

**Scènes de genre comme exercice de réification  
dans l'œuvre littéraire et picturale écossaise au début du dix-neuvième siècle**  
Cyril Besson et Marion Amblard

Avant même que de commencer notre étude, peut-être est-il nécessaire de procéder à quelques petits caveat concernant la définition du terme de « réification ». Nous ne l'entendrons pas telle qu'appliquée aux rapports humains, donc non au sens marxiste (où les rapports des travaux privés ne sont plus des rapports sociaux de personnes dans leurs travaux, mais plutôt des rapports sociaux entre les choses). Nous ne l'emploierons pas non plus dans le sens qu'utilise Lukàcs, chez qui elle désigne le fait qu'un rapport interpersonnel devient une chose, à travers une objectivité illusoire. Dans le souci d'utiliser le terme de la manière la plus opératoire possible, nous le prendrons au sens très large de transformation de quelque chose de mouvant et de dynamique, en relation fixe et statique.

D'où, sans doute, un léger dévoiement par rapport à la thématique du centre lorsque cette communication a été conçue, celle de l'objet – sauf à considérer l'œuvre artistique comme objet de circulation, constitutif d'une dynamique informant les représentations culturelles.

Les définitions retenues reflètent le choix d'une période bien précise, le début du dix-neuvième siècle, où se font sentir avec vigueur les tensions entre passéisme artistique et modernité technique, classicisme et romantisme ; elles ont aussi une pertinence particulière lorsqu'on les applique à l'Ecosse, terre transitoire prise entre scotticité et anglicité, à travers le prisme étroit de l'antagonisme supposé entre deux arts, littérature et peinture. Un antagonisme d'ailleurs d'autant mieux mis en valeur par une sélection restreinte de nos objets d'étude : *The Penny Wedding*, un tableau d'un artiste aujourd'hui peu connu, David Wilkie, accompagné d'un court extrait de *Waverley* (le premier roman historique), de Walter Scott.

Les deux artistes se connaissaient et s'appréciaient, et ces compositions font figure d'œuvres charnières pour leurs créateurs respectifs : le *Penny Wedding* marque la fin de la première période du peintre, *Waverley* le passage à la prose pour Scott. Elles ont été retenues aussi en tant que scènes de genre, plus précisément des réjouissances populaires : l'une évoque la tradition déjà désuète du « penny wedding », l'autre la scène de réception de l'étranger dans le récit de voyage, marquant comme une pause dans le récit, à caractère descriptif, et produisant ainsi un effet de tableau. Par ailleurs, leur fonction est similaire : il s'agit, pour chacun des deux artistes, de donner à voir à travers elles l'essence de l'Ecosse, incarnée dans ses mœurs sociales.

Pour être similaire, leur fonction n'en est pas pour autant rigoureusement identique. Les deux œuvres sont deux voix qui dénotent chacune leur projet propre, autant que

des visions de l'objet artistique de prime abord sensiblement différentes. Ainsi, c'est l'immédiateté qui frappe dans l'art pictural, porteur d'une lisibilité première : une image se perçoit *d'abord* globalement. La distance entre œuvre et réception en serait atténuée. Cette conception est adverse à la séquentialité réputée de l'art littéraire, au déroulement progressif conditionné : un texte peut être perçu comme un rouleau à lire de haut en bas.

Pour le scrutateur, la liberté s'opposerait donc à l'astreinte, l'ouverture à la clôture - antagonisme qu'on supposerait reflété dans la définition de l'Écosse adoptée par chacun des auteurs. Mais Wilkie en a-t-il bien une définition ouverte, et Scott une définition « étroite » ? La mise en rapport de ces deux créateurs contemporains débouche-t-elle sur une contradiction stérile, ou bien sur une tension féconde ? C'est la question que nous nous proposons d'analyser à travers une mise en parallèle, plus qu'une étude simultanée, de nos deux objets d'étude.

De nos jours, Wilkie est un artiste relativement peu connu en dehors de la Grande Bretagne même s'il y a eu un regain d'intérêt pour son œuvre ses quinze dernières années.<sup>1</sup> De son vivant, il était toutefois un peintre très populaire en Grande Bretagne et même en France où Delacroix (1798-1863) lui rendit hommage dans ses *Écrits sur l'Art*.

David Wilkie est né en 1785 dans un petit village du comté de Fife, dans les Basses Terres d'Écosse. Fils d'un pasteur de l'Église presbytérienne, il étudia pendant cinq ans à la *Trustees' Academy* à Édimbourg, première académie d'art permanente dans ce royaume. En 1805, il quitta l'Écosse afin de compléter sa formation artistique à la *Royal Academy* à Londres. Il exposa sa première scène de genre dans la capitale anglaise en 1806, où ce tableau, intitulé *Pitlessie Fair*, lui valut un succès immédiat et dès lors les commandes affluèrent. Les honneurs ne tardèrent pas à suivre puisqu'en 1811 il devint académicien de la *Royal Academy* alors qu'il était seulement âgé de 26 ans ; puis en 1823, lors du décès de Raeburn (1756-1823), il fut nommé *King's Limner for Scotland* et, en 1830, il succéda à Thomas Lawrence (1769-1830) en tant que *Painter-in-Ordinary* de George IV, une fonction qu'un seul artiste écossais avait eu l'honneur d'occuper auparavant.<sup>2</sup> Il fut également anobli en 1836, cinq ans avant qu'il ne décède en mer alors qu'il rentrait en Grande Bretagne après avoir visité le Moyen-Orient.

