



HAL
open science

Des ténèbres à la gloire : peindre la montagne en Grande-Bretagne (1747-1867)

Cybill Whalley

► **To cite this version:**

Cybill Whalley. Des ténèbres à la gloire : peindre la montagne en Grande-Bretagne (1747-1867). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H323 . tel-02143076

HAL Id: tel-02143076

<https://theses.hal.science/tel-02143076v1>

Submitted on 29 May 2019

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.

UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE
UFR d'HISTOIRE DE L'ART
Laboratoire de rattachement : (ED441) HICSA

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en HISTOIRE DE L'ART
Présenté(e) et soutenu(e) publiquement
le 22 NOVEMBRE 2018 par
Cybill WHALLEY

**Des Ténèbres à la Gloire : Peindre la montagne en
Grande-Bretagne (1747-1867)**

Volume I

Sous la direction de M. Pierre WAT

Professeur

Membre du Jury

Mme. Claire Barbillon, professeur, Université de Poitiers et
directrice de l'École du Louvre

M. Guillaume Faroult, conservateur au musée du Louvre,
peintures françaises XVIII^e siècle, peintures britanniques et
américaines

M. François-René Martin, professeur (H.D.R.) et directeur de
recherche à l'ÉNSBA

M. Emmanuel Pernoud, professeur, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

M. Pierre Wat, professeur, Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne

UNIVERSITE PARIS I PANTHÉON SORBONNE
UFR d'HISTOIRE DE L'ART
Laboratoire de rattachement : (ED441) HICSA

THÈSE
Pour l'obtention du titre de Docteur en HISTOIRE DE L'ART
Présenté(e) et soutenu(e) publiquement
le 22 NOVEMBRE 2018 par
Cybill WHALLEY

**Des Ténèbres à la Gloire : Peindre la montagne en
Grande-Bretagne (1747-1867)**

Volume I

Sous la direction de M. Pierre Wat

Professeur

Membre du Jury

Mme. Claire Barbillon, professeur, Université de Poitiers et
directrice de l'École du Louvre

M. Guillaume Faroult, conservateur au musée du Louvre,
peintures françaises XVIII^e siècle, peintures britanniques et
américaines

M. François-René Martin, professeur (H.D.R.) et directeur de
recherche à l'ÉNSBA

M. Emmanuel Pernoud, professeur, Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne

M. Pierre Wat, professeur, Université Paris 1 Panthéon-
Sorbonne

Résumé

Jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, les territoires montagneux de Grande-Bretagne sont inconnus pour la majorité de la population. Pourtant, les territoires du Lake District en Angleterre, du Snowdonia au pays du Galles et des Highlands d'Écosse font partie de l'essor de la peinture de paysage en Grande-Bretagne entre les XVIII^e et XIX^e siècles. L'observation des artistes portée aux montagnes du nord profite à l'imagination à travers deux notions majeures : la beauté pittoresque et le sublime. En effet, la promenade dans le jardin anglais s'ouvre au *Home Tour* en terres montagneuses. D'une immensité suscitant la terreur en souvenir du Déluge, la montagne en tant que symbole de l'insularité fait appel au réenchantement grâce au travail des artistes, des poètes et des voyageurs. Les aquarellistes observent les montagnes britanniques et font de ces territoires des ateliers en plein air. Cependant les vues héritées de la topographie poussent à une reconstruction de la composition où les montagnes deviennent de plus en plus présentes dans les arts visuels jusqu'à engendrer un chaos synonyme de l'union romantique. Depuis la fin du XVIII^e siècle, les territoires montagneux de Grande-Bretagne nourrissent le mythe du caractère britannique (*Britishness*). Les montagnes deviennent ainsi le symbole de l'origine développé en parallèle de la modernité industrielle. La pacification des Highlands à partir de 1747 encourage l'étude des vestiges du passé où les montagnes sont les ruines naturelles. Cette recherche de l'origine incite aussi à partir des années 1820-1830 le développement des identités nationales en Écosse et au pays de Galles au sein de la Grande-Bretagne. Ces identités tentent de mettre fin à l'anglicisation en revendiquant leurs spécificités culturelles et se réapproprient la montagne en tant que symbole national.

