemplant [...] une amplification de l'intellect. »<sup>51</sup>

Dans la confrontation avec la peinture hollandaise comme avec les vues du pays, l'on peut ainsi observer une tendance parallèle qui va vers un abandon de l'observation qui pouvait éventuellement trouver son reflet dans une description, au profit d'une intériorisation à travers la contemplation. Dans le domaine de la peinture, cette approche laisse place à une interprétation du réalisme, puisqu'elle donne lieu de soupçonner l'existence d'une strate sous-jacente à la représentation. Ce dont les auteurs ont ici l'intuition, ce n'est pas le pseudoréalisme récemment postulé par les critiques d'art qui affirme que les scènes réalistes sont en fait composés d'éléments symboliques et significatifs, porteurs d'un message moral par exemple, et dont les scènes d'un Jérôme Bosch constituent une variété moins secrète. C'est la manifestation d'une espèce de communauté d'esprit à laquelle on peut être sensible, mais qu'on ne peut pas décoder. Si le spectateur sent une présence derrière la scène de surface, n'est-ce pas parce que le peintre a voulu non seulement représenter, mais encore signifier ? Valéry parle à ce sujet de la fonction cachée et des effets latéraux du tableau. Dans le cas précis de

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>51</sup> Daudet, *op. cit.*, p.42.

Rembrandt, « le même tableau porterait ainsi deux compositions simultanées, l'une des corps et des objets représentés, l'autre des lieux de la lumière. »<sup>52</sup>

Ces effets latéraux portés par les jeux de la lumière, les anciens voyageurs en auraient-ils déjà eu l'intuition ? Serait-ce là ce qu'ils qualifiaient de magie, faute d'y reconnaître la science ? L'interprétation de Claudel tendrait vers cette conclusion. La fonction cachée de la peinture hollandaise, ce que le spectateur sent comme un jeu d'attractions entre lui et le tableau, chez Claudel ressenti plutôt dans le sens inverse de l'invasion dans notre univers de la *Ronde de nuit*, serait de nous inviter à la contemplation d'un paysage intérieur :

« Je parlais tout à l'heure de cette étrange attraction, direction ou poids, des paysages et des intérieurs hollandais qui vont moins vers nous que nous n'allons vers eux. »<sup>53</sup>

En cela, Fromentin, « subtil et savant critique », « délicieux écrivain »<sup>54</sup>, dit Claudel, se serait trompé. Là où il a cru voir – et il était loin d'être le seul ni le premier, il faut le rappeler – en l'école hollandaise l'incarnation de l'idéal de l'imitation, il y avait en fait de la poésie dans les tableaux de ces peintres. Les tableaux représentent des sentiments, les paysages et les intérieurs ne sont que prétextes. Leur fonction cachée se révélerait grâce à l'apport mystique de la lumière. Et « l'art de Rembrandt ne constitue pas, comme le voudrait Fromentin, une exception, mais plutôt un approfondissement triomphal. »<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Valéry, *op. cit.*, p.161.

<sup>53</sup> Claudel, *op. cit.*, p.51.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.76.

## Conclusion

Il suffirait, pour résumer ce qui précède, de citer une fois de plus Paul Claudel en guise de conclusion. La citation résume à merveille en quoi consiste la relecture des Pays-Bas qui fait suite au vingtième siècle à une traditionnelle lecture dénotative, de la réalité aussi bien que des tableaux réalistes de l'école hollandaise :

« ... la Hollande n'est pas, comme tant d'observateurs superficiels se sont plus à le répéter, le pays d'une littéralité bourgeoise et prosaïque, mais au contraire celui où le sol sous son apparence est le moins sûr, où la réalité et le reflet se pénètrent réciproquement et communiquent par les veines les plus molles et les plus subtiles [...]. *Limite des deux mondes !* Il n'y a pas de pays où il semble qu'elle soit plus facile à franchir. »<sup>56</sup>

En conséquence de la modernisation des sociétés, mais aussi très certainement en réaction aux deux guerres mondiales, et parce que le tourisme connaît un essor et une amplification sans précédents, le voyage littéraire et l'exégèse se détournent de la réalité et de leurs modèles descriptifs respectifs qui dominaient le dix-neuvième siècle. De plus, comme l'a signalé Friedrich Wolfzettel, la littérature elle-même se détourne du récit de voyage :

« Für die Spätromantiker erscheint das Ende der Pittoreske als das Ende des Reiseberichts im bisherigen Sinn. Aber nicht nur das moderne Verkehrswesen, das [...] mit der Einebnung der Distanz auch das auratischen *merveilleux* des Reisens beseitigt, nicht allein die « Demokratisierung » des Reisens zumindest für die besitzenden Klassen, die das Einsamkeitsbewußtsein des bürgerlichen Reisenden schon seit den vierziger Jahren als lächerlichen Anachronismus erscheinen lassen muß und *voyage* und *tourisme* zu tendenziell antagonistischen

---

<sup>56</sup> Claudel, *op. cit.*, p.66.



Begriffen macht, sondern auch die Proliferation der Gattung selbst und die Inflation der Pittoreske diskreditieren jetzt die Reiseliteratur und ihre Prämissen. Die erst nach 1850 konsequent betriebene Spaltung zwischen hoher und Gebrauchsliteratur [...] [mußte] nicht nur die naive ~~Abbildung~~ des pittoresken Reiseberichts empfindlich treffen, sondern die Reiseliteratur überhaupt an den Rand der bürgerlichen Literaturgeschichte drängen, wo sie bis heute verharrt. »<sup>57</sup>

La Hollande s'exprime désormais à travers l'expérience personnelle et sa poésie. L'imaginaire des Pays-Bas sous sa forme ancienne ne subsiste que de manière fragmentaire. Ses composantes marquaient en effet des frontières physiques et sociales entre un monde français et un monde néerlandais géographiques. Ce sera en revanche au vingtième siècle la frontière entre le monde extérieur et le vécu intérieur que les auteurs voyageurs cherchent à franchir par le biais du regard transformé en contemplation. Dans l'écriture littéraire, les Pays-Bas ne sont plus que prétexte à réflexion, un simple miroir ; aux touristes il reste les guides.

---

<sup>57</sup> Wolfzettel, *op. cit.*, p.27-28.

## **Chapitre VII**

### **Synthèse et analyse de l'imaginaire**

Nous avons, dans ce qui précède, fait référence à de nombreux récits de voyage ainsi qu'à quelques textes de fiction (historique) mettant en scène les Pays-Bas. Leur importance quantitative fait de la Hollande un véritable thème commun, un référent partagé qui s'appuie sur une longue tradition. Bien des auteurs usent donc de références très anciennes, qui confèrent à l'imaginaire des Pays-Bas des aspects souvent anachroniques. Il serait toutefois réducteur de ne vouloir voir en la littérature consacrée aux Pays-Bas qu'une évocation passéiste. Le vingtième siècle notamment vient apporter une coloration nouvelle à ce regard extérieur, jusqu'alors relativement statique, des auteurs français.

Nous avons vu dans les chapitres précédents quels sont les éléments de surface, c'est-à-dire les images collectives et autres motifs récurrents constitutifs de l'imaginaire des Pays-Bas, que nous avons convenu d'appeler au début de ce travail un agrégat mythoïde. Des approches plus ou moins similaires de l'image des Pays-Bas au dix-neuvième siècle avaient déjà été menées dans les travaux de M.M.C. Koumans qui s'inscrivent dans la suite de l'ouvrage de R. Murriss consacré aux siècles précédents.<sup>1</sup> Ces deux auteurs s'étant toutefois limités à ce que Murriss qualifie lui-même de « synthèse critique », il nous a semblé nécessaire aujourd'hui d'aller au-delà de l'image de surface pour aller chercher l'imaginaire sous-jacent, comme l'ont fait ces auteurs

---

<sup>1</sup> M.M.C. Koumans, *La Hollande et les Hollandais au XIXe siècle, vus par les Français*. Thèse en lettres et philosophie. Maastricht : E. en Ch. Van Aelst, 1930.  
Roelof Murriss, *La Hollande et les Hollandais au XVIIe et au XVIIIe siècles, vus par les Français*, Paris : Champion, 1925.

français du vingtième siècle qui ont voulu voir autre chose dans les tableaux de l'école hollandaise que de la représentation pure.

Dans les pages qui suivent, après avoir rappelé brièvement ce qui fait la spécificité du dix-neuvième siècle littéraire et le contexte social dans lequel il s'inscrit, nous reviendrons donc à cet agrégat mythoïde qu'est l'imaginaire des Pays-Bas, et qui se trouve de ce fait au centre de notre recherche. Nous retiendrons parmi les éléments de cet agrégat trois grands sous-ensembles signifiants, faute de pouvoir fournir une analyse détaillée de toutes les images qui le composent. En effet, il ne faut pas oublier que l'agrégat mythoïde, contrairement au mythe, n'est en rien un récit structuré et fini. C'est par définition un ensemble ouvert et variable. Les trois groupes d'images que nous avons choisi d'analyser plus avant constituent à notre sens les piliers les plus significatifs de notre agrégat. Il s'agit bien sûr d'images suffisamment répandues dans le corpus pour qu'il soit impossible de les considérer comme issues de l'imaginaire personnel d'un auteur en particulier.

Enfin, une fois les significations profondes et les charges affectives de ces trois groupes d'images circonscrites, nous nous pencherons sur les rapports qu'elles entretiennent avec le fantastique et plus particulièrement avec la fantasmagorie, rapport qui est inséparable de leur relation avec la réalité.

### ***L'imaginaire antérieur à 1800***

Jusqu'au dix-huitième siècle, comme a pu le démontrer Gustave Cohen,<sup>2</sup> la présence des Pays-Bas dans les écrits français prenait essentiellement la forme d'un

---

<sup>2</sup> Gustave Cohen, *Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVIIe siècle*. La Haye : Martinus Nijhoff / Paris : Champion (Bibliothèque de la revue de littérature comparée), 1921.

thème politique : la Hollande comme terre de liberté absolue. Le récit de voyage existait bien évidemment déjà, mais sous forme très codifiée. Le voyage aussi bien que sa narration devaient répondre à des normes dont nous avons vu qu'elles ne sont pas absentes de l'expérience touristique du dix-neuvième siècle : étapes imposées, descriptions convenues : autant de passages obligés dans le voyage comme dans le texte qui en rendra compte. Madeleine Van Strien-Chardonneau,<sup>3</sup> toujours à propos du dix-huitième siècle, signale le vocabulaire répétitif et les images stéréotypées qu'entraînent ces thèmes obligés. Elle situe toutefois dès le dix-septième siècle l'amorce d'une évolution qui mènera du traditionnel voyage érudit vers un voyage exprimant davantage la sensibilité personnelle de son auteur. L'imaginaire résultant qu'elle décrit nous paraît toutefois trop consciemment construit par ses créateurs sur le modèle du récit utopique pour réellement mériter le nom d'imaginaire personnel :

« Ainsi, à travers quelques thèmes chers à ceux qui méditent sur la possibilité d'une société autre, surgit dans les Voyages de Hollande une image idéalisée du pays qui le place dans une sphère voisine de celles des républiques imaginaires. [...] Si les analogies entre utopies et voyages de Hollande paraissent plus évidentes encore, c'est que le paysage hollandais, ainsi que l'ordonnance et l'architecture de ses villes présentent des traits de ressemblance formelle avec ceux des pays imaginaires. Plus encore, la victoire d'un travail humain méthodique et réfléchi sur une nature hostile rappelle certains aspects de l'idéal utopien. »<sup>4</sup>

Le terme *imaginaire* serait ici plutôt à prendre dans le sens d'*imaginé*, de *fiction réfléchie*. « La France apprécie la Hollande comme un miracle physique et un miracle

---

<sup>3</sup> Madeleine Van Strien-Chardonneau, *Le Voyage de Hollande. Récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748-1795* (Thèse de doctorat). Oxford : The Voltaire Foundation, 1994.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.280-281.

politique », affirme Gustave Cohen.<sup>5</sup> Aussi la France en fait-elle consciemment un modèle de société. M. Van Strien-Chardonneau cite par ailleurs plusieurs récits utopiques inspirés de la république hollandaise : *Voyages et aventures de Jacques Massé* de Tyssot de Patot, *La République des philosophes* de Fontenelle ou encore *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon.

Si nous assimilons ce thème politique de la Hollande au dix-huitième siècle à un « complexe de culture » bachelardien, ce moyen pour le poète d'ordonner ses impressions en les associant à une tradition, il nous semble donc justifié de dire qu'il s'agit d'un complexe relativement superficiel, loin des archétypes profonds. Christian Chelebourg résume cette frontière entre imaginaire et image comme suit :

« Les complexes les plus profonds sont les moins apparents ; quand un complexe affiche sa signification, c'est qu'il a perdu le contact avec ses racines inconscientes, qu'il a perdu sa puissance onirique dégénérée en symbole, en image apprise et ressassée. »<sup>6</sup>

### ***La spécificité littéraire du dix-neuvième siècle***

Cette tendance s'inversera de façon notable au cours du dix-neuvième siècle, inversion qui trouvera son aboutissement dans l'intériorisation de l'expérience du voyageur que nous avons établie au chapitre précédent pour le vingtième siècle. Le regard toujours extérieur de l'étranger devient plus subjectif et s'accompagne d'une expression plus personnelle, grâce à l'importance grandissante du romantisme d'abord, puis à travers le symbolisme et d'autres mouvements déterminants accordant une grande

---

<sup>5</sup> Cohen, *op. cit.*, p.424.

<sup>6</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Paris : Nathan Université (2000), p.33.

importance à l'individu créateur et à son imagination créatrice, tels que le fantastique, l'expressionnisme et le surréalisme :

« Une part importante de l'histoire esthétique et intellectuelle du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> peut se lire comme une lente et progressive plongée dans le monde du rêve, de la fantaisie, des symboles – dans le monde de l'imagination. »<sup>7</sup>

Selon Patrick Bergeron, cette plongée atteindra son sommet – si l'on ose dire – vers 1890, date qui marque l'essoufflement du naturalisme. Il parle pour les années suivantes (1890-1925) d'une véritable « frénésie suiréférentielle », d'une période pendant laquelle les auteurs placent la richesse de leur vie intérieure au dessus de toute réalité, ce qui se caractérise par une quête archétypale du passé, de l'enfance et des *moi* anciens.<sup>8</sup> Pour Jean-Yves Tadié, cette tendance, expression du désir d'être un autre, est sensible tout au long du dix-neuvième siècle. Dans son *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, il affirme qu'« il s'agit moins d'étudier les institutions – comme Montesquieu – que de découvrir des décors, des paysages, des types humains et des impressions inconnus. »<sup>9</sup>

Le dix-neuvième siècle se révèle donc être une période privilégiée pour l'étude de l'imaginaire des Pays-Bas dans la littérature française. Par ailleurs, si les mouvements littéraires vont dans le sens d'une personnalisation de l'expérience, d'un délaissement de la description au profit de l'impression plus ou moins intime, puis de l'expression d'un voyage intérieur et introspectif, cette évolution artistique ne saurait être vue indépendamment des changements que subit la société à la même époque.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>8</sup> Patrick Bergeron, « Intimité et anamorphose : le personnage d'écrivain au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », in *Acta Fabula*, printemps 2005, vol.6, n°1. (<http://www.fabula.org/revue/document822.php>.)

<sup>9</sup> Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Dunod, 1996, p.37.

## **Changements sociétaux**

La révolution industrielle joue en effet elle aussi un rôle primordial et contribue à la « suiréférentialité » croissante dans la littérature. La réduction des distances notamment, grâce à la plus grande rapidité des moyens de transport, rend d'abord le lointain plus accessible, mais finit aussi par lui faire perdre son intérêt. Et la transportation en elle-même cesse bien vite d'être synonyme de transport :

« Dépouillé du fétichisme dont on l'avait accablé, le train tend à perdre, par l'accoutumance, son rôle d'explorateur des aspects insolites de la réalité. Déjà il invite à l'intériorisation du voyage, au confort, à l'hédonisme. »<sup>10</sup>

« La vitesse pittoresque a généralement cessé d'émouvoir, parce qu'elle est devenue trop quotidienne. Pour voyager, d'ailleurs, la poésie a appris « qu'elle n'avait vraiment besoin de personne ». « Pourquoi voyager, quand une rime lui faisait niveler une montagne, quand un adjectif peuplait un pays, quand une assonance faisait basculer la Terre entière ? » Cinétique, elle est et restera. Mais la vitesse s'est intériorisée. La plus grande partie du surréalisme le prouve, par son rythme, sa trépidation, ses agressions. »<sup>11</sup>

Les mots de Pichois s'appliquent autant à la voiture qu'au train. En plus des charmes vite apprivoisés de la vitesse et de la nouveauté, l'automobile, qui permet de sortir des sentiers battus et par conséquent de ne pas être reçu et canalisé comme un touriste, laisse plus de place aux « canaux intérieurs et leurs reflets » que Léon Daudet

---

<sup>10</sup> Claude Pichois, *op. cit.*, p.73.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.105. Citations extraites de Henri Michaux, *Passages*.

retient de sa lecture de Spinoza.<sup>12</sup> L'automobile détache le voyageur du monde extérieur ; dans les mots de Mirbeau, elle est « l'oubli de tout. » Les sentiments qu'il éprouve et qui seront dans un sens symptomatiques du vingtième siècle sont déjà pressentis cinquante ans auparavant par le vicomte d'Arincourt, que nous citons peut-être un peu longuement, mais dont les réflexions nous paraissent tout à fait révélatrices. D'Arincourt commence son récit de voyage par le constat passéiste de l'impossibilité dans laquelle la modernité a plongé le voyageur de découvrir une société nouvelle :

« [...] grâce à la vapeur qui a brisé les distances et permet de tout explorer, les grands déplacements d'autrefois ne sont plus aujourd'hui que de petites promenades dépourvues du piquant intérêt de curiosité qui s'attachait jadis aux voyages : vu que, d'un bout du monde à l'autre, tout revêt la même figure, tout s'empreint du même cachet. Les costumes, les mœurs, les habitudes, rien n'offre l'*imprévu* nulle part. La nature seule, parfois, garde son originalité ; mais encore on la sait d'avance. »<sup>13</sup>

Il constate cependant, une fois en terre étrangère, que l'exploration consiste désormais en la réflexion et l'expression du reflet de soi, auxquels on peut se livrer une fois le vide fait autour de soi :

« Oh ! la singulière impression que celle qu'on éprouve en pays étranger, quand seul, et se repliant sur soi-même, on regarde et on réfléchit. Plus de patrie, plus de parents. Partout des coutumes nouvelles, des visages inconnus et des mœurs différentes. On se sent sorti de son existence accoutumée, de ses émotions ordinaires, de sa terre natale et de sa nature même. Autour de soi du vague et du

---

<sup>12</sup> Cf. *infra*, p.251. Ce passage est plus révélateur de l'esprit de Daudet que de la réflexion de Spinoza, qui à notre connaissance n'a pas employé ce terme de « canaux intérieurs » dans son *Éthique*. Ce qui s'en rapprocherait le plus, c'est la théorie de Descartes réfutée par Spinoza dans la 5<sup>e</sup> partie de l' *Éthique*, selon laquelle les objets intérieurs communiquent avec les esprits qui à leur tour communiquent avec la glande pinéale à la manière de cercles concentriques. Bien sûr, Descartes aussi connaissait bien Amsterdam et la Hollande...

<sup>13</sup> D'Arincourt, *op. cit.*, t.1, p.7-8.



vide. On va, on s'agite, on s'inquiète. Ce qu'on cherche, c'est le plaisir ; et ce qu'on trouve, c'est la peine. »<sup>14</sup>

D'Arincourt souhaite abandonner les descriptions qui étaient les composantes traditionnellement obligatoires du récit de voyage pour se placer dans une perspective supratemporelle et ne parler, à travers les légendes et les chroniques (des échos du passé), les anecdotes et les nouvelles (des tableaux du présent) que des hommes ; « l'inépuisable matière, la plus intéressante, et la plus originale de toutes, celle qui les résume en entier. [...] Voilà l'espace illimité, car là seulement est l'œuvre immortelle. »<sup>15</sup> De cette référentialité générique à la suiréférentialité qui caractérisera le vingtième siècle, il n'y a plus qu'un pas.

En parallèle, le développement du tourisme à grande échelle nous paraît lui aussi avoir eu des répercussions sur les récits des voyages en Hollande. Nous avons vu que Marc Boyer constatait un appauvrissement de l'expérience du voyage avec l'apparition des premiers touristes, et affirmait que la vie de l'esprit du voyageur qui cherchait à entrer en contact avec la société qu'il venait découvrir se voyait supplantée par la vue plate, en deux dimensions, du touriste. L'on peut se poser la question de savoir si le tourisme ne recèle pas tout de même une dimension spirituelle, une expérience humaine, aussi réduite soit-elle : après tout, pour Gilpin, inventeur du terme, c'est-à-dire dans sa signification première le *pittoresque* qu'affectionnent tant les touristes est tout de même une question de perspective. Cela suppose une certaine pluridimensionnalité, une profondeur, fût-elle en trompe-l'œil.

Laissons de côté cette question épineuse pour faire un constat moins hasardeux : la disparition du voyageur au profit du touriste n'a pas sonné la mort définitive de la

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.257-258.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.13.

« vie de l'esprit » de ceux qui allaient au contact de l'étranger. De fait, on peut supposer que la « vue plate » des touristes fonctionne comme une surface plane qui réverbère et répercute, voire comme un miroir qui reflète et leur renvoie une image d'eux-mêmes. Cette vue plate qui coupe le touriste du contact pénétrant avec la société étrangère serait alors pour certains une raison pour entrer davantage en contact avec eux-mêmes. Cette hypothèse est consolidée par la valorisation de la monotonie que nous avons notamment relevé au début du vingtième siècle : elle répond à merveille à ce besoin d'une surface lisse sur laquelle se projeter.

Entre ces deux tendances que représentent le voyageur d'origine qui se projette dans une société inconnue et laisse son esprit être pénétré par elle d'une part, et ces voyageurs nouveaux, explorateurs intérieurs de leur propre esprit d'autre part, il y aurait donc eu une période de « dévalorisation » - le terme a le défaut de ne pas souligner suffisamment la relativité du phénomène – du récit de voyage : Au début de l'époque du tourisme, lorsque celui-ci est encore un phénomène nouveau, les touristes, comme les voyageurs avant eux, écrivent et publient. Avec la généralisation du tourisme, puis le tourisme de masse, au bout de quelque temps, la publication de ces récits pittoresques, devenus trop courants, donc jugés de plus en plus souvent dénués d'intérêt, cesse : nous avons notamment pu constater leur forte diminution dès le début du vingtième siècle. Ce sont à ce moment-là de nouveau des voyageurs qui prennent la relève, mais cette fois-ci avec des récits de voyage introspectifs.

Une exploration de l'imaginaire des Pays-Bas au dix-neuvième siècle se doit donc de couvrir ces trois temps, ou mieux, ces trois manières d'appréhender la société étrangère, en insistant sur ce qu'il y a en eux de ce que Gaston Bachelard qualifie de

« mobilisme imaginé. »<sup>16</sup> Cette pluralité successive des rapports à la réalité dans leur relation immédiate avec les évolutions sociétales du dix-neuvième siècle a été très bien cernée par Max Milner :

En face d'une imagination reproductrice, à laquelle une esthétique fondée sur la mimésis accordait toute son attention, non sans faire peser sur elle un soupçon de déformation ou de mensonge, ou d'une imagination créatrice tendant à substituer au monde réel un monde différent, mais ordonné selon les mêmes lois, une nouvelle forme d'imagination tend à s'imposer, qui suppose l'ouverture d'un espace intérieur, d'une « autre scène » dans laquelle les images se projettent, se métamorphosent et se succèdent avec l'illogisme du rêve, et qui constitue à la fois une voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne de l'illusion, et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde.<sup>17</sup>

### ***Analyse de l'agrégat mythoïde***

Le fait que l'imaginaire des Pays-Bas au dix-neuvième siècle ne constitue pas un mythe littéraire à proprement parler, mais un agrégat mythoïde ne facilite pas son analyse. Car comme nous venons de le rappeler au début de ce chapitre, Michel Cadot distingue cet agrégat par son caractère inachevé, variable et variant. L'agrégat ne peut de ce fait se constituer en un récit structuré et définitif. Michel Cadot lui attribue tout de

---

<sup>16</sup> « Certains poètes se bornent à entraîner leurs lecteurs au pays du pittoresque. Ils veulent retrouver *ailleurs* ce qu'on voit tous les jours autour de soi. Ils chargent, ils surchargent de beauté la vie usuelle. Ne méprisons pas ce *voyage* au pays du réel qui divertit l'être à bon compte. Une réalité illuminée par un poète a du moins la nouveauté d'un nouvel éclaircissement. [...] Mais la mobilité véritable, le mobilisme en soi qu'est le mobilisme *imaginé* n'est pas bien alerté par la description du réel, fût-ce même par la description d'un devenir du réel. Le vrai voyage de l'imagination c'est le voyage au pays de l'imaginaire, dans le domaine même de l'imaginaire. » Gaston Bachelard, *L'air et les songes*. Paris : Livre de Poche coll. Biblio Essais, s.d. (1996), p.9-10.

<sup>17</sup> Max Milner, *La fantasmagorie*. Paris : PUF coll. écriture, 1982, p.23.

même « un noyau reconnaissable et identique à lui-même, » noyau qui, affirme Claude de Grève, gravite souvent autour d'ethnotypes ou d'idéaux immanents, s'ils ne sont pas issus d'un contexte historique qui impose ses images rémanentes.

Notre analyse portera donc sur ce noyau : des images mentales éparses qu'il nous sera parfois impossible d'articuler d'une manière unique. Sans même poser la question de savoir si nous en aurions les capacités, nous estimons qu'il est impossible de faire une critique psychanalytique de cette sorte d'inconscient collectif. Le grand nombre d'auteurs et leurs différences et divergences importantes rendraient une telle entreprise très hasardeuse et aboutiraient probablement à des résultats contestables. Nous faisons donc le choix d'une critique symbolique. Si nous voulions nous inscrire jusqu'au bout dans la pure tradition de l'analyse bachelardienne qui « explore l'imagination et non l'inconscient » (Chelebourg), il nous serait sans doute difficile de toujours dire où et à quel point l'inconscient a pris forme dans l'esprit des auteurs jusqu'à se constituer en rêverie intentionnelle. Nous traitons donc indifféremment de l'imagination et de l'inconscient, dans la mesure où nous n'avons pas cherché à établir une distinction systématique entre l'un et l'autre dans les œuvres étudiées. Ce manque de structure fixe, que l'on pourrait considérer comme un manque de rigueur, trouve dans un certain sens une justification dans l'esprit littéraire du dix-neuvième siècle même, qu'il reflète. Dans une optique analogue, Marie Blaise, dans sa contribution au congrès *Littérature et espaces*, va jusqu'à ériger en lieu commun de la critique le constat de déstructuration du temps et de l'espace dans « un désenchantement du monde dont la littérature constitue le domaine de prédilection. » Elle poursuit : « espace désenchanté et monde en désordre sont caractéristiques du moderne. »<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Marie Blaise, « L'espace désenchanté de la modernité », in : Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grasson, Bertrand Westphal réds., *Littérature et espaces*. Actes du XXXe Congrès de la Société Française de

Ainsi, c'est arbitrairement ordonnées que nous présenterons ci-dessous les quelques grandes composantes de l'imaginaire des Pays-Bas qui nous ont parues les plus significatives au cours de nos recherches, et que nous tenterons de cerner au mieux leurs significations profondes. Leur nature d'agrégat rend difficile de les soustraire à cet ordre arbitraire pour les relier de manière concluante, et éventuellement les structurer en un ou plusieurs complexes profonds.

### ***La maison / l'intimité***

En premier lieu, il faut aborder la représentation de la maison et du village néerlandais. Tout au long de notre lecture du corpus, nous avons pu constater que la maison, en dehors des villes notamment,<sup>19</sup> subit dans la perception des voyageurs une transformation étonnamment consensuelle. Nous trouvons à travers le siècle et jusque chez Paul Fort ou Robert Desnos, et même chez Albert Camus, une réduction de ces maisonnettes, voire leur assimilation à des jouets. Cette miniaturisation atteint son paroxysme dans les descriptions du village de Broek, mais on la trouve appliquée aussi à ceux de Scheveningen, Zaandam ou Wemeldinge par exemple, ou bien à la Hollande en général. La comparaison qui revient sans cesse sous les plumes est celle de la boîte de jouets, plus particulièrement de « joujoux de Nuremberg ». On retrouve cette idée chez Texier, Montégut, Havard, Fournel ou encore chez Depelchin. Amédée Clausade, quant à lui, parle d'« une ville de carton sur une table de marbre »,<sup>20</sup> tandis que Maxime

---

Littérature Générale et Comparée (Limoges 20-22 sept 2001 ; ouverture de Daniel-Henri Pageaux).

Limoges : Pulim, 2003, p.27.

<sup>19</sup> La ville même pourtant n'y échappe pas. On en a vu un exemple chez Paul Fort, citons encore ici Louis Ulbach, qui voit « la ville avec ses points de vue, ses canaux, ses moulins, ses verdure, ses horizons de clochers, de maisons peintes [...] comme l'étalage de bibelots gigantesques et variés. » (Louis Ulbach, *La Sardas*. Paris : Calmann Lévy, 1888, p.288.)

<sup>20</sup> Amédée Clausade, *op. cit.*, p.232.