Cependant, la popularité de Wilkie commença à s'amoindrir vers la fin des années 1810 lorsqu'il changea radicalement son style. Il avait connu le succès grâce à ses scènes de genre paysannes rappelant les œuvres des maîtres hollandais du dix-septième siècle, mais il voulait être considéré comme un peintre d'histoire dont les tableaux relatent des faits relativement récents : ainsi l'humour caractérisant ses premiers tableaux fut remplacé par une atmosphère tendue. Il adopta un ton plus sérieux, notamment lorsqu'il dénonça clairement dans *Rent Day* (1809) et *Distrainting*

---

<sup>1</sup> Dans l'introduction du catalogue de l'exposition intitulée *Sir David Wilkie of Scotland (1785-1841)* Chiego note que « Turner's memorial painting « Peace : Burial at Sea (The Death of Sir David Wilkie), was for a time perhaps the only reason Wilkie was remembered at all ». William J. Chiego, *Sir David Wilkie of Scotland (1785-1841)* (Raleigh : North Carolina Museum of Art, 1987) p.xii.

<sup>2</sup> Le portraitiste Allan Ramsay (1713-84) fut nommé peintre officiel de George III en 1767.

*for Rent* (1815) les difficultés financières rencontrées par la classe paysanne opprimée par les propriétaires terriens.<sup>3</sup> Ces deux oeuvres moralisatrices de Wilkie furent d'ailleurs relativement mal accueillies par le public britannique qui, en ces temps de guerre et de crise économique, voulait pouvoir trouver de quoi se divertir. Les mécènes n'apprécièrent pas non plus ces deux tableaux puisqu'ils se sentaient directement visés par l'artiste.<sup>4</sup> Wilkie se trouva donc rapidement confronté à un dilemme qui eut des retombées sur sa santé. Il souffrit affectivement de dépressions nerveuses répétitives et celles-ci furent à l'origine du changement radical dans le style de cet artiste.

Le *Penny Wedding* occupe une place importante dans l'histoire de l'art pictural écossais. Plusieurs peintres, tels Allan (1744-96) et Carse (1770-1843), avaient déjà représenté des scènes de *Penny Wedding*, mais cette peinture de Wilkie ainsi que l'ensemble de son oeuvre eurent une influence durable en Écosse.<sup>5</sup> Tout au long du dix-neuvième siècle, les peintres s'inspirèrent de Wilkie, qui est considéré comme le père de l'École écossaise de scènes de genre : l'influence de celui-ci est particulièrement visible sur les tableaux d'Alexander Fraser (1786-1865), William Lizars (1788-1859) et de Walter Geikie (1795-1837). Ce tableau marqua aussi un tournant dans la carrière de Wilkie puisqu'il clôt en quelque sorte la première période dans son oeuvre. La toile suivante, *The Chelsea Pensioners*, est un hymne en l'honneur de l'hégémonie britannique après la victoire des troupes du Duc de Wellington et amorce véritablement le nouveau style de l'artiste.<sup>6</sup> Le peintre employa dès lors des couleurs plus vives, le bleu et le rouge remplacèrent le marron et le jaune ; il accordait moins d'attention au rendu réaliste des détails. Par la suite, il ne réalisa qu'occasionnellement des scènes de genre ayant un sujet écossais. Le *Penny Wedding* est également le tableau le plus « écossais » de Wilkie. L'année qui précéda la réalisation de cette peinture, l'artiste, sur les conseils de Walter Scott, avait voyagé à travers l'Écosse afin de pouvoir observer le mode de vie de ses compatriotes. De retour en Angleterre, Wilkie décida de réaliser pour George IV un tableau ayant comme thème une ancienne coutume écossaise, le *Penny Wedding*.

Scott et Wilkie s'admiraient mutuellement. Scott a célébré le peintre dans son roman *The Antiquary* (1816) et Wilkie fut inspiré par le romancier lorsqu'il réalisa le tableau intitulé *Napoleon and the Pope* (1836). De plus, tous deux contribuèrent au regain d'intérêt pour l'histoire et les traditions écossaises. Toutefois ils n'avaient pas la même conception de la spécificité culturelle écossaise. En 1822, Scott fut

---

<sup>3</sup> Sir David Wilkie, *Rent Day*, 1809, collection particulière.

<http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/portraits/engravers/images/raimbachwilkie.html>

Sir David Wilkie, *Distraining for Rent*, 1815, National Gallery of Scotland, Édimbourg.

<http://www.abcgallery.com/W/wilkie/wilkie3.html>

<sup>4</sup> "Such an ambitious work [Distraining for Rent] with such emotive impact was not the kind of thing that most private collectors would feel comfortable with, and the picture went to Somerset House in 1815 without a purchaser."

Nicholas Tromans, *David Wilkie Painter of Everyday Life* (London: Dulwich Picture Gallery, 2002) p.20.

<sup>5</sup> Sir David Wilkie, *The Penny Wedding*, 1818, collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II.

<http://www.abcgallery.com/W/wilkie/wilkie5.html>

<sup>6</sup> Sir David Wilkie, *Chelsea Pensioners Receiving the London Gazette Extraordinary of Thursday, June 22d 1815, Announcing the Battle of Waterloo !!!*, 1822, Apsley House, The Wellington Museum, Londres.