Summary

Mountain gloom, mountain glory: Mountain landscape paintings from Great-Britain (1747-1867)

Until the 18th century, mountainous scenery in Britain was unknown to most of the inhabitants, and it was regarded as wild and gloomy. However, places such as the English Lake District, the Welsh Snowdonia and the Scottish Highlands were instrumental in the development of the art of landscape painting in Britain between the 18th and 19th centuries. Artists' observation of the northern mountains captured the imagination through two major notions: the picturesque beauty and the sublime. Indeed, walking in English gardens lead to the Home Tour in mountainous lands. From a gloomy natural form following the Flood, the mountain became a symbol of insularity. This called for a re-enchantment through paintings and poetry, and then the mountain was allowed its glory. Watercolourists drew the mountains from Britain and turned them into a studio en *plein-air*. Thus, topography views led to a new artistic composition, where mountains became more and more painted in visual arts until the creation of a chaos synonymous with Romanticism. In the second half of the 18th century, these mountainous territories took part in the myth of Britishness. They became a symbol of origin, developing along with industrial modernity. The pacification of the Highlands from 1747 encouraged studies on the primitive past, where the northern mountains were natural ruins. In 1820-1830, the

quest for origin also implemented the rise of national identities in Scotland and Wales upon British soil. These identities attempted to put an end to Anglicisation by claiming their own cultural specificities and reclaiming the mountain as their national symbol.

Mots-clés

montagnes– Lake District – pays de Galles – Écosse

identité nationale – pittoresque – sublime – Home Tour– observation

aquarelle – barde –topographie–divin–primitivisme

Keywords

mountains – Lake District – Wales – Scotland

national identity – picturesque – sublime – Home Tour–observation

watercolour – bard – divine – primitivism

REMERCIEMENTS

À l'issue de ce travail, je tiens d'abord à remercier M. le Professeur Pierre Wat qui a accepté de diriger ma thèse. Il m'a permis de mener à bien mon projet de recherche et ce travail sur la peinture en Grande-Bretagne n'aurait pas pu aboutir sans son accompagnement.

Mes remerciements vont à Mr John Morrison, Professeur d'histoire de l'art qui m'a fait confiance et m'a accueillie pendant quelques mois à l'Université d'Aberdeen en Écosse où j'ai pu continuer mon travail. Mr Peter Lord, historien d'art, qui m'a reçue chez lui à Cwm Rheidol, au pays de Galles, et a su répondre à mes interrogations en me faisant partager sa passion.

Je remercie chaleureusement Mme Annie Dubernard-Laurent qui a pris le temps de lire et qui m'a apportée son aide pour les traductions, Emmanuelle Guitard qui avec bienveillance a su me conseiller et apporter ses observations, et M. François Purtschet pour sa curiosité.

Bien sûr, je remercie Annie et Reginald pour leur patience et leur soutien.

Enfin, mes pensées vont à P.H. Tharel et J.T. Whalley.

AVERTISSEMENTS

La mention des traducteurs se situe en bibliographie. Concernant les traductions que j'ai effectuées, la source originale est citée en note de bas de page.

Pour certaines traductions, ne disposant pas de traductions contemporaines, j'ai décidé de conserver la traduction française de l'époque et de placer la version originale en note.

Pour les ouvrages de William Gilpin qui ne bénéficient pas d'une traduction contemporaine, j'ai préféré travailler à partir des versions originales en anglais. Je cite cependant ses ouvrages traduits en français en bibliographie.

Trois cartes générales du Lake District, des Highlands et du pays de Galles sont disponibles dans le volume II.