Du Camp compare la cabane de Pierre le Grand à Zaandam aux chalets miniature que l'on rapporte de Suisse en guise de souvenir. Pourquoi loge-t-on, de manière imaginaire s'entend, les grands et lourds Hollandais dans ces petites bicoques ? Si ce ne sont guère des palais, les maisons des Pays-Bas sont tout de même des habitations à taille humaine. Un début d'explication se laisse déceler dans l'observation de P.M.M. Lepeintre :

« Les maisons de ce Brouk merveilleux, avec toute leur élégance et leur propreté, ont un défaut commun, c'est leurs petites dimensions : tout approche trop de la miniature dans ce village brillant ; c'est aussi le défaut de toute la Hollande, si cependant c'est bien un défaut, car c'est peut-être affaire purement de goût. On trouve, je crois, plus facilement le bonheur dans les petits compartiments que dans le grandiose et la splendeur.<sup>21</sup>

La recherche du bonheur dans le petit qui se fait jour dans cette citation rattache la réduction de taille des maisons hollandaises à la miniaturisation bachelardienne et durandienne. Il y a toutefois une différence primordiale. La miniaturisation chez Bachelard signifie que les auteurs entrent dans les miniatures ; c'est soit le petit qui accède à l'échelle humaine, ou bien l'homme qui subit un rapetissement pour pouvoir pénétrer dans le petit. Cette notion de pénétration est d'ailleurs primordiale, puisque la miniaturisation est pour Bachelard figure d'intimité. Nous reviendrons sur ce point.

Gilbert Durand emploie plutôt le terme de gullivérisation, qu'il définit comme une « mise en miniature ». Ce concept recouvre à peu près la même chose que la miniaturisation de Bachelard. Il s'agit donc toujours du passage d'une échelle à l'autre, dans quelque sens que ce soit. On trouve à ce propos, chez Ph. Dubois, une distinction entre gullivérisation et lilliputisation : l'une consistant à transformer l'objet-image en géant, l'autre à le réduire. On comprend qu'il n'ait pas suivi la toponymie swiftienne

---

<sup>21</sup> Lepeintre, *op. cit.*, p.341.

jusqu'au bout en baptisant la gullivérisation brobdingnaguisation, suivant le nom du pays des géants dans *Les Voyages de Gulliver...*

Le problème qui se pose dans le cas de l'imaginaire néerlandais est que dans la description des maisons comme des jouets, la transformation concerne un objet qui au départ est à l'échelle humaine, mais subit un rapetissement. Elle n'implique pas les voyageurs eux-mêmes, ni même les Hollandais, qui ne sont à aucun moment décrits comme des nains. Il n'y a donc ni réduction de l'humain, ni agrandissement du petit pour le mettre à l'échelle humaine. Résultat : une disparité entre l'observateur et l'objet observé. Somme toute, ce phénomène s'écarte moins du livre de Swift que ne le font les définitions proposées par Durand et Bachelard : dans *Les Voyages de Gulliver*, d'une part Gulliver lui-même ne change pas de taille, d'autre part il y a toujours une disparité entre lui et le monde qu'il découvre : il est soit trop grand parmi les Lilliputiens, soit trop petit chez les géants de Brobdingnag. Dans la miniaturisation et la gullivérisation dans l'acception bachelardienne ou durandienne en revanche, le changement d'échelle résulte en une impression d'harmonie : le poète peut être à l'aise dans un pois chiche.

Gilbert Durand rattache les rêveries lilliputiennes ou gullivériennes aux symboles de ce qu'il nomme le régime nocturne, qui regroupe les images du repos, de la tranquillité, de l'intimité rassurante. Ces symboles expriment un désir d'emboîtement et d'union avec le monde. De la même manière, la miniaturisation bachelardienne fait partie des rêveries du repos. L'intimité qui résulte de l'emboîtement est chez Bachelard associée à un mouvement de domination. Il écrit en effet : « Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. »<sup>22</sup> C'est ce sentiment qu'exprime à merveille Émile Montégut écrivant :

---

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige / PUF, 1957, p.142.

« Là encore nous éprouvons une sensation toute nouvelle destinée à se renouveler bien souvent en Hollande, la sensation de la petitesse. Ce quai, ces maisons, ces édifices, sont si petits, si jolis, qu'il semble qu'on pourrait les mettre dans sa poche et les emporter comme un joujou. »<sup>23</sup>

La maison que l'on miniaturise est reléguée au rang de jouet, d'objet fragile et piétinable comme un château de cartes (comme l'exprime bien Paul Fort croyant pouvoir faire choir les maisons « par ribambelles »). Sans doute faut-il voir là une envie de dominer davantage un monde dans lequel on se trouve quelque peu désemparé, en même temps que l'expression d'une relativité qui devient alors rassurante, contrairement au rôle de mise en garde moralisateur qu'elle peut remplir dans l'ouvrage de Swift.

Ce désir d'intimité et de domination rassurante s'exprime à travers des images de régression au stade de l'enfance. Christian Chelebourg parle à ce propos d'une « involution empreinte de puérité sérieuse » qui domine les rêveries du repos. Bachelard rejette cette idée d'un simple retour à l'enfance, qu'il trouve exprimée d'une manière qu'il juge réductrice dans les contes de Nodier :

Pour expliquer psychologiquement l'entrée dans la demeure en miniature, [Nodier] évoque les petites maisons de carton des jeux d'enfant : les « miniatures » de l'imagination nous rendraient tout simplement à une enfance, à la participation aux jouets, à la réalité du sujet.

L'imagination vaut mieux que cela. En fait, l'imagination miniaturisante est une imagination naturelle. Elle apparaît à tout âge dans la rêverie des rêveurs nés. »<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Émile Montégut, *op. cit.*, p.151.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.141.



À notre idée, il est possible de revaloriser cette explication quelque peu simpliste de la nostalgie de l'enfance en inscrivant, comme le fait Chelebourg, le retour à l'enfance dans une perspective plus large d'abolition du temps. L'intimité recherchée que représente le foyer est aussi celle d'un espace temporel qui se caractériserait par son côté durable. Or, la seule durée que l'homme soit réellement capable de se représenter, c'est la persistance du passé :

« La maison miniature échappe à l'oubli comme au temps ; elle est éternelle dans la mémoire de l'individu comme dans les rues de Greenock. [cf. Nodier, *La fée des miettes*] La rêverie lilliputienne inscrit son objet en dehors du temps, à l'abri des « vicissitudes des saisons » ; elle est l'expérience même de l'éternité intime. Y entrer, c'est rejoindre l'enfance, revenir à la mère. »<sup>25</sup>

Dans notre corpus, il ne saurait être question pour les voyageurs d'entrer dans ces maisons-jouets et d'accéder ainsi à leurs désirs d'intimité. La maison, aux Pays-Bas, est sacrée. C'est le *home* réservé exclusivement à ses habitants et leurs proches. Les curieux n'y pénètrent pas. Pour Edmond Texier d'ailleurs, chose significative, Broek est avant tout « synonyme d'inhospitalité ». Sans doute peut on voir là une des origines de la particularité du traitement de réduction que subissent ces pimpants logis à la peinture fraîche et colorée. C'est que, à l'opposé des types de miniaturisation traités par Bachelard et Durand, la gullivérisation des maisons hollandaises résulte en une disparité qui est avant tout une frustration. Elles représentent pour les voyageurs une intimité qui leur est refusée.

---

<sup>25</sup> Chelebourg, *op. cit.*, p.69.

Il est intéressant de comparer cette perception de la maison interdite avec la description très exacte fournie par Henry Asselin de la maison hollandaise moderne, équipée de larges baies vitrées qui attirent le regard du passant :

« En France, il semble que la maison regarde vers l'intérieur ; en Hollande, elle regarde vers l'extérieur ; elle surveille la rue, elle l'interroge. Il arrive même qu'au bord des fenêtres, dont les rideaux sont relevés, des statuettes, alternant avec des pots de fleurs, soient tournées face au passant. Elles ne sont pas là pour l'habitant : elles sollicitent le passant ; on dirait qu'elle s'intéressent à lui.

Ainsi mis en confiance, et comme invité à se rapprocher, le passant pensera qu'il lui suffira de se pencher sur cette vitre pour découvrir un intérieur hollandais, toujours orné, tiède et confortable. Mais ici s'achèvera le mirage : le passant en sera pour ses frais d'indiscrétion. Luttant avec des lumières contraires, écarquillant vainement les yeux, il constatera bientôt que la glace ne lui renvoie que sa propre image. »<sup>26</sup>

Confronté aux maisonnettes anciennes, malgré la différence architecturale, il se passe la même chose. Les voir, c'est comme si l'on se retrouvait petit, à genoux devant une maison-jouet dans laquelle on voudrait pénétrer – chose à jamais impossible. Chez les auteurs voyageurs, la différence d'échelle responsable de l'échec de leurs désirs enfantins est projetée, transférée sur les maisons réelles, auxquelles la peinture fraîche donne de surcroît un aspect évocateur de ces jouets.

Dans ce cadre, le retour à la participation aux jouets, nous aimerions dire à la réalité du jouet, que Bachelard juge réducteur, nous paraît tout de même pertinent. L'importance de l'enfance dans cette partie de l'imaginaire est par ailleurs explicite. Nous avons constaté l'omniprésence de l'image du jouet. De même, le très touristique village de Broek est souvent jugé négativement par les voyageurs, qui rejoignent alors

---

<sup>26</sup> Henry Asselin, *La psychologie du peuple hollandais*, p.7-8.

les opinions que nous avons déjà vu exprimées dans les guides de Richard et de Du Pays, et s'expriment systématiquement en termes d'« enfantillage » et « puérité ». Maxime Du Camp parle de « hochets offerts aux badauds ». Dans cette même logique, on peut inscrire encore l'envie que manifestent la plupart des voyageurs devant les pauvres simulacres de sirènes au musée de Leyde : ils voudraient les voir avec les yeux purs de l'enfance, ils ont envie d'être, comme dira encore Du Camp, des « âmes naïves ».

L'imaginaire des maisons-jouets (hormis chez Camus, ce ne sont pas des maisons de poupées, qui, elles, ont pour caractéristique d'être ouvertes et de dévoiler au spectateur tout ce qui se passe en leur sein) peut de ce fait être rapprochée des réflexions de Jean Burgos dans *Pour Une Poétique de l'imaginaire*. Pour Burgos, les schèmes que constituent les constellations d'images sont des réponses à la temporalité, sur le mode de la révolte, du refus ou bien de la ruse, terme que J. Burgos, sacrifiant à l'allitération, emploie pour désigner l'acceptation détournée. Le refus de la temporalité est généralement marqué par des figures de l'approche, par la construction de refuges. Nous retrouvons ici la notion d'intimité bachelardienne. Dans le repli, la restriction spatiale et la miniaturisation d'espaces gullivérisés, à travers une « syntaxe de l'euphémisme », l'écriture cherche à évacuer le temps. Il y a également une volonté d'aménagement et de fusion avec ces espaces miniatures, volonté déçue, nous l'avons vu, dans le cas des écrivains voyageurs de notre corpus. Leur refus du temps se solde par une défaite.

Par ailleurs, en dehors du complexe de la miniaturisation, il y a dans la description des maisons d'autres éléments récurrents qui évoquent symboliquement cette intimité déniée, notamment les *espions*, petits miroirs fixés sur les murs et qui permettent à ceux qui sont à l'intérieur de voir ce qui se passe dehors, mais pas l'inverse

(sauf dans le cas signalé par Texier où dans une rue douteuse, elles remplissent la fonction contraire, offrant aux badauds des scènes d'une intimité toute autre). De même, il est fréquemment question des portes qui ne s'ouvrent jamais, si ce n'est pour le mariage, le baptême et l'enterrement, trois événements dont l'étranger reste irrémédiablement exclu, ou encore, chez Xavier Marmier par exemple, de la présence de petits ponts-levis jetés sur les étroits canaux qui entourent certaines habitations à la campagne et qui permettent à l'habitant de s'isoler totalement du monde extérieur, comme dans une forteresse.

Si la miniaturisation est une projection de l'imagination, elle résulte aussi de la réalité physique qui entoure les voyageurs. Ceux-ci découvrent presque par définition de loin le pays traversé. Ils guettent à l'horizon l'apparition du nouveau, du dépaysant. Ceci est d'autant plus vrai aux Pays-Bas, pays où le sol plat (lisse comme un miroir !) ne déroge rien à la vue. La maison miniaturisée par la distance est la première à se révéler au regard, elle condense en elle ce que l'on va apprivoiser de manière fragmentaire et illusoire au cours du voyage :

« Le lointain fabrique d'ailleurs des miniatures en tous les points de l'horizon. Le rêveur, devant ces spectacles de la nature lointaine, détache ces miniatures comme autant de nids de solitude où il rêve de vivre. [...] Le lointain ne disperse rien. Au contraire, il rassemble en une miniature un pays où l'on aimerait vivre. Dans les miniatures du lointain, les choses disparates viennent « se composer ». Elles s'offrent alors à notre « possession » niant le lointain qui les a créées. Nous possédons de loin, et combien tranquillement ! »<sup>27</sup>

Désirs de possession de l'espace et surtout du temps, dans l'intimité et dans l'intemporalité, tels sont donc les principales structures de l'espace intime qui se

---

<sup>27</sup> Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p.159.

révèlent, dans l'espace extérieur, à travers la lilliputisation des maisons des Pays-Bas. Un redimensionnement qui, pour reprendre les mots de Robert Desnos, relève de « l'esthétique des rêves » : les voyageurs se voient placés devant l'impossibilité de leurs désirs ; ces espaces pourtant si bien miniaturisés leur restent inaccessibles.

### ***La peinture / le miroir***

Nous avons assez vu au cours des chapitres consacrés à la peinture de l'école hollandaise, l'importance accordée à celle-ci comme fidèle reflet de la réalité. Cette exigence peut s'entendre au sens traditionnel et évident d'une particularité qui la distingue des écoles italienne et française plus idéalisantes – et de ce fait jugées plus nobles. Les petits maîtres reproduisant consciencieusement la réalité quotidienne qu'ils avaient sous les yeux, créant son double en peinture, telle serait alors le sens de ce rapprochement entre peinture et miroir.

La comparaison prend toutefois aussi une dimension plus symbolique, souvent sur le point d'être explicitement développée, comme par Charles Blanc qui parle du « miroir magique de la peinture » ou encore par Fournel, pour qui la peinture est le « vivant miroir du pays ». Il est intéressant, rien qu'en lisant cette dernière formule, de constater que la vie s'y trouve du côté de la peinture, c'est-à-dire du côté de la représentation, et non pas du côté du réel. S'il relève presque du lieu commun de dire que la réalité hollandaise, autrement dit le voyage dans les Pays-Bas, permet de mieux appréhender la peinture hollandaise, l'inverse apparaît tout aussi vrai. Jean-Yves Tadié affirme par ailleurs l'importance du paysage comme « le lieu par excellence où l'on

cherche à capter son propre reflet. »<sup>28</sup> Le paysage garde le souvenir du passé, qu'on croit pouvoir y retrouver. Ceci est encore plus vrai pour le paysage peint, qui échappe même au cours des saisons.

Repensons aussi à Bürger, qui affirme que les peintres hollandais poussent la réalité jusqu'à l'illusion. On n'est pas loin d'une transgression qui verrait la réalité *transformée* en illusion, détrônée par la représentation qui règne dans les tableaux. Cela n'a rien d'étonnant si l'on considère avec Sartre que l'œuvre d'art représente non pas de la réalité, mais de l'imaginaire. L'imagination engendre des images mentales en concevant intentionnellement l'irréalité des objets ou des êtres représentés. La référentialité pure du réalisme hollandais n'est alors qu'apparente, voire une simple illusion. Tel l'homme du conte de Poe forcé d'échanger sa place avec son ombre qui s'est mise à le dominer, les nombreuses descriptions sur le mode de l'*ekphrasis* dont nous avons traité au chapitre V finissent par produire une inversion allant dans ce même sens et établissent la réalité comme un miroir des tableaux. Dans le prolongement de cette inversion qui n'est pas sans faire penser aux Saturnales romaines, Henry Asselin va jusqu'à assimiler les Hollandais à leurs tableaux de maître en les décrivant comme étant composés de « tant de vernis à l'extérieur et tant de clair-obscur à l'intérieur. »<sup>29</sup>

Chez nos voyageurs, ce procédé, qui instaure la primauté de la peinture sur la réalité, permet de se placer, avec elle, hors du temps. Il s'exprime à travers les descriptions qui s'apparentent à des décors peints aussi bien que par les manifestations d'une soif de reconnaître plutôt que de découvrir : le constat du côté inchangé des Pays-Bas signifierait dans une certaine mesure une victoire sur le temps par la négation son l'écoulement.

---

<sup>28</sup> Tadié, *op. cit.*, p.34.

<sup>29</sup> Henry Asselin, *La Psychologie du peuple hollandais*, p.8.

Au-delà de cette simple dimension d'intemporalité qui ne requiert pas réellement, à dire vrai, autre chose qu'un objet à caractère statique, le tableau-miroir constitue également une frontière. Nous l'avons vu très nettement dans la façon dont les voyageurs appréhendent le spectacle de la *Ronde de nuit*. Max Milner a bien cerné cet aspect. Le miroir, et le tableau comme lui, est la mise en présence de l'inaccessible, il est une barrière qui laisse à voir l'univers désiré tout en empêchant de communiquer avec lui. L'image reflétée ou représentée n'est inaccessible qu'en rêve. (Rappelons-nous le visiteur qui s'endort devant la *Ronde de nuit* de Rembrandt et se réveille en sursaut). Le désir toujours frustré de franchir cette limite, et d'entrer dans la fiction, provoque une véritable fascination.

Qu'espère-t-on trouver dans ce monde magique derrière le miroir de la peinture ? Pour une part, sans doute, on cherche à satisfaire le narcissisme secondaire lacanien de l'identification à l'autre, mais aussi le narcissisme primaire, ce fameux stade du miroir, en pénétrant dans ce monde radicalement extérieur, dont nous ne faisons même pas partie, mais dont nous voudrions qu'il reconnaisse et confirme notre image, notre existence. Son immuabilité éternelle nous garantirait un rapprochement avec notre moi-idéal. De manière plus simple et transparente, un des termes fréquemment employés pour qualifier la peinture hollandaise révèle lui aussi ces aspirations des spectateurs. Si certains préfèrent le réalisme et la simplicité de cette école à la peinture classiciste, c'est qu'à défaut d'idéal, elle donne plus d'*intimité*. Or, l'intimité, c'est ce qui est familier, reconnu par le spectateur car proche de lui, mais c'est aussi ce qui est intérieur. Du Camp parlant d'« harmonie intime », voire même Fromentin de « portrait intime », c'est bien l'expression du plaisir de trouver un reflet de soi-même, de reconnaître son image et de voir ainsi affirmé son existence.

Après la maison gullivérisé, la peinture nous met donc une fois de plus en présence d'un imaginaire de l'intimité. Et une nouvelle fois aussi, cette intimité s'accompagne d'intemporalité, puisque la peinture constitue un double immobile et immuable de la réalité. Dans l'optique de Jean Burgos, nous sommes ici de nouveau dans le refus de la temporalité. De même que la maison, le tableau peut se lire comme un espace clos, limité par son cadre mais aussi par sa surface. Il est la miniaturisation de l'espace qu'il reflète, mais dont il n'est que la représentation parcellaire. Cette restriction spatiale à laquelle il ne peut échapper en fait un lieu secret, mystérieux et fermé. La fusion désirée par l'auteur spectateur reste donc impossible. Une fois de plus, il lui faut conclure à un constat d'échec, dont la solution ne peut être apportée que par le fantastique. Nous reviendrons sur ce point à la fin du chapitre.

### ***Les images marines / le monde moderne***

Il eût été étonnant, dans un corpus consacré aux Pays-Bas, de ne pas relier l'imaginaire commun de ce pays à l'élément qui le caractérise par-dessus tout. Nous voulons bien sûr parler de l'eau. Les images assez disparates à travers lesquelles elle manifeste sa présence, sont plus particulièrement liées à la mer, raison pour laquelle nous les avons regroupées dans ce paragraphe sous la dénomination commune d'images marines. Pour en obtenir une première impression, citons une fois de plus le vicomte d'Arlincourt, chez qui régulièrement l'imaginaire affleure :

« Et voilà le pays que bien des écrivains et des voyageurs ont prétendu dépoétiser, en ne le présentant que comme une terre de commerce hors la loi de l'enthousiasme et de l'imagination !... Quoi de plus poétique et de plus exalté cependant que cette lutte contre la nature, que ce combat contre les éléments, où



les forces des adversaires n'ont ni règles ni proportions, où la défense est incompréhensible, où la mer est le champ de bataille, où la conquête, c'est le gouffre, et où le seul arbitre est Dieu ! »<sup>30</sup>

La mer, ou plus précisément, l'homme dans sa relation à la mer, c'est bien ce qui fait la poésie de la prosaïque Hollande. Les Hollandais se sont élevés au rang du Créateur lui-même, *Schipper naast God*, capitaine aux côtés de Dieu, comme disent les marins néerlandais.<sup>31</sup> D'Arincourt ne cesse de s'extasier sur cette toute-puissance : « Que l'homme est beau ! que l'homme est grand ! lorsqu'il surmonte ainsi la nature : c'est bien alors le roi de la création, l'être à l'image du Seigneur ! »<sup>32</sup>

Il ne faut voir dans cette quasi-divinisation de l'homme aucun affront à Dieu, l'adversaire visé est la force aveugle de l'inhumain, exemplifié ici par la nature, et plus précisément par la mer destructrice. Bachelard définit l'eau comme élément mélancolisant : elle représente la dissolution et le néant substantiel. L'homme qui repousse l'eau et assèche la terre grâce aux digues et aux polders représente une toute-puissance créatrice comme nous ne la possédons ailleurs que dans les mondes imaginaires, ceux de l'enfance par exemple. Mais cette terre est précaire ; sous l'attaque constante des flots elle risque à tout instant de se désagréger, et cette menace n'est que trop présente à l'esprit des voyageurs qui ont l'habitude de se trouver bien au-dessus du niveau de la mer. Leur sommeil en prend des accents de noyade, grâce au moelleux exagéré des lits hollandais : « l'on n'est pas plutôt couché », écrit Amédée Clausade, « que l'on se sent couler au fond. »<sup>33</sup> Cependant, même cette précarité et la présence constante de la mer menaçante ne peuvent empêcher que resurgissent des images de

---

<sup>30</sup> D'Arincourt, *op. cit.*, t.1, p.330-331.

<sup>31</sup> C'est aussi le nom d'une pièce de l'auteur néerlandais Jan de Hartog, dont il est à noter que la traduction française reçut le titre *Maître après Dieu*.

<sup>32</sup> D'Arincourt, *op. cit.*, t.1, p.333.

<sup>33</sup> Cf. chapitre II *infra*, p.56.

l'intimité, comme chez Duhamel chez qui la Hollande prend des allures de source ou de nid certes détrempe, mais douillet :

« Port aux replis nombreux ! Mer habitée ! Marécage confortable ! Immense corolle aquatique que les vaisseaux de cent nations visitent comme des abeilles affairées ! Eponge verdoyante, pendue à la proue du continent ! Rendez-vous de peuples ! Carrefour des connaissances ! Confluent des cultures ! »<sup>34</sup>

La mer ne constitue donc pas qu'une menace. L'eau joue un double rôle signalé par Bachelard : tour à tour émoullent et agglomérant, susceptible même de s'unir à la terre pour générer les vertes prairies interminables qui marquent tant les voyageurs et dont Bachelard fait un symbole de régénérescence :

« C'est le mariage substantiel de la terre et de l'eau, réalisé dans le marais, qui détermine la puissance végétale anonyme, grasse, courte et abondante. Une âme comme celle de Michelet a compris que le limon nous aidait à participer aux forces végétales, aux forces régénératrices de la terre. »<sup>35</sup>

Ce mariage de la terre et de l'eau s'incarne également dans la figure de la sirène. Rattachée par Gaston Bachelard à son « complexe de Nausicaa », dont il traite les images (naïades, nymphes et autres filles de l'eau) de « produits de la bourgeoisie bachotée », dénonçant ainsi leur caractère convenu et leur sexualisation visuelle et artificielle, il nous semble qu'elle ne joue guère dans les récits que nous avons étudiés ce rôle d'évocation de la nudité féminine. Même chez Dumas, la Buchold qu'épouse le père Olifus s'apparente davantage à l'image séculaire de la sirène comme image des dangers de la navigation maritime, objet de désir pour les marins qui l'aperçoivent, il est

---

<sup>34</sup> Duhamel, *op. cit.*, p.149.

<sup>35</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*. Paris : Livre de Poche, coll. Bibio Essais, s.d. (1996), p.128.

vrai, mais avant tout destructrice. De la mer viennent le danger et la menace, voire la mort. L'acte héroïque de P.M.M. Lepeintre qui lui aura valu une de ces fameuses tulipes noires en récompense, fait suite à une apparition analogue, à ceci près que la sirène est ici de sexe masculin. Il sauve en effet une jeune fille qui a failli se noyer après avoir vu « un gros poisson d'une figure épouvantable », sorte de « triton ravisseur », <sup>36</sup> et s'être évanouie dans l'eau.

Cette optique privilégiée par Dumas et Lepeintre dans leurs récits de fiction fait plutôt figure d'exception. Dans les récits de voyage, en effet, les auteurs préfèrent deux autres aspects. Les uns s'attachent à la légende qui montre comment une sirène est pêchée, nue et sauvage, dans un lac, puis comment on l'habille et lui apprend à filer et à prier. On retrouve clairement ici la lutte contre la nature. D'une créature de la mer, la sirène est transformée en créature humaine. La menace est ainsi réduite, mais non pas écartée.

D'autre part, il y a ceux qui préfèrent la fiction matérielle à la fiction verbale, et vont inspecter de près les monstres du musée. Le fait de constater – avec une déception plus ou moins jouée – qu'il s'agit de contrefaçons et qu'elles sont de facture humaine, vient confirmer une nouvelle fois la victoire de l'homme sur la nature. La création d'un tel monstre est même une véritable insulte à la nature, tout comme l'élaboration de la tulipe noire d'ailleurs. <sup>37</sup> Voilà sans doute nos voyageurs plus rassurés que s'ils avaient eu affaire à des vraies femmes-poissons, même si cela doit sonner le glas d'un rêve ou deux.

Nous avons constaté dans un autre chapitre que la légende du Voltigeur hollandais, ou du Hollandais volant comme il est devenu plus courant de l'appeler

---

<sup>36</sup> Lepeintre, *op. cit.*, t.2, p.127.

<sup>37</sup> Cf. au chapitre VI notre paragraphe sur la tulipomanie : P.M.M. Lepeintre y qualifie en ces termes la tulipe noire.

depuis le succès de l'opéra de Wagner, est quasi-absente du corpus que nous avons étudié. C'est à peine si l'on en trouve une mention. L'histoire est pourtant bien connue, elle a été racontée en anglais par Walter Scott et par Frederick Maryatt, puis en français par Auguste Jal (*Scènes de la vie maritime*, 1832), Léon Gozlan (dans un article dans la *Revue des deux mondes* de la même année) et Léon Renard (*L'Art naval*, 1873). D'autres encore l'évoquent. Le manque d'engouement des auteurs-voyageurs aux Pays-Bas pour le Voltigeur peut trouver son explication dans l'appartenance de cette légende à un autre complexe décrit par Bachelard, le « complexe de Caron ». Condamné à errer éternellement sur les mers entre vie et mort, le Voltigeur représente l'image de l'eau comme un tombeau et de la mort comme voyage. Pour un voyageur, il n'y a guère de quoi voir là une valeur positive.

Beaucoup de choses rattachent donc la mer à des associations négatives, contre lesquelles il faut combattre. L'union entre l'eau et la terre, même si elle semble écarter par sa fertilité la menace de mort, reste ambivalente, par sa fragilité comme par l'ambiguïté de la créature qui l'incarne, et qu'est la sirène. Il y a une autre union plus heureuse, dont les fruits seront plus unanimement positifs : celle entre l'eau et cette manifestation particulière de l'air qu'est le ciel. Les tableaux de l'école hollandaise le montrent : la Hollande n'est que ciels. L'eau y réfléchit le ciel comme le ciel y réfléchit l'eau ; de reflets en reflets, les deux se confondent : voilà un miroir autrement plus grand pour favoriser l'essor de l'imagination :

« Ainsi que tous les rêves et toutes les rêveries qui s'attachent à un élément matériel, à une force naturelle, les rêveries et les rêves bercés prolifèrent. Après eux viendront d'autres rêves qui continueront cette impression d'une prodigieuse douceur. Ils donneront au bonheur le goût de l'infini. C'est près de l'eau, c'est

sur l'eau qu'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel. [...] L'eau nous invite au voyage imaginaire. »<sup>38</sup>

Les Pays-Bas sont explicitement désignés par Bachelard comme la terre par excellence où se livrer ainsi à son imagination avec un regard pur, limpide, frais : l'eau nous lave de ce qui nous rattache à la terre et nous accable, pour que notre esprit puisse s'élever dans l'air et la lumière, en possession de l'intégralité de ses pouvoirs d'imagination et de ses moyens d'expression :

« La lumière pure par l'eau pure, tel nous paraît être le principe psychologique de la lustration. Près de l'eau, la lumière prend une tonalité nouvelle, il semble que la lumière ait plus de clarté quand elle rencontre une eau claire. « Metz, nous dit Théophile Gautier, peignait dans un pavillon situé au milieu d'une pièce d'eau pour conserver l'intégralité de ses teintes. » Fidèle à notre psychologie projetante, nous dirions plutôt l'intégralité de son regard. On est porté à voir avec des yeux limpides un paysage quand on a des réserves de limpidité. La fraîcheur d'un paysage est une manière de le regarder. Il faut sans doute que le paysage y mette du sien, il faut qu'il tienne un peu de verdure et un peu d'eau, mais c'est à l'imagination matérielle que revient la plus longue tâche. »<sup>39</sup>

Terminons par une dernière image marine, celle de la créature tentaculaire. Celle-ci, tout en ne figurant que chez quelques auteurs, nous a tout de même paru trop significative pour être passée sous silence. Faisant son apparition initiale chez Esquiros dès 1859, elle sera encore présente chez Dubois en 1894, puis chez Condroyer (1929) et Duhamel (1931).<sup>40</sup> Elle appartient donc davantage au début du vingtième siècle qu'au dix-neuvième, pour des raisons évidentes : l'image de la créature tentaculaire est

---

<sup>38</sup> Bachelard, *L'eau et les rêves*, p.150.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>40</sup> Cf. chapitres VI et VII *infra*.