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/wilkie/chelsea.html>

effectivement chargé d'organiser les cérémonies en l'honneur de la venue de George IV à Édimbourg et, à l'issue de cette visite officielle, kilt et tartan devinrent les symboles visuels de la nouvelle identité écossaise, servant à la fois à souligner l'originalité culturelle du royaume et à insister sur la loyauté du peuple écossais envers la Grande Bretagne et la dynastie des Hanovre. Tout en acceptant l'identité nationale pro-unioniste telle que Scott l'avait définie, Wilkie, pour sa part, refusa de reconnaître le tartan et le kilt comme emblèmes nationaux. Aussi, il représenta rarement des personnages vêtus d'un kilt, un habit qui était seulement représentatif des *Highlands* et non de l'ensemble de l'Écosse, car selon lui : « Scotland, the main portion of which was Lowland, had no more ado with the clan tartan, than an Englishman with a Welshman's leek ».<sup>7</sup> Ce n'est donc pas surprenant que l'une des plus mauvaises œuvres de Wilkie fût celle qu'il exécuta pour célébrer la visite du souverain en Écosse. Il lui fallut d'ailleurs six ans pour réaliser *The Entrance of George IV at Holyroodhouse* (1828) représentant la remise des clés du palais de Holyrood et des « Honneurs de l'Écosse », deux cérémonies préparées par Scott.<sup>8</sup>

Malgré leur désaccord sur la définition de l'identité écossaise, le *Penny Wedding* et l'extrait de *Waverley* offrent une vision presque identique de l'Écosse.

Un tableau est à la fois objet et signe. Le peintre va ainsi se servir des propriétés intrinsèques du tableau afin d'agir sur la sensibilité de l'observateur et d'orienter l'interprétation de celui-ci avant même qu'il ait commencé à « lire » l'œuvre. En effet, comme l'affirme Patrick Chézaud dans *Peindre les Idées de la Grande Bretagne à l'Europe au XVIIIème siècle* : « toute peinture... est d'abord figurale. C'est aussi, et souvent surtout, par cette figuralité première que la peinture touche et affecte son spectateur en orientant la réception de son sens déployé secondairement ».<sup>9</sup>

A contrario, un texte apparaîtrait plutôt comme à déployer, tel un rouleau. En apparence, cette perspective est ici confirmée : à partir du second paragraphe, Scott se livre à un *panoramique* (par balayage répété des éléments disparates d'une société) doublé d'une vue en perspective (indiquée par les termes « extended, at the head, beneath them, in the distance ») rédupliquant une perception hiérarchique de la société écossaise (on passe du centre à la périphérie). Dans la mesure où le mode du roman est celui de la découverte progressive par le naïf des mœurs étrangères, il y a identification du lecteur à ce point de vue, cette « perspective forcée » unificatrice car hiérarchisée, sans laquelle aucun des différents éléments ne fait sens. La notion de compartimentation des espaces atteint la narration même : le texte subit un découpage en zones spatiales délimitées et infranchissables (où intervient donc la notion de *rang*), ce qui trouve un écho dans la répétition obsessionnelle du balayage dans des paragraphes à caractère univoque, et qui pourraient apparaître plus juxtaposés que successifs sans cela. Ainsi le premier paragraphe a-t-il pour fonction

<sup>7</sup> David Wilkie *Painter of Everyday Life*, op.cit., p.22.

<sup>8</sup> Holyrood fut la résidence principale des Stuart lorsqu'ils régnèrent en Écosse. Les « Honneurs de l'Écosse » sont les insignes royaux du pays, comprenant la couronne, le sceptre et l'épée.

Sir David Wilkie, *The Entrance of George IV at Holyrood House*, 1822-28 collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II.

[http://www.nationalgalleries.org/collections/artist\\_search.php?enlarge=1&objectId=8199](http://www.nationalgalleries.org/collections/artist_search.php?enlarge=1&objectId=8199)

<sup>9</sup> Patrick Chézaud, *Peindre les Idées de la Grande Bretagne à l'Europe au XVIIIème siècle* (Paris : Gérard Monfort éditeur, 2002) p.270.

unique de manifester une forme d'intertextualité, avec sa double référence à une forme de passé : un passé explicite (n'oublions pas le sous-titre du roman, *'Tis Sixty Years Since*), mais aussi la valeur éternelle de l'hospitalité. Le second paragraphe, quant à lui, présente l'organisation sociale (à valeur locale), puis le troisième paragraphe, les mets (offrant un tableau qui se désagrège par consommation). Le quatrième paragraphe offre la confirmation de l'atemporalité de l'Écosse, dont le proverbe est une rationalisation a posteriori : on est universel en étant local, ce qui dénote une homologie avec le proverbe (il est local mais se veut universel).

Il s'agit dans ce passage d'assumer l'identité écossaise telle que conçue par Scott pour retrouver ses vraies valeurs. Pour ce faire, il se donne une ligne directrice immuable (énumération/balayage ordonné, aboutissant à une vue panoptique) débouchant sur une vérité indiscutable (il *faudrait* faire sens des éléments hétéroclites) ; c'est pour lui la condition de la bonne réception du texte. Cette perspective a l'intérêt de conjuguer stase et dynamisme (en conformité avec le projet générique du récit de voyage) : les tableaux sont enchaînés, la marche du temps (régime romanesque) se manifeste en une suite de stations aboutissant à un énoncé gnominique (la vérité éternelle de l'hospitalité écossaise). Le mouvement n'en est pas moins figé en une dynamique de balayage, mécanique obsessionnelle qu'on peut assimiler à une réification de la société écossaise en un roulement bien huilé, qui vaut pour une justification et une célébration du système clanique.