Enfin, les noms géographiques diffèrent parfois dans les titres des œuvres.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE : LA DÉCOUVERTE DES TERRITOIRES MONTAGNEUX	35
I. : LES MONTAGNES DE GRANDE-BRETAGNE ET L'ART DES JARDINS EN ANGLETERRE	36
A. La formation du jardin naturel	38
a. L'exemple des jardins de Stowe	38
b. La montagne et le jardin, une association d'idées	43
c. La montagne, une forme locale	46
B. Le nouveau jardin anglais, le Westmorland et Cumberland	49
a. L'héritage des maîtres	49
b. La beauté, l'horreur et l'immensité unifiées	53
c. Thomas Gray et sa visite des Lacs	57
C. Les limites du jardin en Grande-Bretagne	59
a. Les stations de Thomas West	60
b. Richard Wilson et le nouveau canon	63
c. Le paysage des Lowlands : les chutes de la Clyde	69
II. : LES MONTAGNES DE GRANDE-BRETAGNE ET LA BEAUTÉ PITTORESQUE	74
A. La délimitation des territoires montagneux insulaires dans les Observations pittoresques de William Gilpin	75
a. Les observations du pays du Galles : de la rivière Wye au Snowdonia	77
b. Le Westmorland et Cumberland : l'entrée de la montagne dans la composition	82
c. Les Highlands, l'absence du pittoresque ?	85
B. Le Beau pittoresque	90
a. La composition pittoresque	92
b. Le voyage pittoresque	97
c. L'art de faire des esquisses	100
C. La beauté pittoresque ou le « Grand Style » du paysage :	104

a.	La forme centrale	105
b.	Uvedale Price et Richard Payne Knight	111
c.	Hafod (1786-1816)	116
III.	LES MONTAGNES SUBLIMES	121
A.	Les montagnes : les reliefs du Déluge	122
a.	Les controverses du Déluge	122
b.	Thomas Burnet et la Théorie Sacrée	125
c.	La Physico-Théologie : l'utilité des montagnes	129
d.	James Hutton, l'âge de la Terre	135
B.	La montagne, vers un plaisir de l'imagination :	137
a.	Joseph Addison et les plaisirs de l'imagination	137
b.	Le sublime naturel	140
c.	Le pittoresque et le sublime	143
C.	La mise en forme esthétique du sublime :	146
a.	L'horreur délicate d'Edmund Burke	146
b.	Le sublime : un nouveau système de représentation ?	151
c.	Joseph Wright of Derby	155
	DEUXIÈME PARTIE : L'INVENTION DES TERRITOIRES	
	MONTAGNEUX	159
I.	LES PREMIÈRES EXPÉRIENCES DU <i>HOME TOUR</i>	160
A.	Les nouvelles perspectives des montagnes britanniques	161
a.	La recherche d'un nouvel idéal	161
b.	L'originalité topographique de Francis Towne	164
c.	John Warwick Smith	166
B.	L'expérience de la montagne	168
a.	La montagne de l'esprit	168
b.	Les premiers voyages insulaires de J.M.W. Turner	174
c.	Les montagnes de Grande-Bretagne, une marche poétique	179
d.	L'Écosse, aux confins des Hébrides	185

C. Paul Sandby	190
a. Dessinateur pour le Military Survey	190
b. Les expéditions galloises	191
c. The Virtuosi's Museum	193
II. UN OEIL POUR VOIR : LE <i>HOME TOUR</i> DES ARTISTES ET DES POÈTES	197
A. Les montagnes galloises, un atelier en plein air :	198
a. John Varley et les expositions	198
b. Cornelius Varley et l'observation scientifique	203
c. Les montagnes galloises, une destination touristique pour les aquarellistes	206
B. Les montagnes anglaises, un paradis terrestre	211
a. Les observations de William Wordsworth	212
b. John Ruskin, le jeune poète	216
C. L'Écosse, Terre de montagnes et de déluge	222
a. L'affirmation du paysage Écossais	222
b. L'imagination poétique des Highlands du nord	227
III. LA FIN DE LA BEAUTÉ PITTORESQUE ?	236
A. L'affirmation du paysage montagneux	237
a. La naissance du Lake District	238
1. La critique du pittoresque	238
2. William Wordsworth, le guide	244
b. Betws-y-coed et David Cox : le travail de l'esprit	249
c. Le Highlandisme : une spécificité écossaise	252
B. J.M.W. Turner, la mise en chaos ?	258
a. J.M.W. Turner et le rien	258
1. Entre forme et technique	258
2. La beauté pittoresque, la forme du chaos	261
b. J.M.W. Turner et la topographie	265
1. « Vues pittoresques d'Angleterre et du pays de Galles »	265
2. La topographie repensée	268
C. Le chaos, une catastrophe ?	271
a. La recherche de la vérité	271
1. Quelle vérité ?	271
2. Une quête sans fin	274

b.	L'observation géologique, la montagne un environnement pour l'homme	278
c.	Catastrophisme et Uniformitarisme	282