étroitement liée au machinisme et à l'urbanisation. Le recueil *Les Villes tentaculaires* d'Emile Verhaeren en est l'illustration parfaite. En grandissant, les villes se font dévoreuses et mangent la campagne.

Les créatures tentaculaires évoquées dans notre corpus sont en fait des machines animées, pompes d'assèchement ou élévateurs de grains pneumatiques. Dotées par l'imagination d'intelligence ou de mouvement, ces machines se transforment en monstres gigantesques : l'imagination procède ici à l'inverse de la miniaturisation que nous avons décrite plus haut. Christian Chelebourg rattache par ailleurs l'imagination amplifiante à l'imaginaire industriel de l'appropriation des énergies naturelles ; elle appartient de ce fait pleinement au dynamisme onirique qui anime la société de l'époque de Jules Verne.

Le rôle de ces monstres est une fois de plus d'opposer la force de la création humaine aux forces de la nature. Cet aspect est le plus apparent dans la description d'Esquiros, chez qui le Leeghwater, bien que comparé à un polype, n'est pas dans son élément dans l'eau. Avec ses suçoirs, il est même « occupé à boire les eaux du lac »<sup>41</sup>, donc à anéantir cette force menaçante pour l'homme.

Le monstre tentaculaire avec ses ventouses ou suçoirs joue dans ce passage encore marqué par le culte du progrès le rôle défini par Gaston Bachelard dans son *Lautréamont* : il constitue « la réalisation d'une volonté qui sait plier pour vaincre, pour envelopper, pour posséder. »<sup>42</sup> C'est la même volonté qui a amené l'homme à développer, grâce à l'industrialisation, les moyens de sa puissance. L'image très ancienne du monstre marin vient naturellement se greffer sur les grandes machines. Il faut garder à l'esprit que nous sommes à l'époque des premières impressions

---

<sup>41</sup> Alphonse Esquiros, *op. cit.* Ce passage est cité dans Armand Dubois, *op. cit.*, p.81.

<sup>42</sup> Gaston Bachelard, *Lautréamont*, cité dans Chelebourg, *op. cit.*, p.34.

ferroviaires et industrielles. « On juge », écrit Claude Pichois, « l'industrie moderne supérieure aux vieilles inventions mythologiques, mais on est obligé d'en revenir là pour comparer et décrire. [...] Écarter explicitement l'ancienne mythologie, c'est encore en affirmer la présence. »<sup>43</sup>

Or, dans les occurrences plus tardives de cette image de la pieuvre, l'alliance entre l'homme et les machines a perdu de son caractère positif. Pourtant toujours reliée à une machine au service de l'homme, l'image tentaculaire quoique restant présente devient subordonnée à un autre aspect traditionnellement associé à la pieuvre, celui du vampirisme, annoncé déjà par les suçoirs chez Esquiros. Chez Duhamel, les navires en décharge au port sont représentés en victimes, « haletants, morts de fatigue », « pareils à des cadavres ». Les élévateurs de grains avec leurs « trompes noires » en revanche sont des « bêtes voraces » qui se jettent sur le bateau : « et, avec des grognements, des cris, des soupirs, des râles de gloutonnerie, des lapements frénétiques, ils le vidaient de tout son sang, [...] le suçaient comme des vampires. »<sup>44</sup> Même parasitisme sanguinaire chez Condroyer où ces élévateurs deviennent des « moustiques de cauchemar » aux « becs monstrueux ». (Notons au passage que chez Emile Verhaeren également, le lecteur retrouve des descriptions de ports et de docks.) Condroyer a par ailleurs cette phrase révélatrice : « Rien n'est plus à l'échelle humaine. »<sup>45</sup> C'est le constat même de d'Arlincourt affirmant dans la citation au début de ce paragraphe que les forces des adversaires n'avaient plus « ni règles ni proportions ». L'avancée de l'industrialisation a changé la donne : conçues pour être au service de l'homme, les machines sont en train de le détrôner et de l'asservir.

---

<sup>43</sup> Pichois, *op. cit.*, p. 41.

<sup>44</sup> Duhamel, *op. cit.*, p.104-106.

<sup>45</sup> Condroyer, *op. cit.*, p.139-140.

L'on peut lire quelques remarques intéressantes en rapport avec ce malaise que véhiculent les images tentaculaires dans un article d'Alexandre Hougron qui nous rappelle leur nature première :

« La métaphore sexuelle est très présente, en tout cas, dans les fonctions dévorantes ou pénétrantes des monstres : les pieuvres de la littérature (Homère, Hugo, Verne) sont terrifiantes parce qu'elles sucent, vampirisent le héros tout en le menaçant de tentacules indiscutablement phalliques. Les monstres dévorants sont par nature castrateurs [...]. La peur de la voration est aussi une peur du morcellement de l'individu – la lecture sexuelle est à nouveau aisée –, et donc de sa castration. »<sup>46</sup>

Ce morcellement du *je* dans la société moderne mais aussi dans la société postromantique, le « je est un autre » rimbaldien, crée un désir de rétablissement de l'identité intime. Les voyages des auteurs conscients de ce manque participent d'une quête de la recomposition du moi, de l'annulation de ce morcellement dans un foyer. Nous avons vu que ce foyer peut être celui du miroir, porte vers une autre réalité, immuable celle-ci, comme il peut être le foyer de la maison, la maison de l'enfance notamment, représentée par la maison-jouet. Dans les deux cas, nous avons établi que l'accès au foyer est voué à l'échec : les tableaux-miroirs ne laissent voir que des fragments, une nouvelle fois morcelés, de leur réalité à laquelle elles refusent l'accès ; de même les maisons miniaturisées restent liées au lointain et interdisent l'accès à leur intérieur.

---

<sup>46</sup> Alexandre Hougron, « La figure du monstre dans la littérature et au cinéma ». Dossier dans une base de données Internet destinée aux enseignants : [http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id\\_article=28](http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=28).



## ***Le fantastique et la fantasmagorie***

Le seul moyen d'échapper au refus de cette intimité et de l'intemporalité que nous avons établies comme désirs sous-jacents à l'imaginaire des Pays-Bas dans les trois groupes d'images analysés ci-dessus, est de fuir dans le rêve, dans l'irréel. Dans un sens, il s'agit là d'une quatrième catégorie d'images, mais elle ne se situe pas sur le même plan, étant donnée qu'elle voudrait proposer une solution aux limites des trois autres. C'est que l'imaginaire a plus que le pouvoir de déformer ce qui existe ; elle est la puissance créatrice par excellence, dont le pouvoir est tel que ses productions aspirent et fictionnalisent la réalité, y compris leur créateur qui fait partie de cette dernière. Revenons une fois de plus au vicomte d'Arincourt, découvrant Broek en Zaandam :

« Bientôt s'offrit à nous une série de tableaux merveilleux ; et nous nous crûmes transportés dans des régions imaginaires. Les pays précédant et entourant Saardam ont un caractère hors de toute description, comme ils sont hors de toute idée. »<sup>47</sup>

« [...] et nous, dans ce canton fabuleux, sur un pavé mosaïque de pierres colorées, lavées et frottées comme le vestibule d'un palais, regardant fuir successivement, entre des canaux et des arbres, des kiosques anglais, des temples juifs, des clochers chrétiens, des bains allemands, des minarets byzantins et des gondoles vénitiennes, nous courions rapidement, sur un petit char, enivrés de cette fantasmagorie, et ayant l'air fantastiques nous-mêmes. »<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> D'Arincourt, *op. cit.*, t.2., p.32. Quelques pages plus loin, il note encore en bas de page : « Il faut avoir vu ces lieux pour y croire. »

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.36.

Intégré dans le cadre de la fantasmagorie, l'auteur lui-même devient fantastique, il fait partie de sa propre illusion, comme veut le démontrer l'analyse faite par Max Milner des différentes techniques fantasmagoriques en vogue au dix-neuvième siècle :

« La création imaginaire, dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural, est conditionnée en partie, non seulement dans ses contenus, mais dans son fonctionnement même, par l'évolution des théories et des techniques qui modifient les rapports de l'homme avec son environnement et la représentation qu'il se fait de sa situation dans le monde. [...] L'optique nous a paru fournir un terrain de rencontre encore insuffisamment exploré entre l'individuel et le culturel, dans la mesure où, en elle, la *vis imaginativa* de l'écrivain se révèle tributaire non seulement de matériaux, mais de procédés de manifestation qui lui sont fournis par la culture de son temps. »<sup>49</sup>

Ces constats poussent Milner à donner au terme de fantasmagorie une nouvelle définition qui souligne le lien entre la vision imaginaire et les inventions optiques d'une époque qui permettent une autre manière de voir. Il est en cela très proche à notre avis de Claude Pichois qui fait le même constat pour la vitesse rendue possible par les nouveaux moyens de transport. En dehors de la citation de d'Arlincourt, la présence explicite des procédés d'illusion d'optique développés et perfectionnés au dix-neuvième siècle se limite dans notre corpus à la comparaison de Paul Depelchin, qui voit en Hollande de « petites scènes de diorama ». Le diorama, dont le *Trésor de la Langue Française*<sup>50</sup> date l'apparition en France de 1822, est défini dans ce dictionnaire comme un tableau ou une série de tableaux dont la disposition et l'éclairage changeant ont pour but de donner l'illusion du *mouvement*. Nous soulignons ce dernier mot. Le

---

<sup>49</sup> Milner, *op. cit.*, p.5

<sup>50</sup> *Trésor de la Langue Française*, consultable sur le site Internet de l'ATILF : <http://atilf.atilf.fr>.

caractère dynamique du diorama est important ; il est typique du regard moderne au dix-neuvième siècle :

« Auf den Forscher und Philosophen folgt der Tourist ; an die Stelle der weitgehend systematisch und thematisch geordneten Darstellung tritt mehr und mehr die flüchtige Impression, und zum Teil wird die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit geradezu als Voraussetzung eines neuen, ausschnithaften Sehens im großen wie im kleinen begriffen. Der Reisebericht wird zum Diorama, zur Abfolge subjectiv oder zufällig ausgewählter und frappierender Tableaus. »<sup>51</sup>

Or, dans le fond, le spectateur du diorama ne participe point de cette dynamique moderne. Il reste dans l'obscurité, extérieur au spectacle. Si la vitesse comme les illusions d'optique de la fantasmagorie ont certainement changé les regards possibles sur le monde, il nous semble que l'expérience symbiotique décrite par d'Arincourt relève de l'exception. Le monde vu reste extérieur, le spectateur ne devient point acteur. La définition traditionnelle de la fantasmagorie donnée par Max Milner d'après le dictionnaire Bescherel de 1887 comme « art de faire apparaître des spectres ou des fantômes par des illusions d'optique » exprime très précisément cette réalité. Les visions fantasmagoriques sont fantomatiques ; le spectateur ne peut donc les toucher ni se mêler à elles. Sa participation reste purement passive, comme l'est son contact avec les maisons de la Hollande ou avec ses tableaux.

Outre par le diorama, cette passivité du spectateur en dépit du mouvement qui l'anime et qui anime la scène observée est également exprimée dans les autres images employées pour fictionnaliser la Hollande. La plus répandue, que l'on trouve chez Fournel, Huysmans, Esquiros et Taine, consiste à comparer des villages comme Broek et Zaandam à des « villages d'opéra comique ». D'Arincourt, qui a le jugement moins

---

<sup>51</sup> Wolfzettel, *op. cit.*, p.15.

sévère, parle d'un « opéra pastoral se jouant sous des décorations enchantées ». <sup>52</sup>  
Souvenons-nous encore du « à la Walt Disney » d'Henri Druart au vingtième siècle.  
Dans sa salle de théâtre ou de cinéma, le spectateur n'est en somme que cela, un regard.  
Entre lui et la fiction sur scène, il y a une barrière invisible qu'il ne peut franchir, du  
moins pas sans détruire l'illusion.

La différence essentielle qu'il ne faut pas perdre de vue est évidemment que  
dans le cas du récit de voyage, fiction et réalité changent de place. Bien que jouant, dans  
leur intérêt économique, sur les désirs et les attentes des touristes, Broek et Zaandam  
n'en restent pas moins de vrais villages. Les Pays-Bas sont un pays réel. La fiction ne  
réside pas dans le spectacle offert au regard des voyageurs, mais dans le regard que  
ceux-ci choisissent d'y porter. De consommateur de fiction qu'il était, voilà que le  
spectateur en devient le créateur, fuyant la réalité en voulant y voir une illusion.

Le monde imaginaire que nous créons dans notre esprit et que nous pouvons  
modeler à notre guise, n'est-il pas un monde intime, intemporel ? Les mots de Nerval et  
de Gautier analysés avec justesse par Friedrich Wolfzettel sont tout à fait représentatifs  
de cet état d'esprit propre avant tout aux auteurs romantiques :

Das Imaginäre ist dem Wirklichen substantiell überlegen ; « je me fierais plus  
volontiers à de pareils voyageurs d'imagination et d'intention, » bemerkt Nerval  
in seinem Essay *Le Goût des voyages*, « qu'à bien d'autres qui ont traîné leurs  
semelles sur tous les chemins des deux mondes. » Treibende Kraft und Instanz  
des Reisens ist für die « voyageurs d'imagination », zu denen auch Gautier zu  
rechnen ist, die *fantaisie*, von der er einmal rückblickend und im Zusammenhang  
mit seiner Abwendung vom modernen Maschinenzeitalter bemerkt, sie habe ihn

---

<sup>52</sup> D'Arincourt, *op. cit.*, t.2, p.35.

« vers les temps et les pays barbares où persiste l'individualité locale de l'homme » gedrängt. »<sup>53</sup>

Les Pays-Bas sont considérés comme un de ces pays barbares, même si les villages préservés y font penser à un décor de carton, que les maisons y ressemblent à des jouets de bois, que le passé y survit essentiellement à l'état de tableaux exposés dans des musées. Malgré tout, la Hollande est prétexte à l'évasion de l'imagination. Le fantastique, en tant qu'« intrusion du mystère dans la vie réelle »,<sup>54</sup> c'est aussi une quête motivée par le désir de retrouver le sacré, autrement dit une « recherche des significations du monde »<sup>55</sup> par un rapprochement du mythe. Toujours à propos de Nerval, Wolfzettel explique toutefois comment cette forme désacralisée du mythe qu'est le fantastique est teintée de désillusion :

« Ohne initiatischen Tiefe wird die Außenwelt zum Dekor, aber gerade darum wird der künstlerische Schein zur Wahrheit: « le vrai, c'est le faux » [...]. Die 1852 unter dem symbolischen Titel *Lorely* zusammengefaßten Reiseerinnerungen aus Deutschland, Flandern und den Beneluxstaaten [...] stehen im Zeichen weniger der Mythos als des mythischen Scheins und des Künstlichen, das als Schwundstufe des Mythischen selbst Ausdruck der Desillusion ist. »<sup>56</sup>

## **Conclusion**

La maison, le tableau et les images marines, les trois composantes principales de l'imaginaire des Pays-Bas dont nous venons de faire l'analyse, possèdent sinon des

---

<sup>53</sup> Wolfzettel, *op .cit.*, p.263. La citation de Gautier est extraite de *Caprices et Zigzags*.

<sup>54</sup> Tadié, *op .cit.*, p.118.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>56</sup> Wolfzettel, *op. cit.*, p.280.

points communs, du moins des similarités qui sont le ciment de l'agrégat mythoïde. Nous avons vu dans la miniaturisation des maisons l'expression d'un désir refusé d'intimité et de refuge ainsi que de la recherche d'une intemporalité dans une évocation de l'enfance, autrement dit dans une tentative de remonter le cours du temps. La disparité entre les dimensions de ces maisons et l'échelle humaine révèle l'impossibilité de cette régression, et donc d'un refus du temps.

Les mêmes aspirations à l'intimité et l'intemporalité se dissimulent derrière l'identification du tableau à la réalité, puis dans l'inversion de leur statut, la représentation devenant le réel, la réalité lui devenant subordonnée. Le thème du miroir oriente d'une part l'intimité vers une quête d'identité, et d'autre part l'intemporalité vers un arrêt du temps dans l'immuable. L'inaccessibilité du monde derrière le miroir, de la scène peinte, voue une nouvelle fois ces tentatives à l'échec.

De nature légèrement différente, les images marines, dont nous avons traité la lutte contre la mer, la sirène et la créature tentaculaire notamment, représentent tantôt la lutte contre les forces de la nature, tantôt le malaise face à l'importance croissante des machines à l'âge industriel. Le désir d'intemporalité est peu présent dans ce groupe d'images. La thématique de l'intimité reste toutefois présente pour relier ces images aux deux autres groupes, dans la mesure où dans sa lutte contre les éléments naturels comme dans sa recherche de la place qu'il doit occuper dans la société moderne, l'homme est en quête d'une identité. Le caractère de plus en plus introspectif du voyage reflète cette quête sur un autre plan.

Outre les désirs sous-jacents d'intimité et d'intemporalité, les images de l'agrégat mythoïde des Pays-Bas s'articulent et se structurent autour d'un autre point commun. Ce sont en effet en majorité des figures « frontalières » : les maisons fermées

dressent autant une barrière que les tableaux aux cadres infranchissables. La frontière entre terre et eau, enjeu d'une lutte éternelle entre l'homme et la mer, s'incarne aussi bien dans la sirène, mi-femme, mi-poisson, que dans les créatures tentaculaires dont Alexandre Hougron souligne la double appartenance à la terre comme à l'eau.<sup>57</sup> Ces frontières viennent s'ajouter, parfois se superposer, à celles qui séparent l'espace extérieur et l'espace intime bachelardiens :

« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans la positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui le protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré. [...] Présentement, nous nous plaçons devant des images qui *attirent*. Et en ce qui concerne mes images, il apparaît bien vite qu'attirer et repousser ne donnent pas des expériences contraires. »<sup>58</sup>

L'espace extérieur, lorsqu'il est vécu, est aspiré et assimilé par l'espace intime de l'imagination, ou tel est du moins le désir de cette dernière. C'est ce phénomène qui transparaît dans les références au fantastique, au fantasmagorique et au fictionnel. Malgré cette puissance imaginante, l'auteur voyageur ne parvient que rarement à devenir un acteur dans la réalité qu'il a fictionnalisée pour la soumettre aux seules lois de son imagination. La désillusion a souvent raison du fantastique, qui n'a pas la puissance du mythe dont il ne possède point la dimension sacrée, et cantonne le voyageur dans une position de spectateur passif. Le vingtième siècle cherchera la

---

<sup>57</sup> Hougron, art. cit. : « Souvent plus ouvertement que d'autres associés, dans les mythes et les légendes, au Chaos originel, ils présentent par leur indistinction, leur protéiformité, leur absence de membres ou d'os un état primitif du monde et de la vie, entre terre et eau, entre marche et nage. »

<sup>58</sup> Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p.17-18.

solution à ce problème dans l'intériorisation de l'expérience voyageuse, réduisant à un minimum l'importance de l'espace extérieur.



## **Conclusion**

« La rêverie étend justement l'histoire jusqu'aux limites de l'irréel. Elle est vraie en dépit de tous les anachronismes. Elle est multiples fois vraie dans les faits et dans les valeurs. Les valeurs d'images deviennent dans la rêverie des faits psychologiques. Et il arrive dans la vie d'un lecteur des rêveries que l'écrivain a rendues si belles que les rêveries de l'écrivain deviennent des rêveries vécues pour le lecteur. »<sup>1</sup>

Nous nous sommes attachée au cours de nos recherches à donner une image de l'imaginaire des Pays-Bas dans la littérature française du dix-neuvième siècle. Dans ce but, nous avons dressé un inventaire aussi complet que possible des ouvrages concernés, en grande majorité des récits de voyage. De ces œuvres, nous avons extrait une imagerie commune qui s'est révélée le plus souvent fragmentaire, convenue et anachronique ; inspirée, voire dictée par des sources parfois de beaucoup antérieures au dix-neuvième siècle. L'image générale est pittoresque et superficielle ; elle décrit les paysages et les populations, s'intéresse aux curiosités connues plutôt que de chercher à proposer une vision nouvelle. L'on pourrait parler d'une myopie du voyageur.

Les auteurs voyageurs aussi bien que les romanciers construisent leurs œuvres autour de trois catégories de sources : touristiques (guides et itinéraires), picturales (livres de critique d'art, toiles originales ou reproductions de chefs-d'œuvres de l'école hollandaise) ou encore historiques (livres d'histoire, mais aussi récits de voyage antérieurs). Pour chacune de ces catégories, nous avons donné les principales références et nous avons étudié leurs reflets dans les ouvrages du corpus.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*. Paris : Quadrige / PUF, 1984, p.105.

Cela a tout d'abord été l'occasion de découvrir les impératifs du tourisme, qui dictent aussi bien le comportement du voyageur que le contenu de son récit. Presque tous sacrifient à ces obligations du touriste. Les guides empruntant une partie de leur contenu à des récits de voyage antérieurs ou à des ouvrages anciens, ils véhiculent une image stéréotypée en certains points anachronique qui est partagée par les auteurs voyageurs.

Le même anachronisme caractérise les images empruntées aux tableaux du Siècle d'or. Ceux-ci constituent à peu de choses près les seules sources visuelles dont dispose le public du dix-neuvième siècle. Les appréciations qu'émettent les auteurs voyageurs à propos de ces toiles sont en grande partie dictées par quelques historiens de l'art : Blanc, Bürger-Thoré, Viardot, et Vitet notamment. Généralement, l'on apprécie le réalisme fidèle de l'école hollandaise, mais à son expression la plus méticuleuse (Dou, Potter), on préfère ses représentants plus poétiques (Ruisdael, Rembrandt). Rembrandt est incontestablement celui dont les œuvres provoquent les réactions les plus violentes. Peintre du clair-obscur, de l'idéal comme du trivial, il donne à voir la frontière entre réel et rêve, il attire et repousse, dissimule et éblouit. L'on découvre en Vermeer son digne successeur pour ce qui est du maniement de la matière.

Les sources historiques fournissent essentiellement aux auteurs des épisodes héroïques ou dramatiques jugés représentatifs du flegme ou de l'intrépidité hollandais, ainsi que des légendes traduisant la lutte contre les eaux et la précarité de la terre conquise. Le caractère anecdotique et romanesque des faits narrés marque une fois de plus la distance avec le réalisme quotidien.

Nous avons poursuivi nos recherches au-delà du dix-neuvième siècle pour découvrir qu'au cours du vingtième siècle, la littérature inspirée par les Pays-Bas va

subir un changement déjà annoncé par certaines œuvres du siècle précédent. De descriptive, elle deviendra introspective ; les impressions de voyage cèderont la place à une expression du moi et du ressenti personnel. Le traditionnel récit référentiel disparaît presque complètement. Nous avons rattaché cette évolution aux changements sociétaux et notamment à l'industrialisation qui remet en cause la place de l'homme dans le monde.

Les principales images des Pays-Bas ayant été inventarisées, nous les avons passées au crible d'une analyse symbolique bachelardienne teintée de sociocritique, concentrée sur trois groupes d'images. Le premier groupe est celui des habitations perçues à travers un prisme de miniaturisation. Il y a là un désir d'intimité et de refuge qui ne pourra être satisfait ; c'est aussi un désir de retourner en enfance ou plus exactement d'échapper au temps qui rencontre le même échec.

La seconde catégorie d'images se rattache à la peinture et au miroir. Ce sont des images frontalières, là encore construites autour d'un espace inaccessible, d'une intimité refoulée et d'une impossibilité de se placer en dehors du temps.

Les images marines sont sans doute celles qui sont le plus typiques des Pays-Bas. Elles sont multiples, et nous ne rappelons ici que les plus marquantes : les sirènes et les monstres tentaculaires. Leur charge symbolique est double, elles véhiculent à la fois l'idée d'une victoire possible de l'homme sur la nature et celle d'une menace des forces de la nature ou de l'industrialisation. Mais l'eau est aussi un miroir, et elle rejoint alors la thématique du tableau et se fait passage-frontière vers une autre réalité.

L'impossibilité de l'inversement total et définitif entre réalité et imaginaire explique l'existence d'un quatrième groupe d'images, relatives au fantastique et à la

fantasmagorie, et qui ont pour fonction de renforcer le pouvoir de l'imaginaire, de faire vaincre l'illusion et de surmonter ainsi les échecs rencontrés par les figures de l'intimité.

Ces quatre groupes d'images et les autres, plus éparses, qui composent l'imaginaire des Pays-Bas, nous les avons assimilées à un agrégat mythoïde. Elles ne constituent en effet pas un récit structuré composé d'éléments déterminés, et ne possèdent pas non plus de dimension sacrée, mais elles révèlent cependant une certaine symbolisation de l'espace structuré par rapport à l'expérience intime. L'imagination, c'est en effet « l'organe essentiel de notre relation au tout, le lien entre microcosme et macrocosme ». <sup>2</sup> Depuis le romantisme, et jusqu'à la moitié du vingtième siècle, dans les courants accordant une large place à l'imagination, les voyageurs non seulement opposent leur imaginaire à la réalité extérieure, mais encore lui cèderaient volontiers la suprématie. Leur écriture revêt les mêmes caractéristiques que celles qu'ils ont révélées et admirées dans l'œuvre de Rembrandt :

« L'œuvre d'art [...] cessant d'être un miroir fidèle du monde donné, devient source éclairante, lampe irradiante, expression sensible d'une *présence* ineffable, celle de l'artiste et celle du pouvoir mystérieux qui le "possède." » <sup>3</sup>

Face à l'industrialisation, aux changements d'échelle caractéristiques de la société moderne, confronté aussi au tourisme de masse, l'auteur se replie dans le domaine qui lui appartient encore ; il intériorise son expérience du monde et à travers sa description fragmentaire de la réalité extérieure va donner une image suiréférentielle révélatrice de ses rêves et désirs.

---

<sup>2</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 2001, p.218.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.220-221.

## Bibliographie

1. Anonyme, « Excursion en Belgique-Hollande », *À Travers le monde* (supplément au *Tour du monde*). Paris : Hachette, 1895, p.268.
2. AICARD, Jean, *Visite en Hollande*. Paris : Sandoz et Fischbacher/Amsterdam : Van Bakkenes et Cie, 1879.
3. AMICIS, Edmond de, *La Hollande* (Traduction française de Frédéric Bernard). Paris : Hachette, 1878.
4. ARAGON, Louis, *Le Voyage de Hollande et autres poèmes*. Paris : Seghers, 1965.
5. D'ARLINCOURT, Charles-Victor Prévôt Vicomte, *Le Pèlerin* (t.1). Paris : Dumont, 1842.
6. ASSELIN, Henri, *La Hollande dans le monde. L'Ame et la vie d'un peuple*. Paris : Perrin et Cie, 1921.
7. ASSELIN, Henri, *La Psychologie du peuple hollandais*. La Haye : A.A.M. Stols, 1947.
8. D'AUGEROT, Alphonse, *Souvenirs et impressions de voyage en Hollande et en Belgique*. Limoges : Barbou, 1882.
9. BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*. Paris : Livre de Poche, coll. Biblio Essais, s.d. (1996).
10. BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*. Paris : Livre de Poche, coll. Biblio Essais, s.d. (1996).
11. BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF, 1957.
12. BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*. Paris : Quadrige/PUF, 1984.
13. BAEDEKER, Karl, *Belgique et Hollande. Manuel du voyageur*. Coblenz/Leipzig : K. Baedeker, 1873.
14. BANETH-NOUAILHETAS, Emilienne et Claire JOUBERT, éd., *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes : PUF, coll. Interférences, 2006.
15. BARBEY-D'AUREVILLY, Jules Amédée, *Les Quarante médaillons de l'Académie*. Paris : Armand Colin, 1993.
16. BARBOUX, Henri, *Souvenirs de route*. Paris : Imprimerie Nationale, 1900.
17. BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, coll. Essais, 1982.
18. BEAUVOIR, Roger de, *L'Auberge des trois pins*. Paris : Dumont, 1836.
19. BEAUVOIR, Roger de, *Ruysch, Histoire hollandaise du XIXe siècle, précédée d'une excursion en Hollande*. Paris : Dumont, 1837.
20. BERGERON, Patrick, « Intimité et anamorphose : Le personnage d'écrivain au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », in : *Acta Fabula*, printemps 2005, vol.6, n°1.
21. BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris : Labitte / Angers : Pavie, 1842.
22. BLAISE, Marie, « L'espace désenchanté de la modernité », in : Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grasson, Bertrand Westphal éd., *Littérature et espaces. Actes du XXXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Limoges 20-22 sept 2001). Limoges, Pulim, 2003.
23. BLANC, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles. T.1<sup>er</sup>, École Hollandaise*. Paris : Renouard, 1861.