On pourrait avancer que cela cache en fait une réification des rapports sexuels : partant de la vieille femme servante, le texte se finit par une ode à la virilité conquérante, en dépit des apparences (on y reviendra). Cette réification s'effectue en complet désaccord avec la déliquescence de l'ordre social traditionnel bien avant le début du dix-neuvième siècle. Les universaux (ici, l'hospitalité) contrebalancent la nostalgie d'une époque révolue, ce dont Wilkie offre un autre exemple.

Wilkie décrit ainsi la coutume du *penny wedding* :

[it was] a marriage festival, once common in Scotland, at which each of the guests paid a subscription to defray the expenses of the fest, and by the overplus to enable the new-married couple to commence housekeeping<sup>10</sup>.

Dans les zones rurales, les distinctions sociales étaient oubliées le temps des festivités, et toute la communauté se retrouvait à l'occasion d'un mariage : sur le tableau, un couple de propriétaires terriens est représenté au premier plan à droite, alors que les danseurs à côté d'eux sont issus de la classe paysanne. La tradition du *penny wedding* se perdit toutefois vers la fin dix-huitième siècle : les révolutions agricole et industrielle, ainsi que la censure de l'Église presbytérienne d'Écosse en sont la cause.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> William. J. Chiego, *Sir David Wilkie of Scotland (1785-1841)* (Raleigh : North Carolina Museum of Art, 1987) p.170

<sup>11</sup> Dans *The Social Life of Scotland in the Eighteenth Century*, Graham écrit :

no more common source of hurt to good morals existed in those days than the favourite gatherings at « penny weddings »... Scandals undoubtedly attended these gatherings ; drinking, rioting, and immorality were the constant accompaniments and consequences. The General Assembly passed stringent Acts against « promiscuous dancing » ; Kirk-Sessions attacked those meetings and all who took part in them - musicians and dancers alike.

Le message de cette œuvre est en fait assez proche de celui que Wilkie avait émis à travers *Rent Day* et *Distraining for Rent*. Il dénonce le malaise social causé par les révolutions agricole et industrielle : l'écart entre les différentes classes sociales s'était accru et il était d'autant plus flagrant en temps de crise économique. De plus, comme dans l'extrait du roman de Scott, le peintre exprime un sentiment nostalgique alors partagé par bon nombre de ses compatriotes qui assistaient progressivement à la disparition des traditions écossaises. En ce début de dix-neuvième siècle, après l'intégration politique et économique de l'Écosse, la spécificité culturelle du royaume semblait effectivement menacée. Cependant, Wilkie ne s'exprime pas aussi ouvertement qu'il l'avait fait avec les deux œuvres précédentes. Il opte, au contraire, pour une technique des plus subtiles. Il ne fait pas d'intrusion directe dans cette œuvre, le spectateur se croit donc relativement libre d'interpréter le tableau comme il le souhaite, alors qu'à son insu, son interprétation est orientée par la rhétorique qu'utilise le peintre.

*Penny Wedding* et *Distraining for Rent* pourraient former un pendant constitué d'un « avant » et d'un « après » : le premier tableau appartiendrait ainsi à la période où les révolutions agricole et industrielle n'avaient pas encore nuit à la cohésion sociale ; le second serait un « après » révolutions.

Afin de transmettre son message, Wilkie va faire appel à la sympathie du spectateur. Pour que le processus de sympathie fonctionne il faut que la scène et les personnages représentés soient suffisamment réalistes pour que le spectateur puisse s'identifier aux personnages. Pour cela, le peintre va attirer le spectateur dans le tableau, en réduisant la distance objective entre le sujet représenté et le spectateur. En effet, on distingue trois groupes formant un demi-cercle qui se referme lorsque le spectateur fait face à la toile, celui-ci est comme invité à prendre part aux festivités. Le groupe le plus à gauche de la composition est dominé par la présence d'un violoniste et d'un violoncelliste. Au second plan, des personnages sont assis à une grande table et s'apprêtent à manger. Le troisième groupe se compose de quelques personnages qui se tiennent sur le côté et observent les danseurs.

La composition altère stase et mouvement : les danseurs qui virevoltent sont encadrés par des personnages qui semblent figés. Les deux musiciens, introduisant le mouvement dans la composition, dominent l'ensemble des personnages. Le mouvement se propage et s'amplifie de gauche à droite. Au premier plan on peut en effet distinguer trois séquences : sur la gauche du tableau une jeune fille est invitée à danser ; un peu plus à droite, les jeunes mariés s'avancent pour rejoindre deux couples qui dansent sur la droite de la composition. Même s'ils ne sont pas au centre du tableau, les danseurs représentent le principal centre d'intérêt. En effet, la position des corps des danseurs, et notamment de leurs pieds et de leurs épaules, diffuse une énergie centripète dans la composition : des personnages s'apprêtent à les rejoindre et les autres, au premier plan, les observent. Le regard du spectateur est lui aussi attiré par les danseurs.

---

Henry Grey Graham, *The Social Life of Scotland in the Eighteenth Century* (London : Adam and Charles Black, 5th edition, 1969) p.327.