TROISIÈME PARTIE : PEINDRE LA MONTAGNE : ART ANGLAIS OU ART BRITANNIQUE ? 291

I. LES MONTAGNES DE GRANDE-BRETAGNE, LE MYTHE DE L'ORIGINE AU PAYS DE GALLES ET EN ÉCOSSE 292

A.	La Recherche du passé : la création du mythe	293
a.	Le barde gallois : la figure du héros	293
1.	Un héritage poétique	293
2.	La mise en image du héros	298
b.	Richard Wilson et les restes de l'Antique	300
c.	Ossian, le barde écossais	305
1.	Une supercherie bien menée	305
2.	Vers le paysage ossianique	308
B.	Le paysage montagneux : aux sources de l'histoire	312
a.	Les « découvertes » de Thomas Pennant	312
b.	J.M.W. Turner, le pays de Galles et la peinture d'histoire	317
c.	Walter Scott et les Highlands	321

II. LE PAYSAGE MONTAGNEUX : UN ART NATIONAL ? 328

A.	Les spécificités galloises	329
a.	Le néo-bardisme	329
b.	La culture visuelle galloise	333
c.	Betws-y-coed et la vallée de Conwy	338
B.	L'art écossais et l'unionisme-nationalisme	341
a.	L'art écossais : Alexander Nasmyth et David Wilkie	342
1.	Alexander Nasmyth et la ville d'Édimbourg	342
2.	David Wilkie et les scènes de genre écossaises	345
b.	Balmoral et la famille royale	349
c.	Le Highlandisme, la critique de Horatio McCulloch	353
C.	Les montagnes du Continent : les Alpes	357
a.	Peindre la montagne en Grande Bretagne, un héritage du Grand Tour	357
b.	Les Alpes : une peinture universelle	362

III. LES MONTAGNES DE GRANDE-BRETAGNE FACE AU DÉSENCHANTEMENT	370
A. La peinture des montagnes ou l'image de l'Union	371
a. Les Unions : la naissance d'un territoire	371
b. L'Acte d'Union irlandais et la peinture de paysage	375
1. La peinture de paysage en Irlande	376
2. L'observation du paysage irlandais	379
B. La cartographie de la Grande-Bretagne : la prospection	385
a. L'arrivée du Military Survey en Écosse	385
b. La naissance de l'Ordnance Survey	391
C. L'industrialisation et les conséquences des <i>enclosures</i>	395
a. L'envers des montagnes du Lake District	396
1. La protection du Lake District	396
2. Le Peak District et l'Angleterre industrielle	399
b. Les Highlands Clearances	402
1. Une société en péril	402
2. Les expulsions	405
c. Le paysage gallois : industrialisation et methodisme	408
1. L'observation de l'industrialisation	409
2. Le retour du methodisme	413
CONCLUSION	417
BIBLIOGRAPHIE	432
I. Sources Primaires	432
II. Sources Secondaires	452
WEBOGRAPHIE	473
I. Sources Primaires	473
II. Sources secondaires	476
INDEX	482

INTRODUCTION

La beauté pittoresque et le sublime, entre un mode de vision et un sentiment, développent l'observation des montagnes anglaises du Lake District, du Snowdonia au pays de Galles et des Highlands d'Écosse et font naître le sentiment de la montagne dans un contexte insulaire.