24. BONAPARTE, Louis (publ. anonyme.), *Marie ou Les Hollandaises*. Paris : Arthus-Bertrand, 1814.
25. BOORSTIN, Daniel, *L'image*. Paris : 10/18, 1971.
26. BOYER, Marc, *Typologies et changements dans le tourisme*. Aix : Centre des Hautes Etudes Touristiques, coll. Les Cahiers du Tourisme, 1987.
27. BOYER, Marc, *L'invention du tourisme*. Paris : Gallimard, coll. Découvertes, 1996.
28. BOYER, Marc, *Le Tourisme*. Paris : Seuil, 1982.
29. BOYER, Marc, *Histoire générale du tourisme. Du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : L'Harmattan, 2005.
30. BREUILLE, Jean-Philippe, éd., *Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise du Moyen Age à nos jours*. Paris : Larousse, 1989.
31. BROM, Gerard, « Rembrandt in de literatuur ». Tirage à part de *Neophilologus* n°10. Groningen / Batavia : Wolters, s.d. (1936).
32. BROM, Gerard, *Schilderkunst en literatuur in de 19<sup>e</sup> eeuw*. Utrecht : Het Spectrum, 1959.
33. BRUNEL, Pierre, Claude PICHOS, André-Michel ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 1996.
34. BRUNEL, Pierre et Yves CHEVREL, éd., *Précis de littérature comparée*. Paris : PUF, 1989.
35. BRUNEL, Pierre, *Mythes et Littérature*. Paris : PUF, coll. Recherches actuelles en littérature comparée (VI), 1994.
36. BURGER, Wilhelm (pseud. Théophile Thoré), *Musées de la Hollande. I. Amsterdam et La Haye. Études sur l'école hollandaise*. Paris : Renouard, 1858.
37. BURGER, Wilhelm (pseud. Théophile Thoré), *Musées de la Hollande. II. Musée Van der Hoop, à Amsterdam et musée de Rotterdam. Suite et complément aux Musées d'Amsterdam et de La Haye*. Paris : Renouard, 1860.
38. BYVANCK, W.C.C., *Un Hollandais à Paris en 1891, Sensations de littérature et d'art*. Paris : s.n., 1892.
39. CADOT, Michel, « Allocution de clôture », in : Jean-Marie Grassin, éd., *Mythes, images, représentations. Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès de la S.F.L.G.C.* Paris : Didier, 1981, p.443-447.
40. CAMUS, Albert, *La Chute*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1995.
41. CARR, John, *Voyage en Hollande, et dans le Midi de l'Allemagne, sur les deux rives du Rhin, dans l'été de 1806* (Trad. de l'anglais par Mme Keralio-Robert). Paris : L. Collin, 1809.
42. CAVROIS, Jules et Henri DUHEM, *En Canot de Douai au Helder*. Avec une préface de Henry Havard. Paris : Marpon et Flammarion, 1881.
43. CHAFFIOL-DEBILEMONT, Fernand, *Au Pays des eaux mortes (Flandre-Hollande)*. Paris : Librairie des lettres, 1919.
44. CHALARD-FILLAUDEAU, Anne, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes. Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*. Paris : L'Harmattan, coll. Histoire et idées des arts, 2004.
45. CHARPENTIER, John, *Estaurié*. Paris : Didot, coll. Visages contemporains, 1932.
46. CHATEAUBRIANT, Alphonse de, *Voyages. Instantanés aux Pays-Bas*. Paris : Kra, 1927.

47. CHAUMONT, M. de [pseud. Alfred DRIOU], *Excursions sur les bords du Rhin, en Hollande et en Belgique*. Limoges : Barbou, 1858.
48. CHAUMONT, M. de [pseud. Alfred DRIOU], *Voyage en Hollande et en Belgique. Correspondances parisiennes*. Limoges : Barbou, 1858.
49. CHAUMONT, M. de [pseud. Alfred DRIOU], *Excursions en Hollande, ou comment l'esprit, le cœur et l'âme gagnent en voyage*. Limoges : Barbou, 1865.
50. CHELEBOURG, Christian, *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poésie du sujet*. Paris : Nathan Université, 2000.
51. CLAUDEL, Paul, *La Peinture hollandaise et autres écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, 1967.
52. CLAUSADE Amédée, *Feuilles de voyage, Belgique, Hollande, Ouest de l'Allemagne, Lettres et fragmens*. Paris : Prévost-Crocius, s.d. (1834).
53. COHEN, Gustave, *Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVIIIe siècle*. La Haye : Martinus Nijhoff / Paris : Champion (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée), 1921.
54. COLET, Louise, *Promenade en Hollande*. Paris : Hachette, 1859.
55. CONDROYER, Émile, *Des Fjords aux tulipes*. Paris : Baudinière, 1929.
56. CUVILLIER-FLEURY, Alfred-Auguste, *Voyages et voyageurs*. Paris : Lévy, 1854.
57. DAUDET, Léon, *Le Balcon de l'Europe. Nouvelles impressions hollandaises*. Maastricht : A.A.M. Stols, 1928.
58. DELSEMME, Paul, *Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme*. Bruxelles : Presses Universitaires de Bruxelles, 1967.
59. DELRIEU, André, *Le Rhin, son cours, ses bords, légendes, moeurs, traditions, monuments, histoire du fleuve depuis sa source jusqu'à son embouchure*. Paris : Dessessart, 1846.
60. DEPELCHIN, Paul, *La Hollande à vol d'oiseau*. Tours : Mame et Fils, 1880.
61. DESCAMPS, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Réimpression de l'édition de Paris, 1753-1764. Genève : Minkoff reprints, 1972.
62. DESNOS, Robert, « A la Hollande », in : *Les Trois Solitaires. Longtemps après... hier. Poème pour Marie. A la Hollande. Mon Tombeau*. Paris : Les 13 épis, 1947.
63. DESTOMBES, Pierre. *Excursion en Hollande, 13, 14, 15, 16 et 17 juillet 1892*. (Société de Géographie de Lille). Lille : Danel, 1893.
64. D'HULST, Lieven, « Le Récit de voyage et la littérature française à l'époque romantique », in : *Actes du XIIIe congrès de l'AILC*. Munich : Judicium, 1990, pp.299-304.
65. DIDEROT, Denis, *Voyage en Hollande*. Introduction d'Yves Benot. Paris : Maspéro, 1982.
66. DOSSOT, Octave, *Dans les Pays-Bas*. Bernay : Miaulle, 1909.
67. DRIOU, Alfred, *Pérégrinations en Suisse, en Savoie, sur les bords du Rhin, en Hollande et en Belgique*. Limoges : Ardant, 1880.
68. DRUART, Henri, *Hollande ma seconde France*. s.l. : s.n., 1950.
69. DUBOIS, Armand, *Les pêcheurs de l'île de Marken et la Hollande pittoresque*. Limoges : E. Ardant, 1894.

70. DU CAMP, Maxime, *En Hollande, Lettres à un ami, suivies des catalogues des musées de Rotterdam, La Haye et Amsterdam*. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1859.
71. DU CAMP, Maxime, *Théophile Gautier*. Charlieu : La Bartavelle, coll. La Belle Mémoire, 1998.
72. DUCHESNE, Jean, *Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre*. Paris : Heideloff et Campé, 1834.
73. DUCLOO, Victor, Jean Aicard. *Simple notice sur sa vie et ses écrits*. Paris : L. Duc, 1894.
74. DUGAST, Jacques, « Xavier Marmier (1808-1893) », in : *Revue de littérature comparée*. Paris : Didier, juillet-sept. 2000, p.307-317.
75. DUHAMEL, Georges, « Suite hollandaise », in : *Géographie cordiale de l'Europe*. Paris : Mercure de France, 1931.
76. DUIJKER, H.C.J. et N.H. FRIJDA, *National Character and national stereotypes*. Amsterdam: North-Holland publishing Co., 1960.
77. DUMAS, Alexandre (père), *La Tulipe noire*. Asnières : La Bohème, 2000.
78. DUMAS, Alexandre (père), *Les mariages du père Olifus*. in : *Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*. Paris : Omnibus, 2002.
79. DUMAS, Alexandre (père), *Mes Mémoires 1802-1830*. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1989.
80. DUMAS, Alexandre (père), *Mes Mémoires 1830-1833*. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1989.
81. DU PAYS, Augustin Joseph, *Belgique et Hollande*. Guide Diamant. Paris : Hachette, coll. des Guides-Joanne, 1875.
82. DU PAYS, Augustin Joseph, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de la Hollande*. Paris : Hachette, coll. des Guides-Joanne, 1862.
83. DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : PUF, 1963.
84. DURAND, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*. Grenoble : ELLUG, coll. Ateliers de l'imaginaire, 1996.
85. DURAND, Hippolyte, *Hollande et Hollandais d'après nature*. Paris : Jouvet, 1893.
86. ENDRÈBE, Maurice Bernard, *Le Fromage de Hollande*. Paris : Presses de la Cité, 1961.
87. ESQUIROS, Alphonse, *La Néerlande et la vie hollandaise*. Paris : Lévy Frères, 1859.
88. ESTAUNIÉ, Édouard, *Impressions de Hollande. Petits Maîtres*. Paris : Perrin et Cie, 1893.
89. EUDEL, Paul, *La Hollande et les Hollandais. Impressions de voyages. Moeurs et coutumes, Histoire et anecdotes, Villes et rues, Musées et monuments*. Paris : Librairie H. le Soudier, 1906.
90. FINOT, André, *Les Amis de Flaubert. Maxime du Camp. Essais de clinique littéraire*. Paris, s.n., 1949.
91. FORT, Paul. *Au Pays des moulins. Le Voyage de Hollande. Ballades françaises*. Paris : Charpentier, 1921.
92. FOUCHIER, Louis et Charles de, *Au Pays hollandais*. Paris : Hachette, 1913.



93. FOURNEL, Victor, *Promenades d'un touriste. Voyage en Hollande. Excursion en Savoie et en Suisse*. Paris : Baltenweck, 1877.
94. FOURNEL, Victor, *Voyage hors de ma chambre*. Paris : Charpentier, 1878.
95. FROMENTIN, Eugène, *Les Maîtres d'autrefois : Belgique, Hollande*. in : *Oeuvres Complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1984.
96. GARAT, Joseph Dominique. (publ. s.n.), *Coup d'œil sur la Hollande, ou tableau de ce royaume en 1806*. Paris : Léopold Colin, 1806.
97. GAUDON, Jean, *L'embarras incertain ou le Hollandais. Roman*. Paris : Mercure de France, 1976.
98. GAUTIER, Théophile, *Un Tour en Belgique et en Hollande*. Paris : L'École des loisirs, coll. L'École des lettres, 1997.
99. GAUTIER, Théophile, « Ce qu'on peut voir en six jours » in : *Moniteur universel*, 10, 18 et 21 juin 1858.
100. GAUTIER, Théophile, « La Toison d'or » in : *Œuvres*. Paris : Robert Laffont, 1995.
101. GAUTIER, Théophile, « La Tulipe » in Honoré de Balzac, *Illusions perdues*. Paris : Le Livre de Poche (L.G.F.), 2006.
102. GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I, 1851-1865*. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1989.
103. GONSE, Louis, *Eugène Fromentin, Peintre et écrivain*. Paris : Quantin, 1881.
104. GORNEAU, C.-J., *La Hollande et les Hollandais*. Etampes : Imprimerie Terrier, 1923.
105. GOURMONT, Rémy de, « Sur les voyages », in : *Petits Crayons*. Paris : Éd. Crès et Cie, 1921, p.62-65.
106. GOZLAN, Léon, *De Neuf Heures à minuit*. Paris : V. Lecou, 1852.
107. GRACQ, Julien, « La Sieste en Flandre hollandaise », in *Liberté grande*. Paris : Corti, 1958.
108. GRÈVE, Claude de, *Éléments de littérature comparée II : Thèmes et mythes*. Paris : Hachette, 1995.
109. GRIJZENHOUT, Frans, « La Patrie réinventée. L'art hollandais dans la période française (1795-1813) », in : A. Jourdan et J. Leerssen édés., *Remous révolutionnaires : République batave, armée française*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, p. 138-158.
110. GUICHARDIN, Louis, *Description de tout le Païs-Bas, autrement dict la Germanie Inférieure ou Basse-Allemagne, par messire Lodovico Guicciardini*. Anvers : Imprimerie G. Silvius, 1567.
111. GUINOT, Eugène (Pierre Durand), « Promenade en Hollande. » In : *Journal du dimanche*, 15 août 1847, p.17-18.
112. HAVARD, Henry, *La Hollande pittoresque, Voyage aux villes mortes du Zuiderzée*. Paris : Plon et Cie, 1875.
113. HAVARD, Henry, *La Hollande pittoresque, Les Frontières menacées*. Paris : Plon et Cie, 1876.
114. HAVARD, Henry, *Amsterdam et Venise*. Paris : Plon et Cie, 1876.
115. HAVARD, Henry, *La Hollande pittoresque, Le Coeur du pays*. Paris : Plon et Cie, 1878.
116. HAVARD, Henry, *La Hollande à vol d'oiseau*. Paris : Decaux, 1881.
117. HAVARD, Henry, *Histoire de la peinture hollandaise*. Paris : Quentin, bibl. de l'enseignement des beaux-arts, 1881.

118. D'HAUSSEZ, Charles Baron, *Voyage d'un exilé de Londres à Naples et en Sicile, en passant par la Hollande, la Confédération Germanique, le Tyrol et l'Italie*. Paris, Allardin, 1835.
119. HEIJBROEK, J.F. et A.A.M. VIS, *Verlaine in Nederland, het bezoek van 1892 in woord en beeld*. (Guide de l'exposition). Amsterdam: Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, 1985.
120. HOEFER, Ferdinand, éd., *Nouvelle Biographie générale*. Copenhague : Rosenkilde et Bagger, 1963 (facsimilé de l'éd. de Paris : Didot, 1852).
121. HOUSSAYE, Arsène, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. Paris : Sartorius, 1848.
122. HUGO, Victor, *Voyages*. In : *Œuvres complètes*. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1987.
123. HUGO, Charles, « Victor Hugo en Zélande ». In Victor Hugo, *Œuvres complètes*. Paris : Laffont, coll. Bouquins, 1987.
124. HUYSMANS, Joris-Karl, *Paris suivi de En Hollande*. Paris : L'Herne, coll. Confidences, 1994.
125. DE KOCK, Paul, *L'Homme aux trois culottes*. Paris : F. Rouff, s.d.
126. JANIÇON, François Michel, *État présent de la République des Provinces-Unies et des pays qui en dépendent*. La Haye : Jean Van Duren, 1755.
127. JOURDAIN, Gabriel et FAVRE, Yves-Alain, éd., *Dictionnaire des auteurs de langue française*. Paris : Garnier, 1983.
128. KAHN, Gustave, *Contes hollandais*. Paris : Fasquelle, Bibliothèque-Charpentier, 1903.
129. KOUMANS, Madeline Marie Caroline, *La Hollande et les Hollandais au XIXe siècle vus par les Français*. Thèse en lettres et philosophie. Maastricht : E. en Ch. van Aelst, 1930.
130. LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*. Nendeln/Liechtenstein : Kraus reprint, 1979.
131. LACHERET, Élisée, *Choses de Hollande (1889-1893)*. La Haye : Gonthier/Paris : Fischbacher, 1893.
132. LAFFONT, Robert et BOMPIANI, Valentino, éd., *Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays*. Paris : S.E.D.E., 1957-1958.
133. LAGARRIGUE, Fernand, *Etudes et voyages. Paris, Belgique, Hollande*. Paris : Sartorius, 1860.
134. LAPAIRE, Hugues, *Heures hollandaises*. Amsterdam : Van Munster, s.d. (1928).
135. LECIGNE, C., *Jean Aicard*. Arras : Sueur-Charruey, 1901.
136. LEMAÎTRE, Charles, *Relation de mon voiage de Flandre, de Hollande et de Zélande fait en mil six cent quatre vingt et un*. Introduction de G. Van de Louw. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris : Les Belles Lettres, 1978.
137. LENOIR, Ernest, *Tempêtes sur les Pays-Bas*. Paris : Jean Renard, 1942.
138. LENORMANT, Charles, *Beaux-arts et voyages* (t.2). Paris : Lévy, 1861.
139. LEPEINTRE, Pierre Marie Michel, *Quatre Mois dans les Pays-Bas. Voyage épisodique et critique dans la Belgique et la Hollande*. 2t. Paris : Delaunay, 1829.
140. LOMBARD DE LANGRES, Vincent, *Mémoires anecdotiques pour servir à l'histoire de la Révolution française*. Paris : Ladvoat, 1823.

141. LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas suivi de Monsieur de Bougrelon*. Paris : 10/18, 1974.
142. MALRAUX, André, *Les Voix du silence. Le Musée imaginaire*. Paris : NRF/Gallimard, coll. Idées/Arts, 1965.
143. MARMIER, Xavier, *En Amérique et en Europe*. Paris : Hachette, 1860.
144. MARTY, Emile, « Biographie de Georges Jacques Amédée de Clausade », in : *Revue du Tarn*. Albi, 1903, p.182-193.
145. MAUCLAIR, Camille, *La Hollande*. Grenoble : Arthaud, coll. Les Beaux Pays, 1940.
146. MEERTENS, Pieter Jacobus, « Ce qu'on a dit des Pays-Bas ». In : *Revue de psychologie des peuples*, 1<sup>er</sup> trimestre 1950, p.11-32.
147. MEERTENS, Pieter Jacobus, « Le caractère néerlandais et ses variétés régionales ». In : *Revue de psychologie des peuples*, 1<sup>er</sup> trimestre 1950, p.33-49.
148. MENDES, Nancy Maria, *Deux galeries au musée de Proust : la peinture hollandaise et la peinture française dans A La Recherche du temps perdu*. Thèse de doctorat. Université de Paris III, 1994.
149. MENGIN-FONDRAGON, Pierre Charles Joseph Baron de, *Souvenirs de voyages. Les bords du Rhin, la Hollande, Anvers, l'Angleterre, l'Écosse et Cherbourg*. Paris : Société Bibliographique/Société des bons livres, 1838.
150. MESNARD, Jean éd. (Centre d'Etude et de Recherche d'Histoire des Idées et de la Sensibilité), *Les récits de voyage*. Paris : Nizet, 1986.
151. MICHEL, Henri, *Notes sur la Hollande et sur l'intimité*. Paris : Librairie de l'art indépendant, 1899.
152. MICHELET, Jules, *Sur les chemins de l'Europe*. Livre II, Flandre et Hollande 1837-1840. Paris : Marpon et Flammarion, 1893.
153. MICHIELS, Alfred, *Histoire des idées littéraires en France au XIX<sup>e</sup> siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*. Paris : Dentu, 1863.
154. MICHIELS, Alfred, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*. Bruxelles : Vandale, 1845.
155. MILNER, Max, *La fantasmagorie*. Paris : PUF, coll. écriture, 1982.
156. MIRBEAU, Octave, « Mon Oncle ». *Contes Cruels I*. Paris : Les Belles Lettres/Archimbaud, 2000.
157. MIRBEAU, Octave, *La 628-E-8*. Paris : 10/18, 1977.
158. MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage et le livre. Poétique du récit de voyage d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle* (2 vols.).Thèse de doctorat, dir. Mme Béatrice Didier. Université de Paris VIII, 1996.
159. MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Paris : PUF, coll. Écriture, 1997.
160. MONTÉGUT, Émile, *Les Pays-Bas, Impressions de voyage et d'art*. Paris : Baillière, 1869.
161. MONTÉGUT, Émile, *Nos Morts contemporains*. 2<sup>e</sup> série. Paris : Hachette, 1884.
162. MOUREAU, François, éd., *Métamorphoses du récit de voyage*. Actes du Colloque de la Sorbonne et de Sénat (2 mars 1985). Paris : Champion, 1986.
163. MURRIS, Roelof, *La Hollande et les Hollandais au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles vus par les Français*. Paris : Champion, 1925.
164. NERVAL, Gérard de, *Lorely*. In : *Œuvres complètes III*. Paris : Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1993.

165. NISARD, Désiré, *Promenades d'un artiste. Bords du Rhin, Hollande, Belgique*. Paris : Renouard, 1835.
166. ORTIGAO, Ramalho, *Holland 1883*. Utrecht : Het Spectrum, 1964.
167. PANHUYSEN, Luc, *De Ware Vrijheid. De levens van Johan en Cornelis de Witt*. Amsterdam/Antwerpen : Atlas, 2005.
168. PAQUET-SYPHORIEN, *Voyage historique et pittoresque fait dans les Pays-Bas et dans quelques départemens voisins, pendant les années 1811, 1812, et 1813*. Paris : Didot, 1813.
169. PARÉ, Ambroise, *Des Monstres et prodiges*. Paris : L'Œil d'or, coll. Mémoires et miroirs, 2003.
170. PARIVAL, Jean-Nicolas de, *Les Délices de la Hollande, contenant une description exacte du País, des Mœurs & des Coutumes des Habitans : avec un abrégé historique depuis l'établissement de la République jusques à l'an 1710*. Ouvrage nouveau, sur le plan de l'ancien. La Haye, Vve de Meyndert Uytwere, 1710.
171. PAVORD, Anna, *La Tulipe*. Arles : Actes Sud, 2001.
172. PETERS, M., U. de Goede, J. Alleblas éd., *Dromen van Dordrecht. Buitenlandse kunstenaars schilderen Dordrecht 1850-1920*. Bussum : Thoth, 2005.
173. PETITCOLIN, André, *Belgique et Hollande. Esquisses rapides*. Paris : Journal de la Marine « Le Yacht », 1895.
174. PICHOS, Claude, *L'Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870*. Paris : Nizet, 1957.
175. PICHOS, Claude, *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*. Neuchâtel : La Baconnière, coll. Langages, 1973.
176. PILATI DE TASSULO, C.A., *Lettres sur la Hollande*. La Haye : Munnikhuizen et Plaat, 1780.
177. PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Paris : Dubochet, 1848-1850.
178. POTOCKI, Jean, « Voyage en Hollande, fait pendant la révolution de 1787. » In : *Voyages*. Paris : Fayard : 1981.
179. PREMSELA, Martin J., *La Hollande vue par les Français. Petite anthologie de textes littéraires*. Amsterdam : Meulenhoff, 1937.
180. PREVOST, Michel et Jean-Charles ROMAN D'AMAT éd., *Dictionnaire de biographie française*. Paris : Letouzey et Ané, 1932-1970.
181. PROUST, Marcel, *Correspondance II*, 1896-1901. Paris : Plon, 1976.
182. RAJOTTE, Pierre, *Le Récit de voyage. Aux frontières du littéraire*. Québec : Triptyque, 1997.
183. REGNARD, Jean-François, *Voyages*. Paris : Bureaux de la publication, 1872.
184. RICHARD (pseud. Jean-Marie-Vincent Audin), *Guide du voyageur en Belgique et en Hollande*. [Comprend :] *Manuel du voyageur en Belgique, itinéraire artistique, industriel et manufacturier, par Boyce et Richard*. Paris : L. Maison, 1844.
185. RICHARD, (pseud. J.-M.-V. Audin), *Guide du voyageur en Hollande*. Paris : L. Maison, 1844.
186. RICHARD (pseud. J.-M.-V. Audin), *Guide classique du voyageur en Europe, par Richard, ingénieur-géographe. Ouvrage indispensable aux artistes, négociants et voyageurs*. Paris : L. Maison, 1852.

187. ROBIDA, Albert, *Les Vieilles Villes du Rhin. A travers la Suisse, l'Alsace, l'Allemagne et la Hollande*. Paris : Dorbon, 1910.
188. ROCHEBLAVE, Samuel, *Chez Les Neutres du Nord. Hollande et Scandinavie*. Paris : Bloud et Gay, 1918.
189. SCHWARTZ, Gary, *Rembrandt*. Paris : Flammarion, 2006.
190. SÉVERIN-BROUHOT, Mme, *Hollande* (éd. refondue par Mme Séverin-Brouhot). Paris : Hachette, coll. Les Guides Bleus, 1956.
191. SIMENON, Georges, *Un Crime en Hollande*. In : *Tout Simenon 16*. Paris : Omnibus, 2003.
192. SIMENON, Georges, *L'Assassin*. In : *Tout Simenon 20*. Paris : Omnibus, 2003.
193. STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 2001.
194. TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*. Paris : Dunod, 1996.
195. TAINE, Hippolyte, *La Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*. Paris : Fayard, 1985.
196. TAINE, Hippolyte, « Notes de voyage en Belgique et en Hollande ». In : *Revue de Paris*, 15 juin 1895, p.673-700.
197. TEXIER, Edmond, *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique*. Paris : Morizot, 1857.
198. ULBACH, Louis, dit Ferragus, *La Csardas. Notes et impressions d'un Français en Autriche, en Hongrie, en Roumanie, en Angleterre, en Italie, en Suisse, en Belgique, en Hollande, en France*. Paris : Calmann Lévy, 1888.
199. VALÉRY, Paul, « Le Retour de Hollande », in : *Variété II*. Paris : Gallimard, 1978.
200. VAN DER HORST, Han, *Nederland. De vaderlandse geschiedenis van de prehistorie tot nu*. Amsterdam : Prometheus, 2002.
201. VAN DER TUIN, Henri, « Voyageurs français aux Pays-Bas dans la première moitié du XIXe siècle ». in : *Revue d'Histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, Lille, 15 oct. 1935.
202. VAN DER TUIN, Henri, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIXe siècle*. Paris : Vrin, 1948.
203. VAN DER TUIN, Henri, *Les vieux peintres des Pays-Bas et la littérature en France dans la première moitié du XIXe siècle*. Paris : Nizet, 1953.
204. VAN DER TUIN, Henri, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande ». in : *Revue de littérature comparée*, Paris : Didier, jan-mar 1955, p.104-107 et oct-déc 1957, p.491-512.
205. VAN DER TUIN, Henri, « Les Voyages de Nerval en Hollande », in : *Revue de Littérature Comparée*. Paris : Didier, juillet-sept. 1961, p.387-400.
206. VANDEL, Jean, « Le Docteur Amédée Clausade, Homme de pensée et homme d'action », in : *Revue du Tarn*. Albi, hiver 1985, p.555-592.
207. VAN HASSELT, André, *Belgique et Hollande*. Paris : Firmin-Didot, 1864.
208. VAN STRIEN-CHARDONNEAU, Madeleine, *Le Voyage de Hollande : récits de voyageurs français dans les Provinces-Unies, 1748-1795*. Thèse de doctorat. Oxford : The Voltaire Foundation, 1994.
209. VAPEREAU, Gustave, *Dictionnaire des contemporains*. Paris : Hachette, 1893.
210. VELUT, Christine, « L'opinion changée quant aux fleurs ? Les historiens et la « culture des fleurs » : un terrain par trop délaissé », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* n°47-4. Paris : Belin, 2000.

211. VERLAINE, Paul, *Quinze Jours en Hollande, Lettres à un ami*. In : *Oeuvres en prose complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
212. VIARDOT, Louis, *Les Musées d'Europe. Vol.4, Musées d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*. Paris : Paulin et Le Chevalier, 1852.
213. VILLOT, Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre. 2<sup>e</sup> partie. Écoles allemande, flamande et hollandaise*. Paris : Vinchon, 1853.
214. VITET, Louis, *Études sur l'histoire de l'art. Troisième série. Temps modernes. La peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas*. Paris : Lévy, 1864.
215. WESTERMANN, Mariët, *Le Siècle d'Or en Hollande*. Paris : Flammarion, coll. Tout l'art, 1996.
216. WOLFZETTEL, Friedrich, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen : Niemayer, 1986.
217. WRIGHT, Barbara, *Beaux-arts et belles lettres. La vie d'Eugène Fromentin*. Paris : Champion, 2006.
218. YOURCENAR, Marguerite, *Un Homme obscur*. in : *Oeuvres romanesques*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, 1982.
219. ZILCKEN, Philippe et Paul VERLAINE, *Lettres à propos de « Quinze jours en Hollande » et documents inédits*. Paris / Liège : Bénard, 1922.
220. ZUMTHOR, Paul, *La Vie quotidienne au temps de Rembrandt*. Paris : Hachette, 1959.

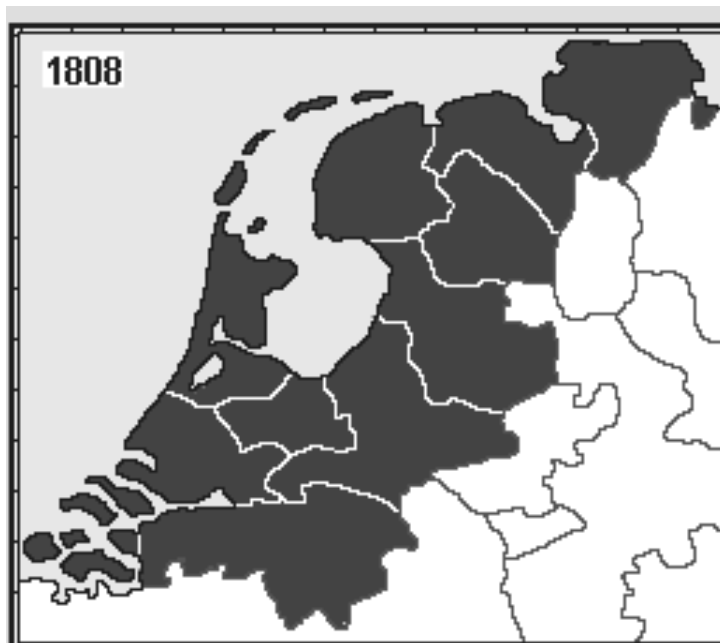
#### SITES INTERNET :

221. *Trésor de la Langue Française*, consultable sur le site Internet de l'ATILF : <http://atilf.atilf.fr>.
222. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, DITL : [www.ditl.info](http://www.ditl.info).
223. *Nederlandse Volksverhalenbank*: [www.verhalenbank.nl](http://www.verhalenbank.nl). Consulté le 27/08/07.
224. « Bedevaartplaatsen in Nederland » (Lieux de pèlerinage aux Pays-Bas) Base de données sur [www.meertens.knaw.nl/bol](http://www.meertens.knaw.nl/bol). Consulté le 27/08/07.
225. Sur les éditions et rééditions de Guicciardini : [www.mariembourg-cpa.be/ViewArticle.php?ref=TOPA00920](http://www.mariembourg-cpa.be/ViewArticle.php?ref=TOPA00920). Consulté le 16/07/2007.
226. BERGERON, Patrick, « Intimité et anamorphose : le personnage d'écrivain au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », in *Acta Fabula*, printemps 2005 vol.6 n°1, sur <http://www.fabula.org/revue/document822.php>. Consulté le 27/08/07.
227. HOUGRON, Alexandre, « La figure du monstre dans la littérature et au cinéma ». [http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id\\_article=28](http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=28). Consulté le 04/06/2006.
228. MAPES DODGE, Mary, *Hans Brinker or the silver skates* (1865). Texte intégral sur <http://www.gutenberg.org/etext/764>. Consulté le 27/08/07.
229. VAN DEN BRANDEN, F.J. et J.G. FREDERIKS, *Biographisch Woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*. Amsterdam : Veen, 1881-1891, p.459. [http://www.dbnl.org/tekst/bran038biog01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/bran038biog01_01/) . Consulté le 27/08/07.