Amplification du mouvement chez Wilkie, cadrage chez Scott. Chez le romancier, l'effet de foisonnement vient buter contre les « bornes » voulues par le narrateur : il y a délimitation d'un espace central et d'une périphérie (le regard, c'est-à-dire la *perspective* narrative, recompose cet espace), avec un thème par paragraphe, mais aussi toute une rhétorique binaire de l'équilibre, de la compensation : « The apparatus for dinner was simple, even to rudeness, and the company numerous, even to crowding » (moins et plus), « This hospitality, apparently unbounded, had yet its line of economy », « same proportion » contre « inequality » ; de même, on passe de l'allégorie d'une Ecosse revêche à celle de la masculinité conquérante de l'homme. La narration procède donc à un cadrage, avec un sens très anglais de la retenue et de l'équilibre.

Le dynamisme du banquet est ainsi contrebalancé par une forme de stase imposée par le narrateur, comme en atteste le traitement du gaélique, langue de l'ici et maintenant (l'im-médiat), jamais présente autrement que dans sa traduction anglaise qui scande le texte : 'May the open hand be filled the fullest », « the Celtic tongue [is] a Babel of noises », proverbes issus du gaélique. De même, la validité de l'Ecosse comme terre d'accueil ne se conçoit que dans un rapport allégorique avec l'*Odyssée*, référence a priori curieuse, mais en fait très révélatrice. L'évocation est très appuyée : le titre, la citation mise en exergue, la référence à une scène d'Homère par le truchement de l'expression 'Banquet of Penelope's suitors'... Toutes les modalités de l'intertexte sont présentes ; il y a saturation de la référence. En outre, chaque strate temporelle est incarnée par une forme d'intertexte (le proverbe incarne le passé écossais, et la citation un passé plus lointain). **Il y a médiation** entre un glorieux passé et un présent vulgaire (connoté comme tel par l'abondance de termes dans ce sens : « coarse »...), et cette médiation se fait par l'anglais, la langue de l'envahisseur. On peut signaler au passage que la traduction d'Homère est celle de Pope, modèle du poète anglais classique et sans doute figure tutélaire pour le narrateur.

La médiatisation, la mise à distance ou en perspective font intervenir la question du ton : on sent à travers toute l'activité narrative une aliénation face à l'Ecosse telle qu'elle se présente (avec son cuisinier « inélégant », ses clansmen bons à rien...) ; s'en trouve impliquée une comparaison d'ordre burlesque (il y a médiatisation par le ton également). C'est ce qu'indique, au début, l'épisode très comique avec la vieille femme, allégorie revêche de l'Ecosse, montrant que la générosité peut être achetée. L'intertextualité est donc une stratégie ambiguë de la part de Scott, car si l'on ressent une affection réelle pour les personnages, c'est au prix du sacrifice du sérieux de la situation. En substance, chez Scott, l'intertextualité (monolithique) se veut souriante mais sérieuse, alors que chez Wilkie, **les** références parcellaires, sont à considérer comme sérieuses (n'étant pas vraiment source d'humour) mais ludiques.

Comme dans la plupart des tableaux de Wilkie, les références interpicturelles sont nombreuses dans le *Penny Wedding*. John Burnet, graveur et ami du peintre, écrit effectivement que :

it was a common practise with Wilkie to adopt a part of a celebrated work as a point to work from, and to carry out his design upon this suggestion the

spectator, by this means, was drawn into predisposition of its excellence, without knowing whence it has arisen.<sup>12</sup>

Dans ce tableau, les références inter picturales servent à souligner le ton patriotique de Wilkie. En effet, lorsqu'il réalisa le *Penny Wedding*, il avait visiblement en tête des toiles des maîtres hollandais et flamands de la scène de genre,<sup>13</sup> mais il s'est surtout inspiré de l'œuvre de quelques-uns de ses prédécesseurs écossais. Comme toutes les scènes de genre que Wilkie avait réalisées jusque là, le *Penny Wedding* présente de nombreuses qualités similaires aux tableaux de David Teniers (1610-90), artiste auquel il était fréquemment comparé de son vivant.<sup>14</sup> Wilkie utilisait une gamme de couleurs assez proche de celle de Teniers : une préférence pour les tons sombres avec une dominante de marrons et de jaunes. Comme Teniers, il incluait de nombreux objets dans ses compositions (principalement des casseroles) et réalisait une nature morte qui figure au premier plan de ses tableaux. De plus, le thème choisi par Wilkie était un sujet de prédilection des peintres flamands : Bruegel (1525/30-69), Steen (1626-79), Teniers ont tous représenté au moins une fois des scènes de danse.

Lorsqu'il a réalisé le *Penny Wedding*, Wilkie s'inspira de *Merrymaking in a Tavern with a Couple Dancing*, tableau de Jan Steen se trouvant dans la collection de George IV.<sup>15</sup> La comparaison de ces œuvres montre effectivement que l'organisation de la composition présente certaines similitudes. Toutefois, ce fut l'aquarelle intitulée *Penny Wedding*, réalisée par David Allan en 1795, qui a véritablement servi de modèle à Wilkie.<sup>16</sup> Le *Penny Wedding* était un sujet populaire en Écosse puisque ce fut le thème d'une peinture de Jacob de Wet (1640-97), de William Lizars en 1812, d'Alexander Carse, et d'une gravure de David Deuchar. Néanmoins à la différence de ces artistes, Wilkie représente des personnages d'une sobriété exemplaire : ils ne se goinfrent pas, un homme s'apprête à dire les grâces avant de commencer à manger, ils ne semblent pas consommer de l'alcool, malgré la présence d'une bouteille de spiritueux au premier plan.

Comme sur l'aquarelle d'Allan la scène se déroule dans une grange<sup>17</sup>. La disposition des personnages est assez semblable : on distingue trois groupes, mais sur l'aquarelle la disposition est moins élaborée. Les personnages sont tous représentés au premier plan, à l'exception de quelques-uns un peu en retrait qui observent les danseurs. La composition est également dominée par deux musiciens, Allan et Wilkie

---

<sup>12</sup> David Wilkie *Painter of Everyday Life*, op.cit., p.42.

<sup>13</sup> Wilkie s'inspira de la composition de *The Men Playing Cards in the Kitchen of an Inn* de Teniers, la composition de *Blind Man's Buff* s'inspire quant à elle de *Interior Scene with Peasants Dancing* de Van Ostade.

<sup>14</sup> Scott écrivit qu'il était "The far more than Teniers of Scotland".

Edward Pinnington, *Sir David Wilkie and the Scots School of Painters* (New York : C. Scribner and sons, 1900) p.139.

<sup>15</sup> Jan Steen, *Merrymaking in a Tavern with a Couple Dancing*, collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II.

<sup>16</sup> David Allan, *Penny Wedding*, 1795, National Gallery of Scotland.

<http://english.uiowa.edu/courses/boos/galleries/scotgall/source/2.html>

<sup>17</sup> Le plafond est identique avec des poutres en bois disposées à l'horizontale et d'autres sont en biais. En raison de la perspective des murs la salle semble se rétrécir ; dans la composition de Wilkie, la salle forme une sorte d'entonnoir : elle se rétrécit progressivement, au fond de la salle une porte s'ouvre sur une autre pièce.

ont d'ailleurs tous deux représenté Neil Gow (1727-1807). Ce dernier était un violoniste très populaire durant la deuxième moitié du dix-huitième siècle et il se déplaçait à travers l'Écosse afin d'animer les fêtes de mariage. Wilkie, pour sa part, a littéralement transposé le portrait que Raeburn réalisa du violoniste en 1793 : la pose et l'habit du modèle sont identiques en tout point.<sup>18</sup> Wilkie rendait ainsi hommage au musicien et surtout à celui qui est considéré comme le père de l'École écossaise.<sup>19</sup>

Malgré ces nombreuses similitudes entre les œuvres d'Allan et de Wilkie, celui-ci utilise une rhétorique très différente de celle de son prédécesseur. Contrairement à Wilkie, Allan expose clairement son point de vue (l'individualisme est représenté notamment par les deux chiens qui se disputent un os) et la coopération entre l'artiste et l'observateur est relativement réduite. Alors que Wilkie, nostalgique, attire le spectateur dans le tableau et idéalise cette scène afin que le spectateur soit encore plus frappé lorsqu'il compare la société dans laquelle il vit à celle que l'artiste représente.

Bien qu'idéalisant la scène, le peintre tente de lui conférer un certain réalisme afin que son message ait davantage d'impact sur le spectateur. Outre la référence inter picturale au portrait de Raeburn, le violoniste Neil Gow sert de repère spatio-temporel aux spectateurs britanniques du dix-neuvième siècle qui peuvent situer cette scène dans les *Lowlands* vers la fin du dix-huitième siècle.<sup>20</sup> Les vêtements des personnages servent également de repère spatial : on remarque le *tam o'shanter* ou béret écossais, au second plan, un homme qui se trouve au centre de la composition porte un kilt.

Contrairement à Hogarth qui représentait des objets sur ses compositions afin de fournir au spectateur plus d'indices sur les personnages, Wilkie représente une nature morte afin de renforcer l'effet de réel. Selon son biographe : « he would group them [the objects], and harmonize them in his pictures, inducing them to lend reality to a scene where an unobjectionable witness was wanted both to time and fashion »<sup>21</sup>. Les objets qu'il a représenté sont simples et rustiques.

Toutefois seuls la nature morte et les visages des personnages au premier plan ont été peints avec minutie. En s'approchant du tableau le spectateur remarquera le contraste entre la netteté de la nature morte et l'aspect flou du reste de la composition. Le flou semble suggérer que cette scène appartient au passé, par opposition aux objets, qui eux, existent toujours.

Chez Scott, le foisonnement des objets aboutit-il plutôt à un effet de réel ? Force est de constater que la description ne porte pas vraiment sur les objets ; la succession des objets très divers sert surtout à un transfert allégorique concernant le statut de l'Écosse. On a d'abord le pied de Waverley (évoquant la coutume ancestrale, posant ainsi l'allégorie de l'hospitalité, donc le caractère écossais profond selon Scott), puis

<sup>18</sup> Sir Henry Raeburn, *Neil Gow*, 1793, National Gallery of Scotland, Édimbourg.

[http://www.nationalgalleries.org/collections/artist\\_search.php?enlarge=1&objectId=2585](http://www.nationalgalleries.org/collections/artist_search.php?enlarge=1&objectId=2585)

<sup>19</sup> Wilkie admirait Raeburn, l'influence de ce dernier est manifeste dans les portraits que Wilkie réalisa.