## ***Annexe 1 Cartes***

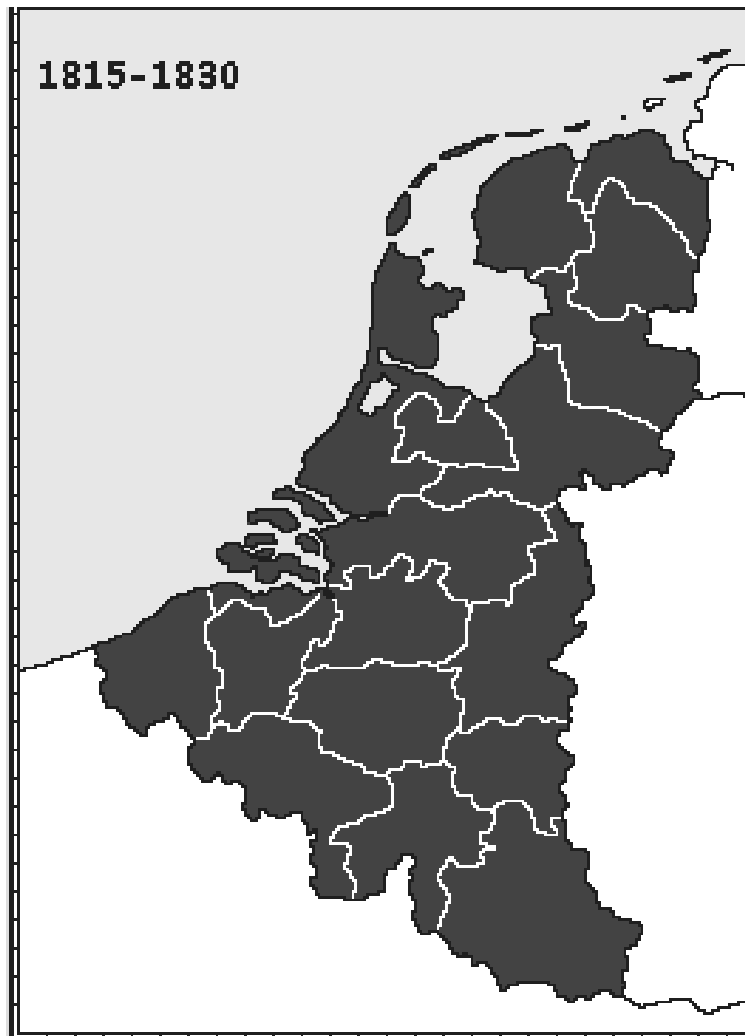


**1795-1806 République Batave**



**1806-1810 Royaume de Hollande**





**1815-1830 Royaume des Pays-Bas Unis**



1830-aujourd'hui Royaume des Pays-Bas

## ***Annexe 2 Conseils aux voyageurs***

### **« Excursion en Belgique-Hollande »**

*In* : *À Travers le monde*, supplément au *Tour du monde* (1<sup>ère</sup> année). Paris : Hachette, 1895, p.268.

# CONSEILS AUX VOYAGEURS

## Excursion en Belgique-Hollande

575 fr. en 1<sup>re</sup> cl. — 23 jours

ABRÉVIATIONS : A et R. = Aller et Retour. — H. = Heure. — M. = Matin. — S. = Soir. — J. = Jour. — Kl. = Kilomètres. — Km. = Kilogrammes. — Cl. = Classe. — Fl. = Florin.

### BILLET

Un billet circulaire comprend la Belgique et la Hollande : il a pour itinéraire : Paris à Bruxelles (par Valenciennes ou Maubeuge), Anvers, Rotterdam, La Haye, Amsterdam, Utrecht, Cologne, Aix-la-Chapelle, Spa, Liège, Namur, Charleroi, Paris (1<sup>re</sup> cl. 115 fr. — Validité : 30 J.).

Nous conseillons peu cet itinéraire : en effet Cologne, Aix-la-Chapelle, Spa, Liège, Namur peuvent être compris dans un voyage ayant pour objet la vallée du Rhin, le Luxembourg, l'Ardenne belge et l'Ardenne française. [Le Tour du Monde tracera prochainement un itinéraire dans ces diverses régions.]

D'autre part, pendant la durée de l'Exposition d'Amsterdam, les principales gares du réseau du Nord délivreront des billets d'A. et R., valables pendant 15 J., dont les prix au départ de Paris sont de 54 fr. 60 en 1<sup>re</sup> cl., 39 fr. 15 en 2<sup>e</sup> cl. et 26 fr. 05 en 3<sup>e</sup> cl.

De plus, toutes les gares tiendront à la disposition des voyageurs des cartes d'abonnement à prix très réduits (validité 15 J.) et permettant de visiter toute la Hollande en circulant librement et à son gré. — Prix de ces cartes au départ de Paris (103 fr. en 1<sup>re</sup> cl., 76 fr. 10 en 2<sup>e</sup> cl. et 50 fr. 40 en 3<sup>e</sup> cl.). Via Fugnières. (Adressez la demande 48 H. à l'avance et joindre une photogr. 4 x 5.)

En Belgique, il est également délivré des cartes d'abonnement (validité 15 J. — Prix : 50 fr., 38 fr., 25 fr.).

La période de 15 J. étant insuffisante pour voir avec profit et sans trop de fatigue la Belgique et la Hollande artistiques, nous supprimerons un touriste voyageant à plein tarif.

### BAGAGES

La franchise de 30 Kg. n'est accordée qu'aux porteurs de billets circulaires. Récupérer son bagage et le prendre avec soi.

### INDICATEURS ET GUIDES

Guide officiel sur les ch. de fer belges (6 fr. 25).

Indicateur officiel des ch. de fer, bateaux à vapeur, diligences et tramways de la Hollande (6 fr. 15).

Guides P. Joanne : 1<sup>re</sup> Belgique et Grand-Duché de Luxembourg (éd. de 1894); 2<sup>e</sup> Hollande et bords du Rhin (éd. Diamant) (1887, mise au courant de 1891).

### ARGENT

Lettres de crédit. En Hollande, l'unité monétaire est le florin ou guilder qui vaut environ 2 fr. 10. Il se divise en 100 cents.

Une pièce de 20 fr. vaut de 9 fl. 40 à 9 fl. 50, selon le change.

On se fait une idée approximative d'un prix demandé en doublant la somme exprimée en florins.

Se munir de petite monnaie d'argent et de cuivre pour les menues dépenses.

### MUSÉES — ÉGLISES

Avant tout, se préoccuper des heures d'ouverture et régler en conséquence la visite de chaque ville.

### HOTELS

En Belgique, les prix sont à peu près les mêmes qu'en France. Ils sont un peu plus élevés en Hollande. Noter cependant que le prix de la chambre comporte en général le petit déjeuner du matin (thé, viande froide).

### ITINÉRAIRE

Paris, Amsterdam, Haarlem, Leyde, La Haye, Rotterdam, Anvers, Malines, Louvain, Bruxelles, Gand, Bruges, Ostende, Ypres, Lille, Tournay, Valenciennes, Paris.

### Budget

DU VOYAGE TEL QUE LE COMPORTE L'ITINÉRAIRE PRÉCÉDENT (33 jours)	
Paris-Amsterdam . . .	54 50
Trajets en Hollande . . .	16 80
— en Belgique, entre Rotterdam et Valenciennes . . .	43 35
Valenciennes-Paris . . .	23 85
Hôtel (21 j.) à 12 fr. 50, prix moyen . . .	261 50
En wagon . . . . .	15 .
Voitures, musées, églises, pourboires, etc. . . . .	160 .
<b>Total . . . . .</b>	<b>575 .</b>

### 1<sup>re</sup> J. PARIS A AMSTERDAM

Billet direct (toutes directions), 1<sup>re</sup> cl. 54 fr. 50, 2<sup>e</sup> cl. 39 fr. 15. Supplément de 25 pour 100 par train express sur les parcours belges. Express partant de Paris à 8 h. 20 M. — Amsterdam à 7 h. 3 S.

2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> J. AMSTERDAM ET ENVIRONS  
Musée national. Collections Fodor et Six. Église vieille. Église neuve, Palais-Royal, Hôtel de Ville.  
Plantage, Jardin botanique, Jardin zoologique.  
Vondels Park.

Excursion à l'île de Marken (1<sup>re</sup> J.; le dimanche de préférence). Bat. à vap. d'Amsterdam les dim. et j. de fête (1 fl. 20 A. et R.). Sinon, bat. à vap. pour la traversée de l'Y, puis tram. à vap. pour Monnikendam. Barque de la Poste (Postschutt) pour Marken.

Excursion à Zaandam. (1/2 J.; ch. de fer 0 fl. 60 A. et R.). Plutôt pour parcourir une bourgade hollandaise que pour visiter la cabane dite de Pierre le Grand. Voir l'intérieur d'un moulin à vent.

### 6<sup>e</sup> J. HAARLEM

Musée municipal (les Franz Hals). Grande Église (des orgues); concert gratuit les mardis (1 h. à 2 h.) et jeudis (2 h. à 3 h.). Ancienne boucherie. Flora Parc et le bois (allée des Espagnols).

Excursion à la plage de Zandvoort et à Bloemendaal. En ch. de fer à Zandvoort; au retour, s'arrêter à la station d'Overveen (2 kil. de Bloemendaal).

On peut laisser de côté Zandvoort, inférior à Scheveningue, et faire en voiture (omnibus ou voiture particulière) l'excursion de Bloemendaal (trouvantes maisons de campagne). Dunes de 60 m. d'altitude, « montagnes » du Zoerzorg et de Brederode.

### 7<sup>e</sup> J. LEYDE — KATWYK-AAN-ZEE

Musée d'antiquités égyptiennes, grecques, romaines.

Musée d'histoire naturelle (un des plus riches d'Europe, mais trop entassé et mal éclairé).

Musée municipal. Le Burgt (peu intéressant).

En bat. à vap. sur le vieux Rhin à Katwyk-aan-Zee (9 km., 1 h. 1/2). Les écluses. Retour en tram. à vap.

### 8<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup> J. LA HAYE

Musée royal. Musée communal. Galerie Steengracht. Le Binnenhof. Jardin d'acclimatation.

A Scheveningue (4 km., 1/2 J.) par le tram. électrique. Retour par le tram. à chevaux qui traverse le bois.

Maison du Bois (2 km.) à pied; promenade très agréable.

### 10<sup>e</sup> J. ROTTERDAM

Musée. Bourse. Grande Église. Parc. Jardin zoologique.  
De Rotterdam à Anvers, par Dordrecht.

### 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup> J. ANVERS

Voir le Guide Joanne pour l'emploi de ces deux journées.

Musée de peinture. Collection Kums (tableaux). Musée Plantin-Moretus. Le Steen (antiquités). Cathédrale. Egl. St-Paul. St-Jacques. St-Augustin. Hôtel de Ville. Bourse. Jardin zoologique.

Promenade en bateau à vapeur à travers les bassins.

Traversée de l'Escaut : La Tête de Flandre (dîner au Cursaal).

### 13<sup>e</sup> J. MALINES — LOUVAIN

Anvers à Malines : 7 h. 31. 8 h. M. Cathédrale de Rombaut. Église St-Jean. N.-Dame (Rubens) au delà de la Dyle. Palais de Marguerite d'Autriche (Palais de Justice). Dép. à 1 h. 25 pour Louvain (2 h. 10). Tram. pour la Grand-Place. Hôtel de Ville. Cathédrale.  
On peut le soir aller à Bruxelles.

### 14<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup> J. BRUXELLES

Voir le Guide Joanne pour l'emploi du temps et la visite des principales curiosités : Ste-Gudule. Grand-Place : Maisons des corporations et Hôtel de Ville. Palais de Justice. Monument d'Egmont et de Hornes. Galerie du Duc d'Arenberg. Musée d'armures. Musée de peinture moderne. Musée des arts décoratifs. Parc Léopold. Musée d'histoire naturelle des Iguanodons des charbonnages de Bernissart. Musée Wiertz. Serres de la Société internationale d'horticulture (R. Wiertz, 79). Galeries St-Hubert.

Lacken (visite du Château, en cas d'absence du roi seulement).

Bois de la Cambre et forêt de Soignes.

### 17<sup>e</sup> J. GAND

Bruxelles à Gand (7 h. 8, 9 h. 5 M.). Une journée suffit pour voir les principales curiosités de Gand : St-Bavon (Van Eyck). Hôtel de Ville. Musée communal (les objets ne sont pas classés méthodiquement). Le Grand Béguinage. Visiter un établissement horticole, celui de Van Houtte, par exemple.

### 18<sup>e</sup> J. BRUGES

Gand à Bruges (8 h. 24, 9 h. 40 M.). St-Sauveur. N.-Dame. Hôpital St-Jean (Les Memling). La Grand-Place : Halles et beffroi. Chapelle de St-Sang. Hôtel de Ville. Palais de Justice (cheminée renaissance). Musée de peinture (une seule salle).

Vues pittoresques du quai des Marbriers et du Minne-Water (lac d'Amour).

Coucher soit à Bruges, soit à Blankenberghe (ch. de fer 5 h. 58, 6 h. 35 S.).

### 19<sup>e</sup> J. BLANKENBERGHE — OSTENDE

Journée de repos : bain de mer.

Ch. de fer vicinal pour Ostende (21 km.).

### 20<sup>e</sup> J. YPRES — LILLE

Ostende à Ypres (7 h. 45, 9 h. 40 M.). La Grand-Place : Halles. Hôtel de Ville. La Boucherie (Musée), Maisons anciennes.

Ypres à Lille (5 h. 2, 5 h. 55 S.).

### 21<sup>e</sup> J. LILLE

L'Université. Palais des Beaux-Arts. Églises Ste-Catherine, St-André, Esplanade, Jardin Vauban.

### 22<sup>e</sup> J. TOURNAY — VALENCIENNES

(Ch. de fer 6 h. 21, 7 h. 14 M.). Quelques heures suffisent pour voir la Cathédrale, le Beffroi, le Musée de peinture et d'Archéologie, le Vieux Pont des Troues.

Tournay à Valenciennes par St-Amand.

### 23<sup>e</sup> J. VALENCIENNES — PARIS

Musée (intéressant). N.-Dame (église moderne). Place Watteau.  
Valenciennes à Paris, par Douai (Express 6 h. 20, 10 h. 57 S.).

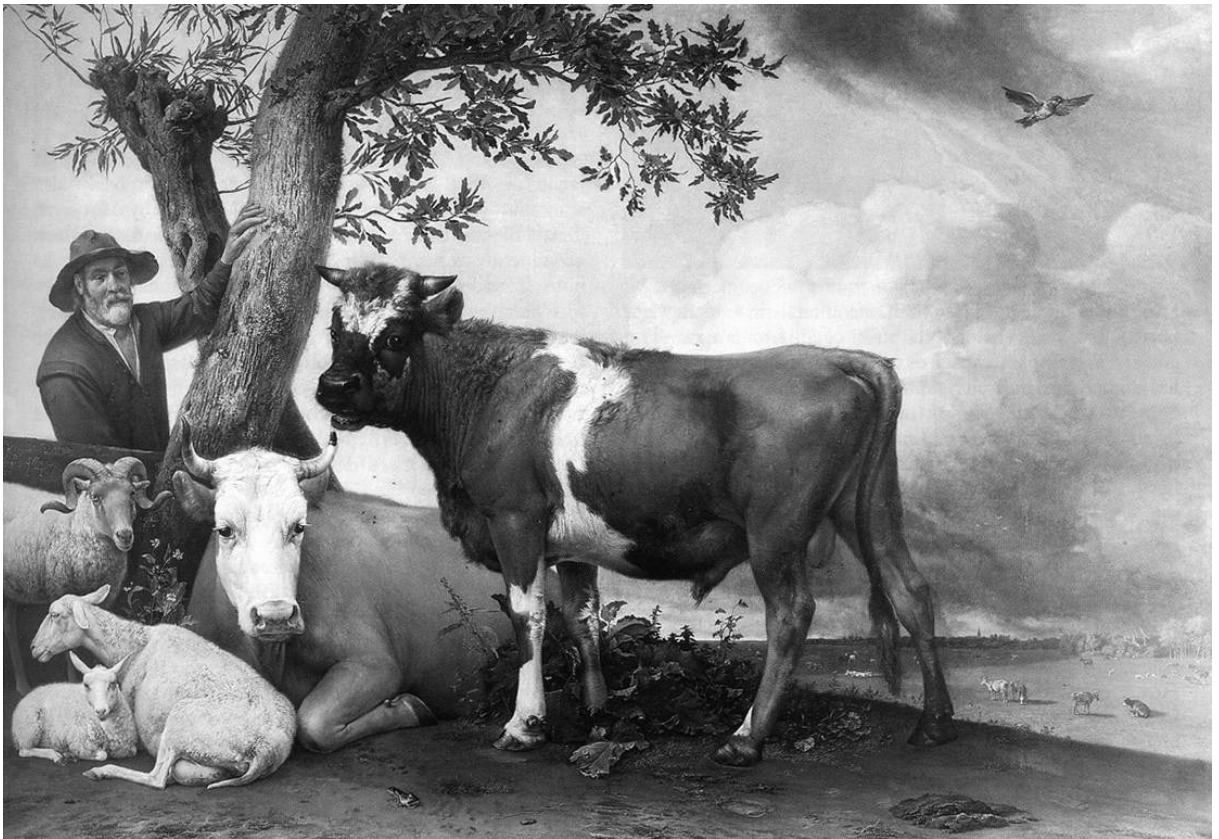
NOTA. — Nous publierons dans notre prochain numéro un petit vocabulaire franco-hollandais.

Le français est généralement compris en Hollande et parlé dans la plupart des hôtels.

## ***Annexe 3 Principaux tableaux***



**Gerard Dou, « La Femme hydropique » (1663)**



**Paulus Potter, « Le Taureau » (1647)**



**Bartholomeus Van der Helst, « Le Banquet de la garde civique »  
(ca.1649)**





**Rembrandt Van Rijn, « La Ronde de nuit » (1642)**



**Rembrandt Van Rijn, « La Leçon d'anatomie du docteur Tulp »  
(1632)**



**Jacob Van Ruisdael, « Moulin à vent près de Duurstede » (ca. 1670)**

## ***Annexe 4 Biographies***

### **AICARD, Jean (1848-1921)**

Poète, romancier et auteur dramatique. Proche des poètes parnassiens par la forme, il fait cependant quelque peu figure à part. Ses contemporains perçoivent son œuvre comme se situant « entre classique et romantique » (Victor Duclos) ou encore « entre idéalisme et littérature brutale », d'un « naturalisme intermittent » (C. Lecigne). Né dans le Gard, sa Provence natale fournit la matière de nombre de ses œuvres, où il évoque la vie populaire et exprime sa sympathie pour les petites gens. Bien qu'on lui ait pu lui reprocher de ne pas écrire en provençal, ses rapports avec les poètes du Félibrige sont bons. Il dit penser en provençal mais écrire en français pour être compris par l'ensemble des Français.

Il perd très jeune son père, publiciste, écrivain et philosophe saint-simonien. Envoyé à Mâcon au lycée, il est pris en charge par Lamartine, ami du père. Loin de sa Provence, Jean dépérit. La famille l'envoie alors au lycée de Nîmes. Il correspond avec Lamartine et vers l'âge de dix-neuf ans lui écrit une ode qui décroche un prix à l'Académie française. Il ose écrire à Victor Hugo qui lui répond le 4 mai 1865. C'est le début d'une longue correspondance.

Il abandonne des études de droit pour une carrière de journaliste à Paris, où il entre au *Siècle*. Il y fréquentera Hugo, Coppée, De Banville, mais aussi les « vilains bonshommes » : Rimbaud, Verlaine, Vallade, etc. et figure à ce titre sur le célèbre « Coin de table » de Fantin Latour (1872). Citons encore parmi ses amis : Michelet, Mistral, Alphonse Daudet, Sarah Bernhardt, Pierre Loti et Alphonse Karr.

En 1869, il devient membre de l'Académie du Var. Il est couronné par l'Académie française pour *Poèmes de Provence* (1873) et *La Chanson de l'enfant* (1875). En 1881, le prix Vittet lui est décerné pour *Miette et Noré* (1880), grâce au soutien de Victor Hugo. Il devient en 1894 président de la Société des gens de lettres et est élu à l'Académie française en 1909. Il fut par ailleurs maire de Sollies-ville, dans le Var.

*Visite en Hollande* (1879) est le récit d'un voyage fait en novembre - décembre 1878, sur une invitation de M. A.G. Van Hamel du *Spectator* néerlandais à venir lire ses vers en Hollande. Jean Aicard y fera en effet six lectures : à Dordrecht, Leyde, La Haye,

Amsterdam, Middelburg, et Rotterdam. Il lit sa traduction d'Othello, des poèmes inspirés par la Hollande ainsi que des fragments de *Miette et Noré*. Ses notes de voyageur, également parues dans *L'Événement*, aboutiront à cette relation de voyage. Les 18 poèmes sur la Hollande suivent les notes de voyage, plus deux traductions du poète néerlandais P.A. de Genestet, qu'il dédie à H. Havard « dont l'œuvre nous a fait en France connaître votre pays ». L'ouvrage est édité à la fois à Paris et à Amsterdam, et connaît deux éditions en 1879. En 1913, Jean Aicard republiera son récit, les poèmes en moins, dans *Hollande, Algérie*.

Le Musée « Jean Aicard Paulin Bertrand » de La Garde fait de plus mention sur son site Internet d'un voyage en Belgique et en Hollande en 1894. Nous n'avons pu vérifier cette donnée ; il est cependant probable qu'il y ait confusion sur les dates. De même, Lecigne situe en 1880 un départ « pour la Belgique et la Hollande, où il donne des lectures » qui semble bien devoir être celui de 1878.

### **D'ARLINCOURT, Charles-Victor Prévost (1788-1856)**

Romancier, poète et auteur dramatique. Surnommé « le prince des romantiques », sa popularité auprès du public était très grande dans les années 1820 (Stendhal écrira dans une lettre de 1831 : « le Vicomte d'Arlincourt si cher aux femmes de chambre »), malgré des critiques très sévères qui ne concernent pas seulement le manque de vraisemblance caractérisée de ses œuvres, qu'on rattache alors à la littérature gothique. L'abus qu'il fait des inversions lui vaut le surnom de « inversif vicomte » et Balzac parodie cette manie dans *Les Illusions perdues*. D'Arlincourt lui-même affirme vouloir « spiritualiser toutes les impressions de l'existence. »

Issu d'une famille durement touchée sous la Terreur, D'Arlincourt commence sa carrière grâce à l'Empereur. Il sera auditeur au Conseil d'État, puis intendant de l'armée d'Espagne. Louis XVIII le nommera maître des requêtes. Il s'achète alors un château et se proclame vicomte. Après quelques déceptions, il connaît en 1821 le succès littéraire ardemment recherché avec son roman *Le Solitaire*, réimprimé et traduit de nombreuses fois, adapté en opéras et pièces dramatiques. Le succès se prolonge avec trois autres romans. Après 1830, D'Arlincourt attaque le gouvernement dans des romans historiques qui ne reçoivent pas le même accueil, et il tombera progressivement dans l'oubli.

A deux reprises, en 1841 et en 1844, D'Arincourt fait des voyages à travers l'Europe. C'est certainement du premier de ces grands tours qu'il a rapporté ses impressions de la Hollande, publiées dans *Le Pèlerin* (1842), qui sera par ailleurs traduit en néerlandais l'année même de sa parution, comme cela avait été le cas pour *Le Solitaire*.

### **BARBOUX, Henri (1834-1910)**

Brillant avocat, spécialiste des affaires financières, il défend Sarah Bernhardt dans le procès qui l'oppose à la Comédie-Française, mais il est surtout resté célèbre pour avoir été l'avocat de Ferdinand de Lesseps lors du scandale de Panama. Il devint bâtonnier en 1880.

Il fut également président de l'Union libérale républicaine dont il fut le cofondateur en 1896. Il collabora à la *Revue politique et parlementaire* et publia en 1894 ses *Discours et plaidoyers*. Henri Barboux a été élu à l'Académie française en 1907.

Parmi ses écrits à caractère juridique, *Souvenirs de route, Belgique et Hollande* (1900) fait figure d'exception. Moins qu'un récit de voyage, c'est un ensemble de réflexions esthétiques sur la peinture. Aussi Barboux affirme-t-il dans les premières pages se rendre en Belgique et en Hollande pour admirer Rubens et Rembrandt.

### **BEAUVOIR, Roger de (1806-1866)**

Romancier, poète et auteur de pièces de vaudeville, de son vrai nom Roger de Bully. Il collabora également à différentes revues. Adepte de l'école romantique, souvent inspiré par le Moyen-Âge, son roman le plus connu reste sans doute *Le Chevalier de Saint Georges* (1840), également adapté en vaudeville.

De Beauvoir fut surtout très connu pour son dandysme flamboyant, au point que *La Mode* consacra en 1838 un article à la décoration de son appartement. De Beauvoir était un habitué des cafés, notamment le Café anglais qu'il fréquenta avec Alfred de Musset, Barbey d'Aurévilly, et Alexandre Dumas et qui lui inspira *Les Soupeurs de mon temps* (1868). Roger de Beauvoir était lié d'amitié notamment avec Barbey d'Aurevilly et Alexandre Dumas, mais fut aussi l'amant de la femme de ce dernier, Ida Ferrier.

Roger de Beauvoir publie deux ouvrages dans lesquels apparaissent les Pays-Bas. D'une part, *Ruysch, Histoire hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle,<sup>1</sup> précédée d'une excursion en Hollande* (1837), réunit sous une même couverture un roman historique inspiré de la vie du célèbre anatomiste et le récit d'un voyage de l'auteur en Hollande, que nous pouvons dater avec certitude après l'indépendance belge et avant novembre 1836, sans doute dans le courant de cette année, comme l'affirme d'ailleurs H. Van der Tuin. En 1836 apparaît aussi un recueil, *L'Auberge des trois pins*, coécrit avec Alphonse Royer, qui (toujours suivant Van der Tuin) fit le voyage en 1835, contenant entre autres quelques histoires qui sont de véritables tableaux littéraires de l'école hollandaise.

### **BONAPARTE, Louis (1778-1846)**

Connu aux Pays-Bas sous le nom de Lodewijk Napoleon, il fut fait roi de Hollande par son frère Napoléon Bonaparte en 1806, lorsque ce dernier décida que la République batave devait être placée sous autorité française. Il contraignit alors une délégation du gouvernement batave à demander à Louis d'être leur roi. Louis Bonaparte s'acquitt consciencieusement de sa tâche, ce qui lui valut l'estime du peuple hollandaise, mais nuisit beaucoup à ses relations avec l'empereur. Ce dernier digéra notamment très mal le refus de son frère d'introduire la circonscription en Hollande. En 1809, des troupes britanniques débarquent en Zélande : Louis parvient à les repousser, mais il est convoqué à Paris et doit céder le sud de la Hollande à l'Empire. En 1810, Louis Bonaparte abdique et s'enfuit à Vienne. La Hollande est alors intégrée à l'Empire.

Louis vivra désormais sous le nom de comte de Saint-Leu. C'est sous ce nom qu'il publie en 1820 ses *Documents historiques et réflexions sur le gouvernement de la Hollande*. Il écrit également un *Essai sur la versification* (1825), compose lui-même des poésies où il applique ses idées sur le vers rythmique, mais aussi des *Odes*, des *Poésies diverses*, etc.

Dès 1812 paraît un roman épistolaire, *Marie ou les peines de l'amour*, dont la réédition revue et augmentée prendra en 1814 le titre de *Marie ou les Hollandaises*. La première édition est anonyme, la seconde signée L. de St-Leu. Les lettres échangées entre les deux camarades Jules et Adolphe sont l'occasion d'opposer Hollande et France,

---

<sup>1</sup> La couverture, et le catalogue de la BNF de même, portent abusivement *XIX<sup>e</sup> siècle*.



comparaison plutôt flatteuse pour les Pays-Bas, pays vertueux tandis que Paris incarne la coquetterie vaine. *Marie ou les Hollandaises* a été traduit en néerlandais en 1814.

### **CAVROIS, Jules et DUHEM, Henri (1860-1941).**

Agés d'une vingtaine d'années, étudiants en droit, ils entreprennent en 1880 avec un troisième camarade nommé Charles R., de rallier Amsterdam depuis Douai en canot. A leur retour, après six semaines, ils publient leurs impressions personnelles dans *En canot de Douai au Helder* (1881), avec une préface de Henry Havard. Aucune information sur Jules Cavrois, le rédacteur du récit. C'est son compagnon de voyage Henri Duhem, auteur des croquis reproduits dans le livre, qui sera connu comme peintre. D'abord avocat, il décide de se consacrer à la peinture dans le style post-impressionniste. Il collectionne aussi avec passion les œuvres de ses contemporains, collection léguée au Musée Marmottan. Henri Duhem fut membre de la Commission de Surveillance des Ecoles Académiques, de la Commission administrative des Amis des Arts, et de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts.

Le récit de voyage de Cavrois et Dehem sort de l'ordinaire, ne serait-ce que par le moyen de transport choisi : un canot. Aussi leur projet éveille-t-il la curiosité : les journaux de Douai, mais aussi ceux des Pays-Bas (ils nomment la *Gazette de Rotterdam*) et de Belgique (le *Petit Nord belge*) en parlent. Partis le 5 août 1880, ils descendant la Meuse, puis le Rhin et arrivent à Amsterdam le 19. Durant leur séjour en Hollande, ils font plusieurs excursions. Membres du Sport Nautique de Douai, ils sont partout reçus avec enthousiasme par les jeunes membres de clubs nautiques locaux.

### **CLAUSADE, Amédée (de) (1809-1847)**

Médecin légiste. Après des études de droit et de médecine, il a écrit des ouvrages dédiés à ces deux domaines. Il fut avocat à la cour de Toulouse et membre du Conseil général du Tarn. Outre le récit de son voyage en Hollande, il publia en 1845 un *Voyage à Stockholm*, réédité en 1850 sous le titre de *Voyage dans le nord de l'Europe*. Il s'était rendu en Scandinavie en 1842 à l'occasion d'un congrès de recherche en sciences

naturelles à Stockholm. On lui doit aussi une traduction de *Mes Prisons* (1833) du *carbonaro* Silvio Pellico, qui semble avoir connu un certain succès.

En 1833, alors qu'il n'a pas encore soutenu sa thèse, Clausade décide de partir en voyage en Belgique, en Hollande et en Allemagne. Il sera accompagné d'un ami et d'un cousin. Ses nombreuses lettres à sa famille et ses amis lui fourniront la matière d'un récit de voyage. En 1834, il publie *Feuilles de voyage. Belgique, Hollande, ouest de l'Allemagne. Lettres et fragmens*. Il y aura une réédition l'année suivante. Ce qui frappe dans ce récit de voyage, c'est sa solide documentation que révèle le grand nombre de références à d'autres auteurs, plus ou moins anciens et de toutes les origines, qui ont pu écrire sur la Hollande.

### **COLET, Louise (1810-1876)**

Femme de lettres. Née Louise Revoil, elle épouse le musicien Hippolyte Colet, et s'installe à Paris, où elle tient à partir de 1844 un salon littéraire fréquenté entre autres par Victor Hugo. Elle commence alors à publier ses œuvres, recueils de vers, pièces historiques, nouvelles et romans, pour lesquelles elle obtient quatre fois le prix de l'Académie française, malgré le sentimentalisme de son style (Van der Tuin parle de « romantisme extravagant ») qui lui est souvent reproché. Elle reste fidèle à sa sensibilité passionnée, au détriment de la rigueur et de qualité littéraire de son oeuvre.

Sa vie amoureuse est tout aussi mouvementée, elle fut la maîtresse de Victor Cousin, Musset, Vigny..., mais elle est avant tout restée connue pour ses liaisons orageuses avec Flaubert, de 1846 à 1855, dont il nous reste une volumineuse correspondance.

La *Promenade en Hollande* (1859) de Louise Colet est le récit assez superficiel mais complet et bien documenté – son Guide ne semble jamais très loin - d'un parcours très classique. Les quelques emportements lyriques lui ont valu les moqueries de quelques-uns de ses contemporains.

## **DELRIEU, André**

Nous ne sommes pas parvenue à trouver des renseignements précis sur André Delrieu, collaborateur au *Siècle*, autres que les titres de plusieurs ouvrages publiés par lui ou auxquels il a participé, et qui le situent dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle :

« Les Enfants-trouvés » dans *Paris ou le livre des cent-et-un* (1831) ; *Virginité* (1837) ; *La Bête féroce* (1840) ; « Le chaperon » dans *Les Français peints par eux-mêmes, Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle* (1840-42) ; *La Vie d'Artiste* (1843) (Lors de sa sortie, G. de Molènes reprocha à ce livre d'être trop allemand)<sup>2</sup> et *Testament d'un vieux diplomate* (1846).

Le livre qui nous a intéressé, *Le Rhin. Son cours, ses bords. Légendes, mœurs, traditions, monuments. Histoire du fleuve depuis sa source jusqu'à son embouchure* (1846 ; rééd. 1850), s'est révélé assez décevant du point de vue de la description des Pays-Bas. Delrieu se contente de décrire en quelques pages le parcours des différents embranchements du Rhin, qu'il juge à cet endroit-là «prosaïque et industriel comme la Hollande ».

## **DEPELCHIN, Paul**

Nous n'avons pas réussi à trouver d'informations sérieuses sur Paul Depelchin. Les œuvres figurant dans le catalogue de la BNF datent toutes des années 1870-1890. Il y a notamment trois récits de voyages : *Souvenirs de Terre-Sainte* (1877), *Promenades historiques chez les Anglais* (1881) et celui qui nous a intéressé dans le cadre de notre travail, *La Hollande à vol d'oiseau*.

Les trois exemplaires de la BNF sont datés de 1880, 1881 et 1884, respectivement la 2e, 3e et 4e édition. 1880 semble être aussi l'année de la première édition. Si l'ouvrage a apparemment connu un certain succès, c'est certainement dû au regard ironique que l'auteur porte sur le tourisme moderne, mais aussi sur le pays qu'il traverse, lui-même touriste. Cela n'empêche qu'il est bien documenté, et connaît les textes sur la Hollande

---

<sup>2</sup> « *La Vie d'Artiste*, c'est le titre que M. Delrieu a donné à son ouvrage, ne manque certainement ni de grâce ni d'intérêt; mais il y a quelque fatigue à voir pendant deux volumes un Français qui se consume en efforts afin de devenir Allemand. M. Delrieu a fait une bien autre entreprise que de vouloir écrire avec les mots dont se servent nos voisins d'outre-Rhin; il a voulu écrire avec leur esprit. » *Revue des Deux mondes*, tome 1, 1<sup>er</sup> trimestre 1843.

de ses contemporains (Esquiros, Du Camp, Montégut, Marmier...). Il est aussi un des rares voyageurs à pousser jusqu'en Frise.

### **DESTOMBES, Pierre (1846-1915)**

Avocat roubaisien et administrateur des mines de Lens. Peu d'informations sur cet homme, dont la personnalité semble cependant assez bien résumée par l'inscription du monument érigé en son honneur à Roubaix : « Hortorum, Musicae, Librorumque, Studiosus » (Ami des jardins, de la musique et des livres). Il était membre de la Société de Géographie de Lille, fondée en 1882 par des universitaires et par de grands industriels. Cette société se fixait comme objectif parmi d'autres de mieux faire connaître la région du Nord et les régions voisines et contribuer au développement économique de la région du Nord. Dans ce but, elle édite un bulletin, organise des conférences, et des voyages.

C'est dans ce cadre que l'*Excursion en Hollande* de Pierre Destombes est extraite du *Bulletin de la Société de Géographie de Lille* de novembre 1892 et publiée en 1893 (Il ne s'agit que d'une plaquette de 12 pages). L'excursion en question a eu lieu du 13 au 17 juillet 1892, 28 membres de la Société ayant pris le train de Rotterdam pour un « voyage dans les parties les plus civilisées et les plus artistiques de la Hollande. »

### **DRIOU, Alfred (1810-1882)**

Enseignant, auteur de nombreux ouvrages pour la jeunesse. Il publie sous son propre nom, mais aussi sous différents pseudonymes : Charles de Folleville, A. de Villeneuve, Alphonse d'Augerot ou encore C. de Chaumont. La géographie, l'histoire et la peinture occupent une place importante dans son œuvre, mais il aborde aussi souvent et de différentes manières la littérature de voyage : sous forme de fiction, comme dans *Le Voyage d'un aéronaute parisien dans les Mondes inconnus* (1856), d'un point de vue historique (*Histoire des voyages anciens et modernes dans les cinq parties du monde, relations empruntées aux navigateurs, savants, pèlerins, marchands et explorateurs de toutes les nations, depuis le X<sup>e</sup> siècle avant J.-C. jusqu'au XIX<sup>e</sup> de l'ère chrétienne*, par Alfred Driou et M. Guirette (1862)), ou encore sous forme de récit de voyage personnel.

Ses nombreux pseudonymes permettent à Alfred Driou de tirer de son voyage ou ses voyages aux Pays-Bas un nombre d'éditions étonnant. Nous ne résistons pas au plaisir d'en dresser ici l'inventaire à peu près complet.

« C. de Chaumont », *Excursions sur les bords du Rhin, en Hollande et en Belgique* (1858, rééd. 1861). Le livre porte en exergue la mention « récits de 1855 », peut-être l'année du voyage qui l'a inspiré. L'ouvrage est destiné à la jeunesse. Le narrateur est un écolier, Julien d'Harcourt, qui part en voyage avec sa mère et son précepteur, M. Verbedur. Le style est très éducatif, la phrase-clef du livre étant « L'esprit acquiert bien des connaissances dans les voyages. »

« C. de Chaumont », *Voyage en Hollande et en Belgique. Correspondances parisiennes* (1858) reprend mot pour mot le livre précédent, mais sans la première partie du voyage, sur le Rhin allemand.

« C. de Chaumont », *Excursions en Hollande, ou Comment l'esprit, le coeur et l'âme gagnent en voyage* (1865) est une publication indépendante de la partie du livre précédent qui porte sur la Hollande.

« Alphonse Augerot », *Souvenirs et impressions de voyage en Hollande et en Belgique* (1869, rééd. 1882) quant à lui, est une copie conforme, à la page de titre près, de *Voyage en Hollande et en Belgique. Correspondances parisiennes*.

Alfred Driou, *Excursions en Hollande* (1870). Nous n'avons pu consulter cet ouvrage, mais le titre donne à croire qu'il s'agit d'une réédition du livre de 1865, publié alors sous le pseudonyme de Chaumont.

« Auguste Baron », *Pérégrinations en Suisse, en Savoie et sur les bords du Rhin* (1867, rééd. 1868, 1874, 1877 (cette dernière édition sous le nom d'Alfred Baron)).

Alfred Driou, *Pérégrinations en Suisse, en Savoie et sur les bords du Rhin* (1880, 1882, 1884 : rééditions de l'ouvrage précédent, mais sous son propre nom). Les *Pérégrinations* se caractérisent par un ton assez pédagogique et force exclamations admiratives.

## **DUBOIS, Armand**

Inspecteur de l'enseignement primaire dans le Limousin dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il est l'auteur d'ouvrages de sciences naturelles et d'histoire destinés à la jeunesse, pour qui il arrange également des récits de J. Fenimore Cooper ainsi que les

*Mille et une nuits*. Il donna des conférences au Cercle d'études commerciales de Limoges.

*Les pêcheurs de l'île de Marken et la Hollande pittoresque* (1894) a sans doute aussi été destiné en premier lieu à un jeune public, mais le livre sert régulièrement de référence à d'autres auteurs qui s'intéressent au pittoresque de la Hollande. Dubois, si on peut l'assimiler au narrateur dans ce récit sans doute assez fortement fictionnalisé, rencontre un enseignant néerlandais à l'Exposition universelle de Paris. Celui-ci l'invite à venir faire un séjour en Hollande. Il faudrait donc dater le voyage quelque part entre 1889 et 1894. L'instituteur de Marken, M. Allan, fournit le prétexte à bien des développements pédagogiques. Pour ce qui est de la réalité du personnage, nous avons déjà noté dans notre travail que Francis Allan (1826-1908), auteur d'ouvrages d'histoire locale, était bien directeur de l'école de Marken, mais de 1850 à 1863. Si la rencontre était véridique, cela signifierait qu'il faut faire remonter l'époque du voyage à 1855-1863.

### **DU CAMP, Maxime (1822-1894)**

Homme de lettres et photographe. Auteur de romans, poèmes, souvenirs de voyage, critiques d'art et reportages. En 1851, il est cofondateur avec Théophile Gautier et Arsène Houssaye de la *Revue de Paris*, qui publiera *Madame Bovary*. Il collabore également à la *Revue des Deux Mondes*, où paraîtra son grand ouvrage *Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle* (1869-1875). Il publia par ailleurs plusieurs travaux sur les questions sociales ainsi qu'une histoire de la Commune, *Les Convulsions de Paris* (1878-1880). Du Camp sera reçu à l'Académie française en 1880.

En 1843, il rencontre Flaubert, qui deviendra son ami intime, malgré des heurts causés par le fait qu'il ne partage pas l'ambition féroce de Du Camp. Grand amateur de voyages, Du Camp se rend en Italie et en Algérie en 1844, puis la Bretagne qu'il parcourt à pied avec Flaubert en 1847. Ils publieront ensuite *Par les champs et par les grèves*. En 1849, toujours avec Flaubert, il retourne en Orient, en Egypte notamment. Il y jouera le rôle d'un pionnier de la photographie de reportage, et rédigera un récit de voyage, *Le Nil*.

En février 1857, la *Revue de Paris* est suspendue pendant un mois pour insulte à Frédéric-Guillaume. Du Camp en profite pour se rendre en Hollande et y visiter les principaux musées. Deux années plus tard, après une première publication dans la *Revue de Paris* fin 1857, paraît *En Hollande, Lettres à un ami* (1859). Les impressions personnelles du touriste y alternent avec des passages de critique artistique poussée, qui constitueront par la suite une référence pour de nombreux auteurs. Du Camp semble avoir consciemment visé cette fonction pour son livre, puisqu'il y reprend intégralement les catalogues des musées de Rotterdam, Amsterdam et La Haye.

### **DUCHESNE, Jean (1779-1855)**

Iconographe, conservateur du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale à partir de 1839. Auteurs d'ouvrages sur les estampes ou historiques. Son *Musée de peinture et de sculpture* (1828-1834) fut un succès international et connut encore une réédition en 1872. L'ouvrage comporte 252 biographies d'artiste et décrit 1044 œuvres d'art provenant de 75 collections dans 10 pays. Toutes ces œuvres y sont reproduites par des gravures d'Etienne Réveil.

*Le Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre* (1834) s'inscrit dans une même visée et n'a d'un voyage que le nom. Hormis quelques anecdotes et rapides descriptions des villes, le livre comporte essentiellement des inventaires et des descriptions sommaires d'un certain nombre de cabinets et musées à Amsterdam, Leyde, Utrecht, La Haye, Delft et Rotterdam.

### **DUMAS, Alexandre**

Romancier prolifique, maître de la jeune génération romantique, il connaît la consécration grâce à son drame historique *Henri III et sa cour*. Auteur de quelque 300 romans, souvent d'abord publiés sous forme de feuilletons, il s'associe l'aide de différents collaborateurs, dont Nerval. On lui a souvent reproché son manque de style, qui lui valut de rester cantonné dans la littérature populaire, mais il posséda un

indéniable sens dramatique et sa popularité auprès du public ne s'est que rarement démentie.

La vitalité et l'extravagance de son caractère poussèrent Dumas à dilapider la fortune qu'il avait amassée grâce à ses écrits, et l'importance de ses dettes est une des raisons, avec ses convictions républicaines, pour qu'il suive Victor Hugo dans son exil bruxellois après le coup d'Etat de 1851. Il reviendra toutefois en France peu après. En 1860 il partira soutenir Garibaldi en Italie, comme le fera aussi Du Camp.

En 1854, Dumas publie ses *Impressions de voyage. Bords du Rhin*. Il y passe de Belgique en Allemagne, puis revient en France, mais ne mentionne à aucun moment un possible passage par la Hollande. Dans *Mes Mémoires*, on trouve mention d'un autre voyage, en Belgique, en Hollande, et à Francfort, fait avec son fils du 24 au 31 octobre 1844. Il retournera en Hollande du 9 au 16 mai 1849, à l'occasion du couronnement de Guillaume III. Enfin, alors qu'il est en route pour la Hollande, Gérard de Nerval rend visite à Dumas dans son exil bruxellois en 1852, et la même année Dumas accompagnera Hugo à Anvers et voyagera avec Mme Guidi sur les bords de Rhin, mais rien ne porte à croire qu'il ait remis les pieds aux Pays-Bas cette année-là.

Les deux séjours de 1844 et 1849 n'ont pas donné lieu à la publication de récits de voyage, mais l'expérience hollandaise est très présente dans deux œuvres de fiction. C'est d'abord, en 1849, la nouvelle fantastique *Les Mariages du père Olifus*, présentée comme un récit de voyage mais qui s'en détache rapidement, puis l'année suivante le roman historique *La Tulipe noire*, où Dumas fait revivre le Siècle d'or, les grands épisodes de l'histoire néerlandaise et l'amour hollandais pour les tulipes.

### **DURAND, Hippolyte (1833-19??)**

Hippolyte Durand fut professeur de littérature au lycée Charlemagne à Paris, puis inspecteur pour l'académie de Versailles. Il est auteur notamment de poésies et d'études littéraires et, sous le pseudonyme de Guy Delaforest, de souvenirs sur la guerre de 1870. Auteur d'ouvrages sur et pour les enfants, comme *Lectures courantes sur l'histoire de notre patrie* (1876), il collabora également au *Dictionnaire de pédagogie* de Ferdinand Buisson (1887). Il publie un premier récit de voyage en 1862, *Le Danube Allemand et l'Allemagne du Sud. Voyage dans la Forêt-Noire, la Bavière, l'Autriche, la Bohème, la*



*Hongrie, l' Istrie, la Vénétie et le Tyrol*, puis *Les Bords du Rhin de Mayence à Cologne* (1882).

Suite à un voyage effectué dans les Pays-Bas durant l'été de 1891, il publie en 1893 *Hollande et Hollandais d'après nature*, ouvrage dont la principale originalité est de proposer, outre de nombreuses gravures, des photographies. Celles-ci représentent pour partie des constructions modernes, telles que le pont du Moerdijk ou encore le Kurhaus de Scheveningen. La sensibilité de Durand à la Hollande moderne ressort également de ses observations. Il note ainsi l'importance de la réclame et écrit : « Une excursion en Hollande pourrait s'intituler : « Voyage au pays de Van Houten ». »

### **ESQUIROS, Alphonse (1812-1876)**

Auteur romantique de recueils de vers et de romans d'inspiration médiévale. Homme politique républicain. Esquiros fréquente le petit cénacle et le cercle de Victor Hugo qui fera l'éloge de son premier recueil de poèmes.

En 1840, il publie *L'Évangile du peuple*, livre où il décrit la vie du Christ d'un point de vue socialiste et démocrate, et qui lui vaudra une amende et une peine de huit mois de prison pour offense à la religion et à la décence. Il publiera ensuite une série de trois autres ouvrages d'esprit socialiste, *Les Vierges martyres*, *Les Vierges folles* et *Les Vierges sages* (1840-42), où il plaide la cause des femmes et s'affirme comme républicain.

En 1848, il est élu député démocrate-socialiste de la République, il dirige *Le Peuple*, *La Tribune nationale*, *L'Accusateur public*. Suite au coup d'État de 1851, il doit s'exiler. Il se rendra d'abord en Belgique, puis en Angleterre où il rédigera *L'Angleterre et la vie anglaise*, publié dans la *Revue des Deux Mondes*, puis en cinq volumes entre 1859 et 1869.

De retour en France en 1869, il devient député d'extrême-gauche. Après la proclamation de la République en 1870, il siègera au Sénat. Il continue de publier des livres sur la question sociale, collabore à *L'Artiste*, la *Revue de Paris*, et la *Revue des Deux Mondes*. Dans sa préface à *L'Angleterre et la vie anglaise*, Esquiros dit écrire ce livre dans le but de lutter contre les préjugés nationaux : « Juger, c'est comparer; or les éléments d'une comparaison manquent à la plupart de ceux qui veulent porter un jugement sur leur

propre nation ». C'est certainement une même volonté qui lui a fait rédiger un peu plus tôt *La Néerlande et la vie hollandaise* (1859). Il se rend aux Pays-Bas en 1855, ce qui lui permet de témoigner des importantes inondations fluviales qui accablent alors le pays. Sa description consciencieuse en deux tomes de différents aspects de la société néerlandaise ont fait de *La Néerlande et la vie hollandaise* un ouvrage unanimement cité comme une véritable référence.

### **ESTAUNIÉ, Édouard (1862-1942)**

Ingénieur en télécommunications, auteur de romans et d'ouvrages scientifiques. Élu à l'Académie française en 1923.

Élève des Jésuites, il fréquenta l'École Polytechnique et l'École des Sciences politiques, sera directeur de l'École Professionnelle Supérieure des Postes et Télégraphes de 1901 à 1905 et terminera sa carrière comme inspecteur général des Postes et Télégraphes. Il écrivit plusieurs ouvrages scientifiques, comme *Les sources d'énergie électrique* (1895) et *Traité de communication électrique* (1904), et fut l'inventeur du terme de « télécommunications ». En dehors de ses heures de travail, Édouard Estaunié se consacrait à la littérature, écrivant des romans de facture assez classique. Il se révéla comme analyste des secrets de l'âme humaine et de ses tourments. En 1926, Édouard Estaunié devenait de la Société des gens de lettres. Il fut également Président de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon. Il tomba dans l'oubli les dernières années de sa vie.

D'abord naturaliste dans la lignée de Maupassant et de Balzac, il dépeint alors des personnages dont l'existence est déterminée par leur milieu. Dans *L'Empreinte* (1896), il s'inspire de ses propres souvenirs du collège de Jésuites pour faire une satire anticléricale. Fin psychologue et moraliste exigeant, il évolue ensuite vers des ouvrages plus spirituels et devient le « romancier des âmes ». Il se consacre à ce qui est caché et secret : aux drames étouffés de province, à la solitude. En 1906, il obtient le prix Femina pour *Vie secrète*. Citons encore *L'Infirme aux mains de lumière* (1923), et *Tels qu'ils furent* (1927).

Dans *Impressions de Hollande. Petits maîtres* (1893) Estaunié, plus que des impressions de voyage, nous livre des impressions artistiques. La plus grande partie du livre, qu'il

affirme avoir écrit peu après son voyage, que l'on peut donc situer au début des années 1890, est consacré à des notes critiques sur des peintres tels que Hals, Hobbema, de Hooch. Il est intéressant de constater que ce ne sont pas les peintres les plus connus qu'Estaunié a retenu, ce qui apporte une justification supplémentaire au « petits maîtres » du titre.

### **EUDEL, Paul (1837-1912)**

Collectionneur et chroniqueur d'art, Paul Eudel fut aussi historiographe de l'Hôtel Drouot et auteur de petites pièces de théâtre.

Eudel fait des études d'art et de littérature. Il travaille d'abord comme employé dans une maison de commerce et après une année à la Réunion où il travaille dans l'industrie sucrière, il fait paraître en 1860 des récits de voyage au *Courrier de Nantes*. Cette même année, il devient membre du comité d'inspection et d'achats de la bibliothèque et conseiller municipal. En 1877 il vient à Paris, et devient chroniqueur et auteur de critiques artistiques, notamment pour le *Figaro*. Il écrit des préfaces pour les catalogues des ventes célèbres, des études sur les grandes collections et les grands collectionneurs, mais également des répertoires de linguistique, comme *Locutions nantaises* (1884). Il signe parfois Paul du Crotoy. Vice-président du Cercle Funambulesque, Paul Eudel fut célèbre pour ses ouvrages sur les curiosités, comme *L'Hôtel Drouot et la curiosité* (1882-1891), sur les contrefaçons (*Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées* (1884)), ou encore sur les ombres chinoises.

Après avoir publié en 1885 *Constantinople Smyrne et Athènes : Journal de voyage*, Eudel donne en 1906 un autre récit de voyage, sous le titre *Hollande et Hollandais. Impressions de voyage. Mœurs et coutumes, histoire et anecdotes, villes et rues, musées et monuments*. C'est un des derniers récits de voyage dans la tradition du 19<sup>e</sup> siècle, mais déjà marqué par la présence de photos souvenirs, de l'électricité et du téléphone. Le Kurhaus lui-même se transforme sous le regard d'Eudel en « un agrandissement photographique démesuré ».

### **FOURNEL, Victor (1829-1894)**

Journaliste et auteur d'ouvrages sur des aspects de la ville de Paris, l'histoire du théâtre, ou ses voyages; souvent des reportages ou chroniques remaniées (parues dans *L'Illustration*, *Le Gaulois*, *La Revue de Paris*, etc.). Il a également écrit des ouvrages sur les écrivains et les artistes : *La littérature indépendante et les écrivains oubliés* (1862) ; *Figures d'hier et d'aujourd'hui* (1883) ou encore *Les Artistes français contemporains – peintres, sculpteurs* (1884).

Son livre le plus connu est sans doute *Le Vieux Paris* (1879) avec ses nombreuses illustrations, mais Fournel a multiplié les publications sur les rues et la vie populaire de la capitale, comme dans *Ce que l'on voit dans les rues de Paris* (1858) ou *Les cris de Paris* (1887). Parmi ses récits de voyage figurent notamment des destinations méridionales, ainsi *Aux pays du soleil* (1883), *D'Alexandrie au Caire* (1897) et *À travers l'Espagne et l'Italie* (1900), ces deux derniers titres étant posthumes. Fournel se servit parfois des pseudonymes Bernadille et E. Guérard.

Fournel a pris à deux reprises la Hollande pour sujet. La première fois, c'est à la suite d'un voyage. Il publie alors en 1877 *Promenades d'un touriste. Voyage en Hollande. Excursion en Savoie et en Suisse*. Ironisant à propos des touristes et de leurs Guides, il confère à son récit une fraîcheur agréable. Il sembla avoir beaucoup inspiré Paul Depelchin. Fournel lui-même se moque ouvertement de la *Promenade en Hollande* de Louise Colet.

L'année suivante, Fournel revient sur les Pays-Bas dans *Voyages hors de ma chambre* (1878), un recueil d'articles qui contient entre autres « La Hollande artistique ». Il y dresse un tableau de la peinture hollandaise et décrit quelques-unes des toiles les plus connues des Français. La peinture hollandaise y est abordée comme moyen privilégié pour connaître le caractère et les mœurs du peuple hollandais.

### **FROMENTIN, Eugène (1820-1876)**

Peintre et écrivain.

Il monte à Paris pour faire des études de droit, mais décide, lorsqu'il échoue au doctorat, de se consacrer à la peinture. Il fréquente les peintres orientalistes et fait en 1846 un premier voyage en Algérie, qui influencera son style et son goût pour les couleurs

chaudes. Il exposera quelques œuvres au Salon de 1847. Il repart ensuite pour quatre ans en Algérie, et de retour en France, publiera deux récits bien reçus : *Un été dans le Sahara* (1854) et *Une année dans le Sahel* (1859).

Il acquiert une véritable reconnaissance littéraire avec la publication d'un roman qui lui a été inspiré par un amour de jeunesse malheureux, *Dominique* (1863). Il y raconte le cas d'un jeune homme, Dominique, qui ne peut pas épouser la femme qu'il aime. Le livre paraît d'abord en feuilleton dans la *Revue des Deux Mondes*. Ce roman d'analyse a beaucoup de succès auprès du public. Dans son écriture comme dans sa peinture, plutôt classique, Fromentin s'oppose au romantisme. Dominique ne s'adonne pas au désespoir romantique à l'instar de Werther, mais le surmonte et renonce à son rêve.

Vers la fin de sa vie, Eugène Fromentin est proche des hauts personnages du Second Empire. Il fréquente le salon de la princesse Mathilde, où il croise des auteurs tels que les Goncourt, Flaubert ou encore Gautier.

En juillet 1875, Eugène Fromentin effectue seul un voyage de quelques semaines en Belgique et en Hollande. Il sera à La Haye du 13 au 15 juillet et à Amsterdam du 16 au 21. Il y visite notamment les musées et les galeries pour étudier les œuvres des peintres flamands et hollandais. Les brumes de la Hollande lui rappellent son paysage natal de La Rochelle. Il prend de nombreuses notes qui lui permettront de rédiger *Les Maîtres d'autrefois* (1876), paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*. Le livre est très bien reçu du public, même si certains critiques se montrent choqués par le jugement sévère que Fromentin, adepte de l'académisme, porte sur Rembrandt. En effet, s'il est conquis par Rubens, il ne comprend pas Rembrandt, dont la « fantasmagorie » ne parvient qu'à l'étonner. Il lui concède toutefois un talent de « luminariste ». Malgré cette controverse, Fromentin aura écrit avec *Les maîtres d'autrefois* un nouvel ouvrage qui servira encore de référence à de nombreux auteurs, dont Claudel et Proust, au siècle suivant.

### **GAUTIER, Théophile (1811-1872)**

Auteur de romans, de nouvelles, de pièces de théâtre, de relations de voyage et d'un grand nombre de poèmes. Le recueil qui le consacre comme poète est *Émaux et Camées*, paru en 1852 mais que Gautier continue de modifier et dont l'édition définitive ne paraît que l'année de sa mort. L'esthétique formaliste qui caractérise ces poésies

rattache Gautier au mouvement de l'art pour l'art et le rapproche des poètes parnassiens ; dans son for intérieur cependant, il reste un romantique.

Théophile Gautier voulait d'abord être peintre. C'est sa rencontre avec Victor Hugo, qui lui est présenté par Pétrus Borel et son camarade d'école Gérard de Nerval, qui va changer son destin. Grand admirateur de Hugo, Gautier sera de toutes les batailles romantiques, notamment celle d'Hernani. Il publie ses premiers vers en 1830. Il appartient avec Houssaye et Nerval à la Bohème de la rue du Doyenné qui forme le petit cénacle que fréquente aussi Roger de Beauvoir, milieu qui lui inspire *Les Jeunes France* (1833) où il commence déjà à prendre ses distances avec le romantisme, tendance qui s'affirme dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* (1835). Balzac le fait entrer à la *Chronique de Paris*, puis il travaillera au *Figaro*, fera des critiques d'art et de théâtre pour *La Presse* et deviendra rédacteur en chef de *L'Artiste* (mais il travailla aussi à *La Caricature*, au *Musée des Familles*, à la *Revue de Paris*, à la *Revue des Deux-Mondes*). Ces activités de journaliste lui permettent de vivre et de voyager. En 1862, Gautier est élu président de la Société nationale des Beaux-Arts. Vers la fin de sa vie, il fréquente le salon littéraire de la princesse Mathilde, où il croise des écrivains comme Taine et les Goncourt. La princesse le nomme son bibliothécaire en 1868. À cette époque, Gautier fait figure de chef d'école et Baudelaire lui dédie *Les Fleurs du mal*.