<sup>20</sup> Wilkie représente des violonistes et non des joueurs de cornemuse. Le violon était alors l'instrument le plus utilisé dans les comtés du sud de l'Écosse.

<sup>21</sup> Allan Cunningham, *The Life of Sir David Wilkie, with his Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art ; and a Selection from his Correspondence* (London : Murray, 1843), Vol. 3, p.485.

le « yearling lamb » (objet des attaques des clansmen, et symbolisant aussi une véritable consommation de Fergus, ouvrant sur la perspective d'une communion rédemptrice et expiatoire avec le seigneur –certes local). En découle pour Fergus une dimension christique (il est, de bien des façons, le rédempteur, qui sauve ses clansmen de l'inanité la plus totale), donc aussi éminemment sacrificielle, et d'ailleurs annonciatrice de la fin. L'évocation des objets se poursuit, avec ensuite avec les « dirks, daggers, broadswords »... à la fin du texte, supports d'une métaphore guerrière et politique presque explicitement donnée par Fergus Mac Ivor. Un glissement de la représentation de l'âme écossaise s'opère, par le truchement des objets, ouvrant sur une gradation dans l'exposé des valeurs : de la domesticité (dans tous les sens du terme) à la communion (salvatrice), avant l'assertion d'un principe masculin de virilité conquérante. A la passivité succède l'activité, d'où le fait que le fantôme du texte, comme du roman, soit la femme qui se refuse (voir la mention de Pénélope, ou la femme trop vieille, « imprenable » comme l'indiquerait une lecture sexuée, anti-phallique du proverbe de la fin). Incidemment, on peut signaler que l'intertexte homérique est aussi utilisé afin de montrer que les tribulations de « Bonnie Prince Charlie » sont une Iliade désastreuse (il part à la conquête d'une femme –l'Ecosse- depuis longtemps passée à l'ennemi ). Cependant, la vraie clef de l'échec de la révolte, au niveau narratif, est révélée ici : illégitimité fondamentale de la rébellion est traduite par l'assimilation des clansmen aux prétendants de Pénélope, image dont la rémanence connote tout le passage comme le roman (en revenant en Ecosse, Bonnie Prince Charlie » ne se livre pas à une reconquête, mais à une appropriation répréhensible). L'incarnation du pouvoir central « légitime » (et patriarcal, de fait) serait plutôt l'Angleterre, ici déficiente (dans ce qui est aussi un récit de voyage, Waverley, l'Anglais, incarne un Ulysse bien falot). On peut donc dire qu'il y a réification (peut-être faudrait-il parler plutôt de pétrification) non seulement de la société écossaise (en une mécanique bien huilée), mais aussi des enjeux historiques (où l'on rejoint, ultimement, la réification au sens hégélien du terme et ses dérivés marxistes) à travers une vision sexuée du principe politique et historique.

**Wilkie et Williams, “The Escape from Lochleven Castle”, tiré de l'édition illustrée *The Abbot***

Deux visions sensiblement différentes de l'Ecosse apparaissent clairement dans le traitement des objets (avec une relative neutralité chez Wilkie, en tant que support de discours chez Scott), mais il faut signaler que les deux créateurs s'accordent dans le projet de l'objet-livre. Comme en atteste la gravure ci-dessus, Wilkie s'est en effet fait illustrateur de Scott, dans l'esprit des illustrations d'Allan, c'est-à-dire au moyen de vignettes ornant le texte. Ses illustrations, consenties par Scott, apparaissent comme plates, monosémiques, un point d'accord ponctuel qui choséfie la relation au visuel ; elles offrent une redondance plus qu'une représentation. Comme souvent dans l'illustration de romans, on représente une scène bucolique, un haut fait... correspondant pour nos artistes à une ultime réification de l'Ecosse , présentée en autant de poses/pauses grandiloquentes ou contemplatives, où il convient de statufier le dynamique, non pas sur le mode keatsien (en une forme d'énergie ramassée, concentrée, une potentialité sur le point d'advenir mais éternellement en suspens), mais plutôt en un épuisement du narratif en stations-étapes prises chacune en soi (ce qui revient à considérer l'intrigue mais pas l'action, selon la

distinction d'Aristote). Le rapport à l'œuvre initiale est dès lors assez ténu : la somme des arrêts ne recompose pas nécessairement l'œuvre-somme. L'illustration consiste ici à saisir un point de convergence possible, un *détail* de l'œuvre écrite, une *scène* marquante (mais qu'en est-il de la dimension narrative, irréprésentable dans le pictural ?) pour produire objet esthétiquement agréable (c'est-à-dire ni beau ni sublime, voir les définitions kantienne) et socialement prestigieux. Ce que confirme la citation systématique en bas du dessin : ce n'est même pas un intertexte minimal, puisque l'image **est** (supposément) le texte, en une réversibilité stérile. L'illustration ne se veut pas une hybridation (comme le sera la présence du texte dans le pop art), mais une uniformisation, une mise en conformité des arts en un art de la représentation monosémique et unilatéral (les deux arts-sœurs-ennemies deviennent une manifestation de l'art écossais). Les artistes-complices atteignent ainsi le stade ultime de l'étouffement des altérités (tous doivent marcher main dans la main ... ou bien au pas ?) dans le rapport à un centre (national et donc culturel) consenti. Du contrat social en art !