Grand amateur de voyages, Gautier sillonna l'Europe, l'Orient, et Afrique : il ira en Espagne, en Russie, en Algérie, en Italie, en Grèce, en Turquie, et en Égypte. Tous ces voyages donnent lieu à des publications dans lesquelles on retrouve sa sensibilité de peintre.

Henri Van der Tuin a dressé l'inventaire des voyages de Gautier en Belgique et en Hollande, qui ont laissé relativement peu de traces dans son œuvre. Il est allé en Belgique avec son ami Nerval en 1836, puis trois fois en Belgique et en Hollande, en 1846, 1849 et 1858. Ce dernier voyage a donné lieu au bref feuilleton paru dans le *Moniteur Universel* et repris dans *Loin de Paris* (1865) : « Ce qu'on peut voir en six jours ». Deux épisodes seulement y sont consacrés à la Hollande. Plus intéressant, *Un Tour en Belgique*, paru en 1836 dans *La Chronique de Paris*, sera repris dans *Zigzags* en 1845, puis dans *Caprices et zigzags* en 1852, à cette différence près que l'auteur y a alors ajouté la relation d'un de ses voyages (sans doute celui de 49 ?) en Hollande. Le

ton est très léger, Gautier lui-même parle de « relation burlesque », Emile Montégut de « joviale espièglerie ». On y voit toutefois déjà le talent de Gautier pour le pittoresque, et ses observations artistiques sont malgré tout précises et pertinentes. Mentionnons pour finir le conte *La Toison d'or* (1839), où le souvenir, ou plutôt le fantasme des blondes Hollandaises est bien présent.

### **GONCOURT, Jules (1830-1870) et Edmond (1822-1896)**

Romanciers et critiques d'art, les frères Goncourt ont exercé une grande influence sur les naturalistes et les réalistes autant que sur les symbolistes. On peut citer par exemple les noms de Jean Lorrain et J.-K. Huysmans. Leur curiosité pour le « document humain » leur fait écrire des romans sur les milieux populaires, tels que *Germinie Lacerteux* (1865). Edmond était collectionneur d'art et a fait découvrir l'art japonais en France.

À la mort de leur mère, les deux frères choisissent de mener une vie d'artiste. Edmond abandonne alors son poste de fonctionnaire. Pendant les années 1849 et 1850, ils voyagent en Algérie, en Suisse, et en Belgique. Plus tard, ils visiteront notamment Rome et l'Italie. Ils écrivent des articles, mais suite à un procès, ils abandonnent le journalisme en 1852 et se consacrent à l'histoire. Ils privilégient les anecdotes, et documents intimes, pour écrire une histoire sociale de la vie privée. À partir de 1860, les Goncourt vont se consacrer au roman, dans une approche qui se ressent encore de leur expérience historique. Ils accordent en effet une place importante à la recherche documentaire.

Ils mènent une vie mondaine active, et fondent en 1862 les dîners Magny bimensuels avec Sainte-Beuve et Gavarni. En 1868 Jules commence à souffrir de troubles nerveux, son état s'aggrave rapidement et il mourra en 1870. Edmond poursuit seul l'écriture. Dans son Grenier, qui fait office de salon, il réunit de nombreux écrivains tels que Alphonse et Léon Daudet, Gustave Geffroy, Octave Mirbeau et Emile Zola. Dans son testament, Edmond stipule la création de l'Académie Goncourt dont les premiers membres sont en partie élus parmi les habitués du Grenier.

Les frères Goncourt commencent à tenir un journal en 1851. C'est généralement Jules qui tient la plume ; après sa mort Edmond poursuivra l'entreprise. Les deux premiers

volumes du *Journal* (1851-1867) seront publiés en 1887. Sept autres volumes suivront jusqu'à la mort d'Edmond.

C'est dans le premier volume que l'on trouve quelques notes relatives au voyage des frères Goncourt en Hollande. En effet, après un voyage en Allemagne en compagnie de leur ami Paul de Saint-Victor en 1860, ils se rendent l'année suivante aux bords du Rhin et aux Pays-Bas, toujours avec Saint-Victor. Ils partent le 3 septembre 1861, passent par Aix-la-Chapelle et le 8 septembre, se trouvent à Amsterdam. Le 11, ils y sont toujours, le 13 à La Haye, le 14 à Leyde, puis à nouveau La Haye, Rotterdam, et départ par Anvers. En dehors de la peinture, peu de choses remportent leur adhésion en Hollande, pays de « castors dans un fromage ». Ils ont lu Esquiros et Du Camp, mais jugent que « La Hollande a été surfaite ».

### **GOZLAN, Léon (1803-1866)**

Auteur original et très fécond de romans et de nouvelles pour les journaux et revues. Il a aussi écrit pour le théâtre. Volontiers satirique ou ironique, il préfère les hommes aux héros.

Fils d'un armateur ruiné par les corsaires, Gozlan abandonne ses études et se lance à l'aventure sur les mers. Il voyagea au Sénégal et note ses souvenirs de voyages dans la nouvelle *Pour avoir voulu imiter Robinson*. Il devient ensuite journaliste, chroniqueur pour le Figaro et de nombreux autres journaux et revues. Il est aussi le secrétaire de Balzac, qu'il se remémorera plus tard dans un livre resté célèbre, *Balzac en pantoufles* (1856). Gozlan est l'auteur de romans sur les notables de province - *Le Notaire de Chantilly* (1836), *Le Médecin du Pecq* (1839) et de récits plus fantaisistes, comme *Le Vampire du Val-de Grâce* (1862). Il porte sur la société un regard lucide et amusé. Il fut président de la Société des gens de lettres et de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

Nous ignorons si Gozlan a fait personnellement le déplacement en Hollande. L'histoire consacrée au village de Broek dans *De neuf heures à minuit* (1852) est tellement fantaisiste qu'elle a bien pu naître entièrement de son imagination et de quelques



lectures anciennes. Elle est cependant, pour plus de véracité, présentée comme une relation de voyage.

### **HAVARD, Henry (1838-1921)**

Inspecteur des Beaux Arts, et membre du Conseil Supérieur, Henry Havard était aussi critique d'art et collaborateur à la *Gazette des Beaux-Arts*. Il est l'auteur d'une *Histoire de la peinture hollandaise* (1881), et de *L'art dans la maison (grammaire de l'ameublement)* paru en 1884. Havard s'est réfugié aux Pays-Bas après la Commune, pour des raisons que nous ignorons. Il devient correspondant en Hollande pour le *Monde illustré*, mais écrit également des articles pour le journal *Het Vaderland* de La Haye.

Havard a passé de nombreuses années aux Pays-Bas, et a écrit au moins cinq ouvrages décrivant le pays. Trois sont regroupés sous le titre *La Hollande pittoresque : Voyage aux villes mortes du Zuiderzée* (1874), *Les Frontières menacées* (1876) et *Le Cœur du pays* (1878). En 1876, il publie en outre *Amsterdam et Venise*, et en 1881 *La Hollande à vol d'oiseau*. Havard connut un grand succès : ses livres furent réédités et traduits, entre autres en néerlandais. Outre son *Histoire de la peinture hollandaise*, il faut encore citer *Les Merveilles de l'art hollandais, exposées à Amsterdam en 1872* (1873, avec photographies), *L'Art et les artistes hollandais* (1879-1881), *Van der Meer de Delft* (1888), *Michiel Van Mierevelt et son gendre* (1894), et *La Céramique hollandaise* (1909), ainsi que des traductions de contes hollandais de M.P.Lindo (pseud. Le vieux Monsieur Smits) qui sont des feuilletons parus en septembre 1873 dans *Het Vaderland*.

Le voyage qui a inspiré le premier livre de 1874 a été fait en juin 1873. Dans le suivant, *Les Frontières menacées*, il indique avoir fait le voyage qu'il y décrit l'année précédente, en 1875, alors qu'il habite aux Pays-Bas depuis cinq ans déjà, soit depuis 1870. Pour le troisième titre, aucune indication concernant la date du voyage n'est donné, peut-être n'y en a-t-il pas eu, puisqu'il s'agit sans doute de la région où il réside. *Amsterdam et Venise* ne diffère guère d'un Guide ; *La Hollande à vol d'oiseau* enfin est présenté par les éditeurs comme « moins scientifique et plus pittoresque que *La Hollande pittoresque* ». Le grand mérite de Havard a été de décrire le pays de l'intérieur, et de faire connaître au public français jusqu'aux régions les plus reculés telles que le nord et l'est du pays. L'image qu'il brosse est d'actualité et bien

documentée, bien que le pittoresque l'emporte ça et là sur l'objectivité. D'ailleurs, il le revendique : « Dans quelques années cette originalité aura vécu. » Henry Havard est sans doute rentré en France après l'amnistie de 1880. Nous le retrouvons inspecteur des Beaux-arts en 1887 et officier de la Légion d'honneur deux années plus tard.

### **D'HAUSSEZ, Charles Lemercher de Longpré, Baron (1778-1854)**

Maire de Neufchâtel, député, préfet, puis ministre de la Marine de Charles X en 1829, le baron d'Haussez a publié plusieurs écrits sur la politique et l'administration.

Royaliste conspirateur, il est obligé de mener une vie cachée sous le Directoire, de 1799 à 1804. Il se fait bonapartiste enthousiaste, mais soutient de nouveau les Bourbon pendant les Cent-Jours. Il devient alors successivement maire, puis député de la Seine-Inférieure en 1815, préfet des Landes en 1817, du Gard en 1819, de l'Isère en 1820, de la Gironde en 1823, conseiller d'État en 1826, et député des Landes en 1827. En 1829, il reçoit le portefeuille de la marine dans le ministère Polignac. Il s'illustre en organisant avec brille et vigueur l'expédition d'Alger. En 1830, il reste fidèle à Charles X et doit se réfugier en Angleterre, condamné à perpétuité par contumace. Il parcourt alors l'Italie, la Suisse et l'Allemagne et consigne ses impressions de voyage dans différents ouvrages : *Philosophie de l'exil* (1832), *La Grande-Bretagne en 1833* (1834), *Voyage d'un exilé de Londres à Naples et en Sicile en passant par la Hollande, la Confédération germanique, le Tyrol et l'Italie* (1835) et *Alpes et Danube ou voyage en Suisse, Styrie, Hongrie et Transylvanie, pour faire suite au Voyage d'un exilé* (1837). Il sera amnistié en 1839.

Dans *Voyage d'un exilé...*, la Hollande n'occupe qu'une quarantaine de pages. Chassé de sa patrie, le baron D'Haussez cherche à découvrir « comment était organisée celle des autres ». Il adopte dans son ouvrage un ton et une organisation très didactiques. Les impressions dont il fait part ne sont pas toujours favorables.

### **HUGO, Charles (1826 - 1871) et Victor (1802-1885)**

Ecrivain, dramaturge et poète engagé, Victor Hugo est le plus grand des écrivains romantiques français. Il est le créateur du drame romantique. Sous le Second Empire, il vit en exil à Bruxelles, Jersey, puis Guernesey. De 1825 à la fin de sa vie, notamment

avec sa maîtresse Juliette Drouet, Victor Hugo a fait plusieurs fois des voyages dans les pays du Rhin qui forment pour lui le cœur historique de la vieille Europe, : il se rend ainsi en Suisse, Allemagne, Belgique, Hollande et au Luxembourg. En 1842, il publie *Le Rhin, lettres à un ami*, son seul grand livre de voyage, synthèse de voyages faits en 1839 et 1840, mais dans lequel ne figure pas la Hollande.

Il séjourne en Hollande en 1861, mais n'écrira rien sur le pays si ce n'est dans une lettre à son fils Charles, où il exprime sa déception : « Il y a des merveilles en tout genre, et comme nature et comme art, mais l'ensemble est une désillusion. Il faut toute ma bienveillance pour ne pas être furieux. La vieille Hollande chinoise n'existe plus ; une curiosité, c'est qu'il n'y a pas de curiosités. Tout est gratté, parfait, anglais, châtré, badigeonné en jaune. [...] Mais les Rembrandt qui sont à La Haye et à Amsterdam méritent, à eux tout seuls, qu'on fasse le voyage. » Malgré sa déception, il se rendra une nouvelle fois aux Pays-Bas en 1867, pour un voyage en Zélande. Là encore, il n'a guère laissé que des notes, brèves et souvent prosaïques. Toutefois, son fils Charles, qui fait le voyage avec lui, nous a laissé un compte-rendu plus complet.

Charles Hugo, deuxième fils de Victor, se destine comme son père aux lettres. Il travaille pendant quelque temps comme secrétaire pour Lamartine. Le 1<sup>er</sup> octobre 1848, il fonde le journal politique *L'Événement* avec son père, son frère François-Victor, Paul Meurice et Auguste Vacquerie. En 1851, il publie un article contre la peine de mort qui lui vaut des poursuites judiciaires. Il est condamné à une peine de prison. En 1852, il est libéré et rejoint son père en exil. Il publie plusieurs livres : *Le Cochon de Saint-Antoine* (1856), *La Bohême dorée* (1859), et *La Famille tragique* (1860). En 1869, il est cofondateur du *Rappel*, journal bientôt interdit pour son opposition à la politique du gouvernement. Charles sera à plusieurs reprises encore condamné à la prison pour ses idées, jusqu'à la chute de l'Empire. En 1871, il meurt d'apoplexie foudroyante.

En août 1867, Charles part en Zélande avec son père et son frère Victor. La même année, il publie le récit de ce voyage sous le pseudonyme de Paul de la Miltière dans *La Liberté*, sous le titre « Victor Hugo en Zélande ». Le livre paraîtra l'année suivante.

De ce voyage en Zélande, il faut surtout retenir l'accueil triomphal réservé à Victor Hugo par ses sympathisants libéraux et socialistes. Un pasteur protestant de Goes salue

ainsi en lui « le héros de la révolution littéraire et le prophète de la révolution sociale ». Son débarquement à Zierikzee a été annoncé par les journaux, et une foule l'attend sur le quai. Même chose à Dordrecht. De retour chez lui, Victor Hugo note dans son journal, le 12 septembre : « Charles nous a lu le commencement de son *Voyage en Zélande* », puis, le 25 du même mois : « Charles nous a lu la fin de son *Voyage*. Son travail est excellent. »

### **HUYSMANS, Joris-Karl (1848-1907)**

Ecrivain et critique d'art, auteur intolérant à la médiocrité et la mesquinerie de la société moderne, il travailla cependant comme fonctionnaire au ministère de l'Intérieur pendant trente ans. De son vrai nom Charles Marie Georges Huysmans, il adopta le prénom Joris-Karl pour ses débuts en littérature après un voyage en Hollande. Proche d'abord du naturalisme, il évolua vers un spiritualisme religieux. Il fut un des premiers défenseurs des impressionnistes dans *L'Art moderne* (1883).

Son père, Gotfried Huysmans, était originaire de Breda. Il était peintre, comme son propre père et un de ses frères, qui fut professeur aux académies de Breda et de Tilburg et eut notamment Vincent Van Gogh comme élève. Gotfried Huysmans avait été naturalisé français, mais retourna fréquemment en Hollande avec sa femme et son fils. J.-K. Huysmans choisira les lettres : il débute en 1874 avec un recueil de poèmes intitulé *Le Drageoir à épices*, réédité l'année suivante sous le titre *Le drageoir aux épices*. Il se lie d'amitié avec Verlaine, Zola et les frères Goncourt et participe au manifeste du naturalisme qu'est le recueil *Les Soirées de Médan*. Ses œuvres sont marquées par le pessimisme et le dégoût de monde moderne. En 1884, il publie *À rebours*. Le roman provoque une rupture avec Zola, car Huysmans y dénonce le naturalisme dans un élan tendant vers l'idéal. Il traverse ensuite une période marquée par l'occultisme et la sensualité, avant de se convertir au catholicisme, chemin parcouru par le biais de l'art religieux. Ses œuvres teintées de spiritualisme gardent toutefois dans leur langue les caractéristiques du réalisme. Il était lié avec l'écrivain néerlandais Arij Prins.

Huysmans effectuait de fréquents séjours aux Pays-Bas, mais n'a jamais réellement écrit de livre sur ce pays. Ce n'est qu'en 1994 que les courts textes publiés dans différentes

revues ont été réunis en volume. Le premier article fait suite à un séjour que Huysmans fait en septembre 1876 chez son oncle, à Breda. Il paraît en février 1877 dans *Le Musée des Deux Mondes*, sous le titre « En Hollande » et décrit notamment la vie hollandaise et quelques tableaux de l'école hollandaise. Même titre pour les deux articles suivants, publiés dans *La Revue illustrée* en décembre 1886 et janvier 1887, qui reprennent en partie le premier et sont en grande partie consacrés à une description de la ville de Haarlem et de la campagne alentour. Un quatrième et dernier article enfin, intitulé « En Hollande: Sensations d'Amsterdam » a paru en septembre 1898 dans *Les Annales politiques et littéraires* et raconte un voyage fait en 1897, mais reprend aussi des passages de l'article de 1877. Mentionnons enfin un petit texte paru en 1875 dans *Le Musée des Deux Mondes*, intitulé « La Tulipe » et un livre hagiographique, *Sainte Lydwine de Schiedam* (1901).

### **LACHERET, Élisée (1851-1920)**

Pasteur réformé évangélique, de 1902 à 1913 il est Président de la Commission Permanente de l'Union des Églises Réformées Évangéliques de France. Il joua un rôle important dans les négociations en faveur de la loi de séparation des Églises et de l'État. Lacheret fut aussi parmi les collaborateurs réguliers de la Société biblique de France qui publia en 1903 une *Révision synodale du Nouveau Testament*, et en 1905 le *Nouveau Testament avec les psaumes révisés*.

Élisée Lacheret a une longue expérience des Pays-Bas. Il y séjourne une première fois pendant quinze ans, de 1878 à 1893, en tant que pasteur de l'Église Wallonne à La Haye. Plus tard, de 1912 à 1920, il sera chapelain de la Reine Wilhelmine de Hollande. C'est à la fin de cette première charge qu'il publie *Choses de Hollande*. Il y aborde des sujets d'ordre ecclésiastique, mais aussi d'ordre général et manifeste sa volonté de corriger des « erreurs légendaires ». Il parle ensuite surtout des églises wallonnes et de la connaissance du français en Hollande, de la politique, du catholicisme et du socialisme, qu'il condamne. Son ouvrage se différencie en cela de la plupart des autres publications sur les Pays-Bas, qui en général ne s'intéressent guère à la société actuelle.

### **LAGARRIGUE, Fernand**

Nous n'avons trouvé aucune précision sur l'identité de cet auteur, qui publie en 1860 *Etudes et voyages. Paris, Belgique, Hollande*. Notons cependant qu'il se réclame dans ce livre de « [s]on ami Roger de Beauvoir ». Il a également publié sous le pseudonyme de Emilien Mary, surtout des pièces de vaudeville, dans les années 1850 et 1860. Il est l'auteur de *Les Méridionaux, galerie des contemporains* (1860).

Dans *Etudes et voyages*, une quarantaine de pages du livre portent sur la Hollande, où il a effectué le tour classique. Ses observations ne sont pas d'une grande originalité.

### **LENORMANT, Charles (1802-1859)**

Archéologue, égyptologue et numismate français. Bibliothécaire à la Bibliothèque de l' Arsenal puis conservateur adjoint au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale. Conservateur du Département des Imprimés en 1832, il est élu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1839 et, l'année suivante, prend la direction du Cabinet des médailles. Il accède à la chaire d'archéologie égyptienne du Collège de France en 1849. Il était un grand défenseur de la liberté d'enseignement.

Lenormant s'enflamme pour l'archéologie lors d'un voyage en Italie en en Sicile en 1822-1823. Quelques années plus tard, en 1828, il accompagne en qualité d'inspecteur des Beaux-Arts, Jean-François Champollion dans son voyage en Égypte, et se rend en Grèce l'année suivante. Il visite également la Belgique et la Hollande. À partir de 1835, il donne des cours à la Sorbonne comme suppléant pour Guizot. D'une profonde foi catholique, il y professe ses idées cléricales, ce qui provoque des remous et le contraindra en 1846 à démissionner. Ses principales œuvres sont *Les Artistes contemporains* (1833); *Musée des Antiquités égyptiennes* (1842) et *Questions historiques* (1845).

En 1861, dans *Beaux-arts et voyages*, Lenormant reprend un « Voyage en Hollande » de 1927. Son regard, nourri de peinture hollandaise, ne voit partout que tableaux de maîtres. Il explique le caractère hollandais par des lois positivistes.

### **LEPEINTRE, Pierre Marie Michel (1785-18??)**

Initialement fonctionnaire, Lepeintre était auteur et éditeur. Il signait aussi Lepeintre-Desroches. Il est l'auteur d'un *Précis historique et littéraire sur la tragédie* (1822).

En 1829, paraît une première édition anonyme de *Quatre Mois dans les Pays-Bas, Voyage critique et épisodique de deux littérateurs dans la Belgique et la Hollande*, signé M. de... Dans un avis de l'éditeur précédent l'édition de 1830, Lepeintre affirme que l'auteur est un ami intime qui souhaite rester inconnu. Il précise également avoir voulu cette deuxième édition, augmentée d'un troisième tome, « la première n'ayant pas suffi à l'empressement des lecteurs. » L'ouvrage ne se veut ni descriptif, ni statistique, mas une relation de sensations et d'événements personnels. C'est en fait un croisement entre une fiction et un récit de voyage, fait par l'auteur et son ami Saint-Pierre qui se lancent à la poursuite d'un banqueroutier.

### **LOMBARD DE LANGRES, Vincent (1765-1830)**

Clerc de procureur puis avocat, Lombard de Langres fut sous le Directoire juge au tribunal de cassation en Haute-Marne. Après le coup d'Etat du 18 brumaire, il est écarté du tribunal. Il s'éloigne alors de la vie publique et se consacre à ses travaux littéraires. Il écrivit ce qu'il désigna par le nom de « rhapsodies théâtrales », des historiettes instructives pour les enfants, des contes militaires ou encore une *Histoire des sociétés secrètes de l'armée* (1815). Ses mémoires contiennent des portraits et des anecdotes sur les hommes rencontrés dans le cadre de ses fonctions. Il se servit parfois du pseudonyme A. Grégoire.

C'est durant le Directoire que Lombard de Langres, soutenu par Teilhard, se rend à La Haye en tant qu'envoyé extraordinaire. Il obtient du gouvernement néerlandais une amnistie générale pour les délits révolutionnaires. Son séjour dure d'octobre 1798 à juillet 1799. En 1823, il publie ses *Mémoires anecdotiques pour servir à l'histoire de la Révolution Française*. Le livre troisième du premier tome s'intitule « L'Ambassade ». Bien plus que le récit de sa mission diplomatique, Lombard de Langres y donne une description générale de la Hollande. Il porte un regard critique sur le Directoire, qu'il

accuse d'avoir voulu « saigner à blanc » la Hollande considérée comme « un peuple de marchands vendus à l'Angleterre. »

### **LORRAIN, Jean (1855-1906)**

Paul Duval dit Jean Lorrain était un écrivain parnassien qui fit souvent scandale à la Belle Époque.

Il commence des études de droit qu'il abandonne après deux ans. Il commence alors à fréquenter le monde de la presse et les cafés où se réunit la bohème. Il rencontre les Hydropathes et les Zutistes, ou encore Jean Moréas, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Coppée et Edmond de Goncourt, qui restera son ami jusqu'à sa mort en 1896. Esprit pessimiste et décadent, il a le goût de l'artifice et de l'outrance.

Il publie son premier recueil de poèmes, *Le Sang des dieux*, en 1882 et écrit pour *Le Chat noir*, *Le Décadent* et d'autres revues. Il est craint autant qu'apprécié pour sa plume acerbe. Lorrain affiche un personnage double : d'un côté dandy et esthète, il choque volontiers en s'adonnant au vice et au vulgaire. Il est grand consommateur d'éther, ce qui compromet sa santé. Son roman le plus connu, *M. de Phocas*, paraît en 1900. Mentionnons encore *Modernités* (1885) et le recueil de contes *Fards et poisons* (1904).

En 1897, il a déjà publié un autre roman reçu par la critique comme un chef d'œuvre, *M. de Bougreton*. Le livre met en scène un vieux conscrit fantomatique qui fait découvrir au narrateur un Amsterdam à son image, fantaisiste, en dehors de la réalité et du temps.

### **MARMIER, Xavier (1808-1882)**

Romancier et poète, Marmier fut rédacteur en chef de la *Revue germanique*, conservateur, puis administrateur général de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, mais avant tout voyageur et grâce à cela, traducteur des littératures germaniques et scandinaves. Il contribua à faire connaître en France des auteurs tels que Schiller, Goethe, Hoffmann, Tieck, Novalis. Comparatiste avant la lettre, il souhaitait découvrir, grâce à une comparaison synthétique dans une perspective totalisante, le développement littéraire des peuples modernes. Après ses voyages, il publiait des ouvrages historiques,



géographiques ou littéraires, mais aussi des récits de voyage avec ses impressions personnelles.

Le jeune Marmier monte à Paris et trouve un poste de secrétaire grâce à Nodier et Vigny. Il commence alors à écrire et débute en 1830 avec *Esquisses poétiques*. L'année suivante, il fait son premier voyage, en Allemagne. Il apprend l'allemand, collabore à différentes revues (*Revue germanique*, *Revue des Deux Mondes*, *Revue de Paris*) et écrit presque à lui seul les articles de la *Nouvelle Revue germanique*. Il traduit Schiller et publie une *Étude sur Goethe*.

En 1835, il part en Islande étudier la langue et la littérature. Outre l'islandais, il apprend le danois. Il parcourt la Scandinavie et publie ensuite trois ouvrages : en 1837 *Lettres sur l'Islande*, et l'année suivante *Langue et littérature islandaises* et *Histoire de l'Islande depuis sa découverte jusqu'à nos jours*.

En 1839, Xavier Marmier est nommé professeur de littérature étrangère à l'université de Rennes, mais il démissionne après quelques mois pour pouvoir partir explorer le Pôle Nord. A son retour, il devient bibliothécaire au ministère de l'Instruction publique jusqu'en 1846. Entre 1839 et 1843, il visite la Hollande, la Finlande, la Russie et la Pologne. En 1845-1846, voyage en Orient, puis en Algérie. Il devient conservateur de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. En 1847, nouveau voyage en Russie. De 1848 à 1850, Marmier parcourt les États-Unis et le Canada, Cuba, l'Argentine et l'Uruguay. En 1852, il traverse l'Allemagne, la Suisse et l'Italie pour aller au Monténégro. En 1862, il publie *Voyages et littérature*. Il est élu à l'Académie française en 1870.

En 1842, Marmier publie ses *Lettres sur la Hollande*, datées de 1840, année de son voyage. Il reprendra ce texte plus tard dans *En Amérique et en Europe* (1859). Fidèle à son habitude, Marmier donne un aperçu très complet du pays, où ses observations sur place sont placés dans un contexte historique et où il tente, lorsqu'il la juge injuste, de rectifier l'image qui existe de la Hollande. Il termine son ouvrage, chose rare, par un long aperçu de la littérature néerlandaise ancienne, et même de la littérature moderne.

### **MENGIN-FONDRAGON, Pierre Charles Joseph, baron de (1783-1844)**

Maréchal de logis du roi, dévoué à la branche aînée des Bourbons. Auteur de différents ouvrages, dont *Les Soirées d'un observateur ou mélanges politiques, critiques et*

*littéraires* (1827), il a également publié trois récits de voyages européens : d'abord un *Nouveau voyage topographique, historique, critique, politique et moral en Italie, fait en 1830* (1833-1834 ; le titre laisse à penser qu'il s'agit d'une réédition, mais nous n'avons pas trouvé trace d'une édition antérieure). Quelques années plus tard paraît *Souvenirs de voyages. Les Bords du Rhin, la Hollande, Anvers, l'Angleterre, l'Écosse et Cherbourg* (1838), puis enfin *La Belgique et l'Allemagne* (1843).

C'est naturellement le second ouvrage qui nous intéresse. S'il est assez superficiel - surtout l'orthographe des noms de lieux est tout à fait fantaisiste - , le livre aborde tout de même un nombre important d'aspects de la Hollande, que Mengin-Fondragon juge par ailleurs trop sévèrement critiquée.

### **MICHEL, Henri (1861-1944)**

Aucune information sûre sur cet auteur. Sans doute membre de l'Académie d'Amiens, il est l'auteur d'ouvrages assez variés, plutôt à caractère historique.

Il publie en 1899 des *Notes sur la Hollande et sur l'intimité*. Le titre de l'ouvrage reflète bien son contenu, fait d'impressions de calme, d'intériorité et de réflexions sur la nature humaine dans l'esprit de Michelet.

### **MICHELET, Jules (1798-1874)**

Historien, Michelet renouvelle l'approche historique en replaçant l'homme ordinaire au cœur de l'événement. Il conçoit l'Histoire comme « la victoire successive de la liberté humaine sur la fatalité de la nature. » On peut donc tirer de ses événements un enseignement philosophique. Sa sensibilité romantique et son imagination l'emportent parfois sur la rigueur dans la méthode et l'objectivité qu'exige l'historiographie. Michelet était un fervent républicain, ce qui n'a pas été sans nuire à sa carrière.

Fils d'imprimeur, il passe l'agrégation et devient professeur d'histoire. Grâce à l'appui de Villemain et Victor Cousin, il devient en 1827 maître de conférences de philosophie et d'histoire à l'École normale. En 1829, il doit renoncer à la philosophie pour se consacrer exclusivement à l'histoire ancienne. L'année suivante, il obtient une place aux

Archives nationales et devient suppléant de Guizot à la Sorbonne. En 1831, dans *Introduction à l'histoire universelle*, il expose sa vision de l'histoire comme la lutte de la liberté contre la fatalité. En 1838, Michelet est nommé à la chaire d'histoire et de morale du Collège de France. Il s'y attaque aux jésuites, mais est interdit de cours et privilégie alors son travail littéraire. Il publie son *Histoire de la Révolution française* (à partir de 1847). Michelet voit comme son devoir d'initier le peuple à la République. Refusant de prêter serment à l'Empire, il perdra sa place au Collège de France ainsi que son poste aux Archives. En 1867, il achève enfin son chef-d'œuvre commencé trente ans plus tôt, la monumentale *Histoire de France*, dans laquelle il parvient à redonner vie au passé. Fidèle à lui-même, il y cherche l'âme psychologique des faits.

Vers 1833, Michelet parcourt l'Europe pour préparer l'œuvre de sa vie, *l'Histoire de France*. Ses journaux de voyages n'ont été publiés qu'après sa mort, en 1893, sous le titre *Sur les chemins de l'Europe : Angleterre, Flandre, Hollande, Suisse, Lombardie, Tyrol*. Le livre deux est consacré à la Flandre et la Hollande. Michelet y insiste sur la nature aquatique du pays et la résistance du peuple contre cette eau omniprésente.

### **MIRBEAU, Octave (1848-1917)**

Ecrivain, critique d'art et journaliste français. Mirbeau jouissait d'une célébrité européenne et populaire, mais était aussi reconnu par les avant-gardes. Ses articles étaient influents et redoutés. Il était un romancier et auteur dramatique novateur, dynamisant de l'intérieur les tendances culturelles et les normes bourgeoises du moment.

Mirbeau fait ses débuts comme journaliste bonapartiste, voire antisémite. Pendant une douzaine d'années, il écrira pour l'argent. En 1884, il fait le choix de défendre désormais ses propres valeurs éthiques et esthétiques. Il devient alors l'ami de Claude Monet et Auguste Rodin. Il collabore comme journaliste et critique d'art à *La France*, au *Gaulois*, au *Matin*, au *Gil Blas*, au *Figaro*, à *L'Écho de Paris*, puis au *Journal*. En même temps il écrit des contes et des romans appréciés de l'avant-garde, mais que la critique juge trop audacieux. Une double crise conjugale et morale plonge Mirbeau dans le pessimisme, voire dans le nihilisme. La Grande Guerre viendra encore accentuer cette désillusion. Libertaire, individualiste, mais aussi pacifiste et anticlérical, il sera d'abord

socialiste, puis rallie l'anarchisme en 1890. Très critique envers l'art classique, il découvre Paul Gauguin et Vincent Van Gogh, dont il achète *Les Iris* et *Les Tournesols*, et qui lui inspire un feuilleton, *Dans le ciel*. Il défend également des formes d'écriture nouvelles et lance des auteurs comme Maeterlinck et Marcel Schwob. Mirbeau lui-même connaîtra le succès public, tout en faisant scandale, avec les romans réalistes *Le Jardin des supplices* (1899) et *Le Journal d'une femme de chambre* (1900). Entre impressionnisme et expressionnisme, il y rompt avec les conventions du roman. En 1903, ce sera le triomphe international, grâce à une comédie de mœurs : *Les affaires sont les affaires*.

En 1907, Mirbeau publie une nouvelle fois une œuvre à scandale, *La 628-E8*, du nom de l'automobile dans laquelle il parcourt la Belgique, la Hollande et l'Allemagne. Ce n'est ni un récit de voyage, ni un roman. Mirbeau se moque de la composition, de la vraisemblance et du réalisme, mêle les registres. Il insère dans le livre trois chapitres sur la mort de Balzac, qui seront retirés au dernier moment à la demande de la fille de Mme Hanska, qu'il accusait de s'amuser pendant que l'écrivain agonisait.

*La 628-E8* fait l'éloge de la vitesse et de l'automobile, mais aussi à la paix. En Hollande, Mirbeau découvre des villages inconnus des touristes. Il évoque Rembrandt, Monet, mais surtout Van Gogh dans des pages empreintes d'une grande admiration.

### **MONTÉGUT, Émile (1825-1895)**

Essayiste et critique, s'intéressant notamment aux auteurs anglophones, il fut aussi un libéral convaincu.

Le premier article d'Émile Montégut, consacré à Emerson, paraît en 1847 dans la *Revue Universelle*. En 1857, il devient le critique littéraire attitré de la *Revue universelle*. A l'instar de François-Victor Hugo, il traduit les *Œuvres complètes* de Shakespeare, entre 1867 et 1873. Il publie entre 1885 et 1892 une série sur les *Écrivains modernes de l'Angleterre* qui fera connaître du public des écrivains comme George Eliot et Charlotte Brontë, des études critiques sous le titre de *Nos morts contemporains* (1883-1884) ainsi que des récits de voyages en France et à l'étranger. Dans le domaine politique, il publie un recueil d'articles intitulé *Libres Opinions* (1888), dans lequel il constate la faillite

des idées révolutionnaires, et cherche à analyser la position de la France dans l'Europe à l'issue des différentes révolutions.

En 1869, Montégut publie *Les Pays-Bas, Impressions de voyage et d'art*. Il affirme ne pas vouloir donner un récit de voyage, genre trop répandu et dont la personnalité de l'auteur est souvent trop absente. Montégut décrit surtout les tableaux des musées de Belgique et de Hollande qu'il visite et les sensations qu'il éprouve devant les spectacles qui s'offrent à lui durant son voyage. Outre dans la Hollande proprement dite, il se rend dans les provinces d'Utrecht et de Gueldre.

### **NERVAL, Gerard de (1808-1855)**

Pseudonyme de Gérard Labrunie. Romancier et poète, irrésistiblement attiré par le magique et le fantastique, il sera le précurseur du surnaturalisme moderne. Son œuvre est construite autour de l'opposition entre la réalité et le songe, la lumière et l'obscurité. Dans sa quête de l'imaginaire, la femme idéale occupe une place centrale.

Encore lycéen, Nerval se distingue par sa traduction du *Faust*, très appréciée par Goethe lui-même. Il se lie d'amitié avec son camarade d'école Théophile Gautier, avec Hugo et Borel. Membre des Jeunes-France et du Cénacle, il participe à la bataille d'Hernani. Sa passion malheureuse pour l'actrice Jenny Colon le marquera profondément, ainsi que son œuvre, fondée sur « l'épanchement du songe dans la vie réelle ». De plus en plus souvent en proie à des crises de folie, il doit faire des séjours répétés dans des maisons de santé à partir de 1841. Dans les intervalles, il voyage, entre autres en Allemagne et au Moyen-Orient, et écrit. *Le Voyage en Orient* paraît en 1851.

En 1836, Nerval et Gautier voyagent ensemble en Belgique. Dans les années 1844 à 1847, Nerval retourne plusieurs fois en Belgique et pousse à deux reprises jusqu'en Hollande : en septembre 1844, en compagnie d'Arsène Houssaye, et en mai 1852. Ses impressions de voyage paraîtront sous formes d'articles dans la presse : d'abord deux articles sous le titre « Les Délices de la Hollande », dans *La Sylphide*, en octobre et en décembre 1844. Puis, en 1846, trois articles dans *L'Artiste* et la *Revue de Paris*, qui sont en fait des reprises. Deux portent sur la Belgique, le troisième reprend « Les Délices de la Hollande ». Enfin, en juin 1852, un nouvel article est publié dans *La Revue des Deux*

*Mondes*, « Les Fêtes de mai en Hollande ». Les trois articles sur la Hollande sont ensuite repris et adaptés par Nerval pour *Lorely* (1852). Ses observations sont surtout esthétiques et personnelles, il ne cherche pas à donner un aperçu historique ou exhaustif de la Hollande.

### **NISARD, Désiré (1806-1888)**

Homme politique, professeur, écrivain et critique littéraire. Adversaire passionné des romantiques. Député en 1842, sénateur en 1867. Il fut directeur de l'École Normale et membre de l'Académie des Inscriptions. Élu à l'Académie française en 1850.

Critique et partisan fervent de la littérature classique, il collabora au *Journal des Débats*, à la *Revue de Paris*, à la *Revue des Deux Mondes* et au *National*, où il condamnait sévèrement les drames de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas, qu'il qualifiait de « littérature facile » et de « débauches d'imaginations en délire ». *Les Poètes latins de la décadence* (1834), où il expose ses théories, lui vaut d'être nommé maître de conférences à l'École normale supérieure. Nisard fait rapidement carrière au ministère de l'Instruction publique, pour devenir en 1837 chef de la division des sciences et des lettres. Il soutient alors le pouvoir établi, qui a bien voulu oublier qu'il était monté sur les barricades en 1830 pour défendre ses convictions libérales. Il devient enfin député ministériel. En 1843, il est nommé professeur d'éloquence latine au Collège de France. Dans une de ses leçons, il expose sa théorie des « deux morales », qui permet aux princes ce qui est immoral pour un homme ordinaire. Des troubles éclatent alors dans son cours et plusieurs étudiants sont condamnés en correctionnelle. Sous l'Empire, il est nommé inspecteur général de l'enseignement supérieur. Il donne des cours à la Sorbonne en tant que professeur d'éloquence française. En 1857 enfin, il devient directeur de l'École normale supérieure. La chute de l'Empire le rend à la vie privée.

Désiré Nisard publie en 1856 des *Souvenirs de voyage*, mais c'est dès 1835 qu'il parle de la Hollande dans un autre recueil d'impressions de voyage, publié sans nom d'auteur, intitulé *Promenades d'un artiste. Bords du Rhin, Hollande, Belgique*. Sur les treize chapitres du livre, seuls deux sont consacrés à la Hollande. Nisard y raconte, en parallèle avec ses expériences personnelles, pour reprendre les termes de l'éditeur,

« l’histoire de ses anciennes bicoques à demi noyées dans l’eau salée et devenant [...] des cités aussi merveilleuses que Vénise, à l’odeur près du hareng et du fromage »

### **PETITCOLIN, André (1865-1920)**

Nous ne savons presque rien sur André Petitcolin, sinon qu’il serait originaire de la Trinité-sur-mer, et qu’il aurait été yachtman. C’est ce que tendent à confirmer les deux ouvrages que nous lui connaissons. En 1898 a paru *Arvor*, qui décrit un tour en voilier que l’auteur a fait le long des côtes bretonnes, et trois années auparavant le récit d’un autre voyage, *Belgique et Hollande, Esquisses rapides* (1895) qui a été édité par le *Journal de la Marine Le Yacht*, et paraît là encore décrire un périple en bateau.

Petitcolin part en effet de Camaret-sur-Mer (Finistère) pour aller à Anvers. Il visite ensuite la Belgique, apparemment sans bateau, puis reprend son embarcation pour aller d’Anvers à Rotterdam. Il visite les grandes villes hollandaises, et quitte le pays depuis Rotterdam par Ostende. Ses observations ne sont pas très originales, et les Pays-Bas ne semblent pas le ravir outre mesure.

### **TAINÉ, Hippolyte (1828-1893)**

Essayiste et historien proche des naturalistes, il présenta l’Histoire sous un angle de vue positiviste et scientifique.

Taine fut reçu premier à l’École normale, mais recalé à l’agrégation de philosophie en raison de ses théories peu conventionnelles. Il refusa de prêter serment à l’Empire et enseigna dans des lycées de province. Il quitta ensuite l’enseignement pour voyager et écrire. Il écrivit de nombreux ouvrages de philosophie et de critique d’art et des littératures française, anglaise et italienne. Il fréquenta les dîners Magny, où il croisa, les Goncourt, Sainte-Beuve et Flaubert, à qui il dédia sa *Philosophie de l’art dans les Pays-Bas* (1868). Auparavant, en 1863, il avait publié une de ses plus grandes œuvres, *Histoire de la littérature anglaise*. En 1864, il fut nommé professeur d’histoire de l’art et d’esthétique à l’École des Beaux-Arts. Il entreprit en 1876 la publication de son œuvre principale : *Origines de la France contemporaine*. En 1878, Taine est élu à l’Académie française.

Pour Taine, la littérature est un document historique, et l'histoire à son tour est question de psychologie. À travers l'étude de sa littérature, on peut connaître la psychologie d'un peuple. Tout homme est le produit de la race, du milieu et du moment auxquels il appartient.

Tout au long de sa vie, Taine fait de nombreux voyages. D'abord aux Pyrénées, puis en Angleterre, en Allemagne, en Italie, mais aussi aux Pays-Bas, en 1859 et en 1867. Ses récits de voyage mêlent notes pittoresques et analyses philosophiques empreintes de ses idées déterministes. Le principal reflet de son voyage aux Pays-Bas se trouve dans *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas* (1868), une des leçons professées à l'École des beaux-arts. Taine affirme que l'objet d'art est une imitation volontairement inexacte de la nature qui dégage le caractère essentiel et dominateur. Dans cet ouvrage, il se consacre donc, outre à des réflexions esthétiques sur les tableaux de l'école hollandaise, à une analyse du paysage et de la population hollandaise soumis à l'influence du climat humide.

### **TEXIER, Edmond (1816-1887)**

Journaliste et homme de lettres français, il collabora au *Siècle* et à *L'Illustration*, dont il devint le rédacteur en chef en 1860. Il est le traducteur, avec Léon de Wailly, de *La Cabane de l'oncle Tom* de Harriet Beecher-Stowe (1853). Il est également l'auteur de plusieurs ouvrages, faisant ses débuts à dix-neuf ans avec le recueil de vers *En avant*. Sous le pseudonyme Sylvius, il publia *La Physiologie du poète* (1841), ouvrage humoristique. On lui doit encore une *Biographie des journalistes : contenant l'histoire politique, littéraire, industrielle, pittoresque et anecdotique de chaque journal publié à Paris et la biographie de ses rédacteurs* (1850), des ouvrages historiques, des romans, des *Lettres sur l'Angleterre* (1851) et un second récit de voyage consacré à la Hollande et la Belgique : *Voyage pittoresque en Hollande et en Belgique* (1857).

Texier effectue aux Pays-Bas un trajet très classique, et il dit lui-même le foisonnement de touristes et de récits de voyage. Sa relation est cependant intéressante, puisqu'il s'amuse à catégoriser les différentes sortes de voyageurs avec autant d'humour que de pertinence, et analyse l'état d'esprit du touriste avec justesse.



### **ULBACH, Louis (1822-1889)**

Journaliste et critique lié avec les auteurs romantiques. C'est Victor Hugo qui l'encourage à se lancer dans une carrière littéraire.

Critique dramatique au *Temps*, éditeur de la *Revue de Paris* jusqu'à sa suppression en 1858, il acquiert une certaine notoriété grâce à des lettres satiriques adressées au *Figaro* sous le pseudonyme de Ferragus, et publiées indépendamment en 1868. La même année, il fonde le journal satirique *La Cloche*, dans lequel il ventile ses opinions hostiles au Second Empire. Zola écrira dans ses pages. Le journal est supprimé, Ulbach est condamné à six mois de prison, mais relance *La Cloche* à sa libération et sera à nouveau emprisonné en 1871-1872. En 1878, il devient bibliothécaire de l'Arsenal. En 1885, il publie dans *Le Figaro* une sorte d'almanach de l'œuvre de Victor Hugo, publié en volume l'année suivante sous le titre *La Vie de Victor Hugo*. Ulbach est également l'auteur de *Nos contemporains* (1869-1871) et *Les Buveurs de poisons: la fée verte* (1879) entre autres.

Vers la fin de sa vie paraît un volume de souvenirs de voyage : *La Csardas. Notes et impressions d'un Français en Autriche, en Hongrie, en Roumanie, en Angleterre, en Italie, en Suisse, en Belgique, en Hollande, en France* (1888), qui contient quelques pages consacrées aux Pays-Bas.

### **VERLAINE, Paul (1844-1896)**

Poète parnassien précurseur de la littérature impressionniste, Paul Verlaine est le poète du clair-obscur, des demi-teintes et de la musicalité.

A seize ans, Paul Verlaine découvre Baudelaire. En 1865, il publie un grand article sur lui dans la revue *L'Art*. Venu à Paris, il y est employé à l'Hôtel de Ville. Il fréquente les cafés et les salons littéraires où il entre en contact avec les parnassiens. En 1866, il collabore au premier *Parnasse contemporain* et publie son premier recueil, les *Poèmes saturniens*, qui n'attire pas beaucoup d'attention. En 1869 suit *Fêtes galantes*, et l'année suivante *La Bonne Chanson*. Son éloignement de l'école parnassienne y est déjà sensible. Peu après, il rencontre le jeune Rimbaud et entame avec lui une relation scandaleuse. Ensemble, ils partent en Angleterre et en Belgique. Verlaine écrit

*Romances sans paroles* (1874). Après sa rupture avec Rimbaud, sa peine de prison et une période d'exil en Angleterre, il publie en 1884 *Jadis et Naguère*. Il devient un exemple pour les décadents, qui voient en lui un précurseur et le déclarent officieusement chef de leur école. Son ami Huysmans fait de Verlaine une des lectures préférées de Des Esseintes. Sa gloire va croissante, mais il vit dans la misère et, atteint de graves problèmes de santé, fréquente les hôpitaux autant que les cafés. En août 1894, il est élu Prince des Poètes par les lecteurs du *Journal*, mais il doit vivre d'allocations et de petites pensions.

Célèbre au-delà des frontières, Verlaine est invité du 2 au 14 novembre 1892 à venir faire une tournée de conférences en Hollande. L'année suivante, il fera d'autres tournées en Belgique, en Lorraine, puis en Angleterre. En décembre 1893 paraîtra chez Vanier, à la demande de l'éditeur néerlandais Blok, *Quinze Jours en Hollande*, récit de son voyage de l'année précédente. Verlaine n'a pas très envie d'écrire ce livre, mais il a besoin de l'argent. Pour rafraîchir sa mémoire, il demande alors aux écrivains et artistes néerlandais qui l'ont accueilli sur place des renseignements sur les personnes qu'il a rencontrées, et les quelques musées qu'il a visités ou qu'il aurait dû visiter. L'ouvrage de De Amicis comblera les autres lacunes. Verlaine décrit ainsi le musée de La Haye comme s'il l'avait vu et paraphrase les lettres de ses amis pour pallier son manque d'expériences touristiques.

## ***Index des principaux noms cités***

- Aicard, 202, 203, 329, 331, 352  
Alpers, 118  
Amicis, 20, 87, 389  
Aragon, 270  
Asselin, 106, 107, 257, 258, 271, 273, 297, 298, 302  
Aurier, 116  
Bachelard, 290, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 319, 321  
Backhuysen, 54  
Balzac, 7, 8, 13, 27, 94, 330, 352, 365, 368, 371, 383  
Barthes, 44, 115, 121, 140  
Bartsch, 118  
Baudelaire, 7, 369, 388  
Bayle, 9, 29  
Beauvoir, 26, 168, 353, 354, 368, 376  
Beckford, 62, 224  
Bergeron, 285  
Berghem, 162, 163  
Bertrand, 25, 139, 292, 326, 327, 352  
Blaise, 292  
Blanc, 93, 127, 128, 129, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 152, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 166, 167, 183, 187, 272, 301, 322  
Bonaparte, 15, 29, 30, 32, 50, 354  
Boorstin, 74  
Boyer, 72, 81, 85, 86, 88, 91, 92, 117, 267, 289  
Brunel, 2, 36, 40, 41, 42, 46, 50  
Bürger (Thoré), 67, 93, 97, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 145, 147, 148, 150, 154, 156, 163, 166, 176, 302, 322, 327  
Burgos, 299, 304  
Butler, 223, 224  
Byvanck, 259  
Cadot, 44, 45, 291  
Camus, 264, 265, 293, 299  
Carr, 20  
Chaffiol-Debillemont, 247, 248, 249, 261, 272, 273, 275  
Chaline, 74  
Chateaubriant, 247, 248, 258  
Chelebourg, 284, 291, 296, 297, 310, 311  
Claudel, 8, 166, 252, 259, 260, 261, 262, 272, 274, 276, 277, 278, 279, 368  
Clausade, 59, 64, 100, 243, 293, 305, 332, 334, 356  
Cohen, 22, 257, 283, 284  
Colet, 58, 356, 357, 366  
Condroyer, 251, 252, 310, 311, 312  
Cuyp, 55, 66, 133, 147, 155, 161, 162, 184  
D'Arincourt, 59, 63, 117, 287, 288, 304, 305, 312, 313, 314, 315, 316, 352, 353  
D'Haussez, 60, 61, 98, 373  
Daudet, 26, 258, 259, 260, 272, 273, 274, 276, 277, 287, 351, 370  
De Grève, 38, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 291  
De Jongh, 117  
De Kock, 27  
Delacroix, 275  
Depelchin, 98, 100, 126, 167, 191, 200, 201, 221, 227, 239, 293, 315, 357, 366  
Descamps, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 135, 136, 145, 146, 147, 150, 171, 201  
Descartes, 9, 65, 94, 258, 260, 262, 287  
Desnos, 269, 293, 300  
Desroches, 97, 98, 377  
Di Tassulo, 97, 99  
Diderot, 7, 9, 12, 19, 20  
Dou, 5, 52, 66, 122, 133, 134, 145, 146, 174, 195, 200, 275, 322, 344  
Druart, 270, 316  
Du Camp, 8, 93, 96, 97, 98, 99, 114, 121, 122, 129, 140, 148, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 184, 189, 191, 219, 220, 239, 242, 293, 298, 303, 358, 361, 362, 370  
Du Pays, 83, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 107, 108, 109, 110, 111, 136, 145, 298  
Duchesne, 117  
Duhamel, 249, 250, 251, 252, 271, 306, 310, 311  
Dumas, 7, 8, 26, 27, 48, 62, 64, 73, 218, 220, 235, 236, 238, 243, 244, 306, 307, 354, 362, 363, 385  
Durand, 38, 39, 114, 230, 234, 294, 295, 297, 330, 363  
Dürer, 102, 163, 272  
Endrèbe, 267, 268  
Erens, 158  
Esquiros, 76, 96, 98, 107, 112, 207, 208, 221, 226, 228, 229, 240, 241, 242, 251, 310, 311, 316, 358, 363, 364, 370  
Estaunié, 169, 177, 185, 327, 364, 365  
Estienne, 82  
Flaubert, 8, 115, 329, 356, 361, 367, 386  
Fort, 269, 293, 296  
Fouchier, 255, 271  
Fournel, 57, 64, 69, 70, 71, 100, 173, 202, 223, 224, 226, 227, 232, 242, 293, 301, 316, 366, 367  
Fromentin, 9, 25, 48, 166, 169, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 189, 190, 191, 272, 278, 303, 330, 335, 367  
Gaudon, 266, 267

Gautier, 8, 43, 61, 119, 128, 129, 145, 148, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 184, 185, 186, 188, 189, 197, 198, 235, 254, 309, 316, 317, 329, 334, 360, 367, 368, 369, 384  
 Gilpin, 78, 162, 289  
 Goncourt, 58, 62, 172, 176, 187, 202, 222, 223, 367, 368, 369, 370, 375, 378, 386  
 Gorneau, 248  
 Gourmont, 75, 76, 77, 78, 79  
 Gozlan, 67, 308, 371  
 Gracq, 262, 263  
 Guicciardini, 21, 53, 206, 240, 330, 335  
 Guinot, 81  
 Hals, 52, 67, 181, 185, 260, 273, 274, 365  
 Havard, 53, 54, 55, 68, 69, 119, 126, 156, 157, 205, 208, 209, 219, 240, 241, 293, 327, 352, 355, 371, 372  
 Hobbema, 52, 54, 209, 365  
 Hooch, 103, 365  
 Hougron, 312, 319  
 Houssaye, 8, 168, 360, 368, 384  
 Hugo, 8, 12, 73, 100, 168, 312, 331, 351, 356, 362, 363, 368, 373, 374, 383, 384, 385, 387, 388  
 Huysmans, 7, 8, 15, 25, 56, 57, 115, 238, 316, 369, 374, 375, 378, 388  
 Janin, 168  
 Kahn, 271  
 Koumans, 22, 23, 24, 27, 35, 281  
 La Bruyère, 7, 10, 51, 232  
 Lapaire, 275  
 Lemaître, 12, 272  
 Lenoir, 271  
 Lepeintre, 26, 62, 203, 212, 237, 293, 294, 307, 377  
 Lombard de Langres, 233, 377, 378  
 Lorrain, 8, 26, 100, 198, 199, 369, 378  
 Madelénat, 50  
 Mallarmé, 8, 77  
 Malraux, 182, 273, 274, 275  
 Mapes Dodges, 228  
 Marmier, 60, 63, 94, 95, 96, 97, 98, 208, 223, 230, 234, 238, 300, 329, 358, 379, 380  
 Mauclair, 274  
 Maupassant, 26, 365  
 Mesnard, 74  
 Metz, 183, 185, 309  
 Michelet, 14, 102, 158, 207, 210, 211, 214, 216, 222, 306, 351, 381  
 Michiels, 123, 124, 125, 126, 129, 152, 153, 154, 159, 161, 167, 176  
 Miéris, 55, 186  
 Milner, 290  
 Mirabeau, 9, 30  
 Mirbeau, 7, 8, 15, 31, 57, 100, 116, 198, 235, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 274, 287, 370, 382, 383  
 Montalbetti, 192, 193, 194, 195, 196  
 Montégut, 56, 167, 169, 175, 180, 181, 186, 197, 198, 293, 295, 358, 369, 383  
 Montesquieu, 9, 286  
 Morier, 42, 43, 46  
 Motley, 93, 207, 219  
 Murger, 8  
 Murriss, 22, 281  
 Musset, 168, 354, 356  
 Nerval, 8, 66, 67, 100, 168, 254, 316, 317, 334, 362, 368, 369, 384  
 Nodier, 296  
 Ostade, 184, 222  
 Pageaux, 36, 37, 292  
 Panhuysen, 218  
 Paquet-Syphorien, 7, 29, 30, 98  
 Parival, 18, 19, 21, 60, 68, 69, 76, 98, 99, 102, 206, 239, 240  
 Pavord, 231, 232  
 Pichois, 40, 254, 286, 287, 311, 314  
 Pline, 205, 224  
 Potter, 5, 52, 54, 64, 117, 133, 144, 145, 146, 154, 160, 174, 176, 179, 180, 184, 195, 200, 322, 345  
 Proust, 26, 129, 332, 368  
 Radcliffe, 98, 99  
 Regnard, 20  
 Rembrandt, 5, 11, 52, 55, 64, 66, 116, 117, 120, 123, 128, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 150, 151, 152, 160, 163, 171, 172, 173, 174, 180, 182, 184, 186, 194, 197, 198, 199, 202, 209, 260, 262, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 303, 322, 324, 326, 327, 334, 335, 347, 348, 353, 368, 373, 383  
 Richard, 53, 82, 83, 84, 91, 98, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 298, 333, 334  
 Rocheblave, 257  
 Rohan, 18  
 Rousseau, 9, 40  
 Royer, 168, 354  
 Rubens, 11, 52, 61, 119, 120, 203, 353, 368  
 Ruisdael, 5, 52, 55, 120, 133, 146, 154, 162, 163, 180, 187, 195, 197, 203, 273, 322, 349  
 Scheffer, 116, 127  
 Scheltema, 93, 130, 208  
 Schwartz, 150  
 Schwob, 25, 382  
 Simenon, 267, 268, 334  
 Spinoza, 260, 287  
 Starobinski, 324  
 Steen, 52, 66, 133, 181, 201  
 Stendhal, 71, 75, 76, 352  
 Stirum, 98  
 Swift, 295, 296  
 Tadié, 285, 286, 301, 317  
 Taine, 62, 75, 76, 154, 157, 169, 172, 173, 174, 176, 177, 188, 189, 190, 191, 205, 206, 207, 272, 316, 368, 386

Teniers, 184, 201  
 Texier, 54, 55, 58, 62, 97, 98, 99, 100, 183, 190,  
 196, 197, 224, 225, 226, 232, 234, 239, 242,  
 243, 293, 297, 299, 387  
 Titien, 159  
 Valéry, 262, 277  
 Van de Velde, 184, 189  
 Van der Helst, 5, 52, 133, 141, 142, 143, 163,  
 174, 346  
 Van der Heyden, 184  
 Van der Horst, 216  
 Van der Neer, 54, 155, 161, 162, 184, 187, 195  
 Van der Tuin, 23, 167, 168, 199, 200, 201, 354,  
 356, 369  
 Van der Velde, 54  
 Van der Willigen, 124, 144, 145  
 Van Dyck, 66  
 Van Gogh, 116, 198, 274, 275, 375, 382, 383  
 Van Goyen, 55, 189  
 Van Hasselt, 207, 212, 213, 214, 215, 216, 217,  
 218, 219  
 Van Mander, 123, 128, 135, 171, 272  
 Van Ostade, 55, 186  
 Van Strien-Chardonneau, 23, 283, 284  
 Velasquez, 203  
 Verhaeren, 310, 311  
 Verlaine, 8, 73, 87, 102, 144, 331, 351, 375,  
 388, 389  
 Vermeer, 52, 64, 103, 128, 129, 147, 148, 175,  
 176, 181, 202, 252, 260, 265, 273, 274, 322  
 Viardot, 93, 125, 126, 127, 134, 135, 136, 137,  
 138, 143, 145, 147, 148, 167, 322  
 Villot, 131, 137  
 Vitet, 93, 130, 131, 138, 139, 140, 141, 142,  
 143, 147, 152, 157, 159, 160, 322  
 Voltaire, 7, 9, 94, 97, 283, 335  
 Wolfzettel, 248, 279, 315, 317, 318  
 Yourcenar, 266  
 Zilcken, 87  
 Zumthor, 271