Doit-on parler alors, en matière de livre illustré, de valeur ajoutée, ou bien retranchée, au texte ? à la peinture ? Une séquence prend son sens dans sa globalité, une image se déploie en mille fragments auto-contenus ; dans le livre illustré, les dynamismes sont étouffés, les déploiements arrêtés. Le surplus est un appauvrissement des enjeux. La réification de l'art écossais par nos deux artistes s'incarne dans le concept du livre illustré, qui fait de son objet un bibelot désuet enfermé sous clef, trônant sur l'étagère poussiéreuse de *l'Olden Scottish Literature*.



Image : *The Abbot*

Source : *The Waverley Novels Illustrated Edition* vol. XXI, Edinburgh, Adams and Charles Black 1879.

**Annexe : Chapitre de The Waverley Novels Illustrated Edition pour lequel l'image ci-dessus sert d'illustration**

CHAPTER TWENTIETH.

A HIGHLAND FEAST.

Ere Waverley entered the banqueting hall, he was offered the patriarchal refreshment of a bath for the feet, which the sultry weather, and the morasses he had traversed, rendered high acceptable. He was not, indeed, so luxuriously attended upon this occasion as the heroic travellers in the Odyssey; the task of ablution and abstersion being performed, not by a beautiful damsel, trained

To chafe the limb, and pour the fragrant oil,

but by a smoke-dried skinny old Highland woman, who did not seem to think herself much honoured by the duty imposed upon her, but muttered between her teeth, "Our fathers' herds did not feed so near together, that I should do you this service." A small donation, however, amply reconciled this ancient handmaiden to the supposed degradation; and, as Edward proceeded to the hall, she gave him her blessing, in the Gaelic proverb, "May the open hand be filled the fullest."

The hall, in which the feast was prepared, occupied the first storey of Ian nan Chaistel's original erection, and a huge oaken table extended through its whole length. The apparatus for dinner was simple, even to rudeness, and the company numerous, even to crowding. At the head of the table was the Chief himself, with Edward, and two or three Highland visitors of neighbouring clans; the elders of his own tribe, wadsetters, and tacksmen, as they were called, who occupied portions of his estate as mortgagers or lessees, sat next in rank; beneath them, their sons, and nephews, and foster-brethren; then the officers of the Chief's household, according to their order; and, lowest of all, the tenants who actually cultivated the ground. Even beyond this long perspective, Edward might see upon the green, to which a huge pair of folding doors opened, a multitude of Highlanders of a yet inferior description, who, nevertheless, were considered as guests, and had their share both of the countenance of the entertainer, and of the cheer of the day. In the distance, and fluctuating round this extreme verge of the banquet, was a changeful group of women, ragged boys and girls, beggars, young and old, large greyhounds, and terriers, and pointers, and curs of low degree; all of whom took some interest, more or less immediate, in the main action of the piece.

This hospitality, apparently unbounded, had yet its line of economy. Some pains had been bestowed in dressing the dishes of fish, game, etc., which were at the upper end of the table, and immediately under the eye of the English stranger. Lower down stood immense clumsy joints of mutton and beef, which, but for the absence of pork, abhorred in the Highlands, resembled the rude festivity of the banquet of Penelope's suitors. But the central dish was a yearling lamb, called, "a hog in har'st," roasted whole. It was set upon its legs, with a bunch of parsley in its mouth, and was probably exhibited in that form to gratify the pride of the cook, who piqued himself more on the plenty than the elegance of his master's table. The sides of this poor animal were fiercely attacked by the clansmen, some with dirks, others with the knives which were usually in the same sheath with the dagger, so that it was soon rendered a mangled and rueful spectacle. Lower down still, the victuals seemed of yet

coarser quality, though sufficiently abundant. Broth, onions, cheese, and the fragments of the feast, regaled the sons of Ivor who feasted in the open air.

The liquor was supplied in the same proportion, and under similar regulations. Excellent claret and champagne were liberally distributed among the Chief's immediate neighbours; whisky, plain or diluted, and strong beer, refreshed those who sat near the lower end. Nor did this inequality of distribution appear to give the least offence. Every one present understood that his taste was to be formed according to the rank which he held at table; and, consequently, the tacksmen and their dependants always professed the wine was too cold for their stomachs, and called, apparently out of choice, for the liquor which was assigned to them from economy.<\*> The bagpipers, three in number, screamed, during the whole time of dinner, a tremendous war-tune; and the echoing of the vaulted roof, and clang of the Celtic tongue, produced such a Babel of noises, that Waverley dreaded his ears would never recover it. Mac-Ivor, indeed, apologised for the confusion occasioned by so large a party, and pleaded the necessity of his situation, on which unlimited hospitality was imposed as a paramount duty. "These stout idle kinsmen of mine," he said, "account my estate as held in trust for their support; and I must find them beef and ale, while the rogues will do nothing for themselves but practise the broadsword, or wander about the hills, shooting, fishing, hunting, drinking, and making love to the lasses of the strath. But what can I do, Captain Waverley? everything will keep after its kind, whether it be a hawk or a Highlander." Edward made the expected answer, in a compliment upon his possessing so many bold and attached followers.

"Why, yes," replied the Chief, "were I disposed, like my father, to put myself in the way of getting one blow on the head, or two on the neck, I believe the loons would stand by me. But who thinks of that in the present day, when the maxim is---'Better an old woman with a purse in her hand, than three men with belted brands?' " Then, turning to the company, he proposed the "Health of Captain Waverley, a worthy friend of his kind neighbour and ally, the Baron of Bradwardine."