En 1747, l'aquarelliste anglais Paul Sandby (1731-1809) participe à la cartographie des Highlands par le *Military Survey* (1747-1752) dirigé par le gouvernement anglais afin de pacifier le nord de l'Écosse. Ainsi, le *Home Tour* voit le jour et ne cesse d'attirer les artistes de paysage et les poètes pendant la première moitié du XIX^e siècle. La rencontre des artistes avec les montagnes anglaises du Cumberland et Westmorland développe la beauté pittoresque et le sentiment du sublime où règnent comme l'écrit le Révérend John Brown en 1751 ou 1753 : « [...] la beauté, l'horreur et l'immensité unifiées¹ ». L'artiste voyageur applique donc cette association d'idées aux représentations visuelles du Snowdonia et des Highlands.

Les peintures des montagnes de Grande-Bretagne naissent de la rencontre entre une tradition picturale continentale et une observation du paysage insulaire mise en avant par les *Observations Pittoresques* du Révérend William Gilpin (1724-1804) entre 1770 et 1776. La notion de beauté pittoresque s'approprie la composition picturale du paysage. Elle suscite des interrogations entre sa présence dans les éléments naturels bruts et irréguliers ou un mode de vision développé par l'imagination. Dans les deux cas, un goût pour les aspects rugueux et irréguliers présents dans la nature et en art s'affirme. La forme de la montagne peut alors s'affranchir du fond de la composition.

Les montagnes de Grande-Bretagne participent au sentiment « d'horreur délicate² » (*delightful horror*) provenant du sublime étudié par l'homme politique et philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797) dans *Recherche philosophique*

¹ Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 11th ed., Kendal, W. Pennington, 1821, p. 194. « [...] I should tell you, that the full perfection of KESWICK consists in three circumstances, *beauty, horror and immensity*, united; »

² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 2009 (Bibliothèque des textes philosophiques), p. 227.

sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). Le danger et la douleur provoquant la terreur participent à l'expérience du voyage et sont utilisés en peinture dans l'emploi du grand, du vaste, de l'infini et de l'obscurité. Peindre la montagne définit la richesse de la pratique artistique, des vues topographiques aux œuvres de l'imagination.

En tant que symbole du Déluge, les montagnes de Grande-Bretagne participent à l'étude du passé historique menée en faveur de l'union britannique vouée à contrer les conflits avec le Continent. Cependant à partir des années 1830, l'observation de la nature renforce les identités nationales qui ne se retrouvent pas toujours dans la peinture du paysage, une pratique artistique anglaise. Cela conduit à une réappropriation du terrain montagneux par un retour aux origines symbolisé par la figure des bardes. Les montagnes galloises et écossaises deviennent alors les sources de leurs différences culturelles et d'une critique de l'anglicisation aussi bien artistique qu'économique. Ainsi nous remarquons qu'à partir des années 1860, la composition autour des montagnes n'est plus sollicitée. À sa mort en 1867, le peintre écossais Horatio McCulloch (1805-1867) devient l'un des derniers fidèles de la peinture des paysages montagneux.

Les peintures de montagnes en Grande-Bretagne sont largement étudiées à travers la poésie des Lacs étudiée par Stephen Hebron dans *The Romantics and the British Landscape* (2006) et le catalogue d'exposition dirigé par Jonathan Wordsworth, *William Wordsworth and the Age of Romanticism* (1987). Edward King, *Sublime Inspiration, The Art of Mountains from Turner to Hillary* (1997) s'intéresse à la présence du sublime pour analyser les peintures de montagnes mais ce n'est pas le seul point de vue que nous pouvons attribuer aux montagnes insulaires. Présentes dans l'art du paysage, elles constituent une des formes de la nature. Françoise Besson rassemble *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World* (2010) dans lequel cinquante-six articles étudient les montagnes dans le monde anglophone des poètes, des peintres, des philosophes et des grimpeurs. La montagne intéresse également les artistes par sa grandeur, sa signification symbolique et religieuse. Le relief est non seulement présent dans l'iconographie mais, pour l'artiste, fait partie de l'expérience vécue dans la nature. La montagne n'est plus seulement une forme décorative, elle participe à l'éclosion

de ce que Serge Lemoine, dans le catalogue d'exposition *Le sentiment de la montagne* (1998), définit comme : « Le sentiment de la montagne, c'est-à-dire la manière qu'ont les artistes de voir, mais aussi la manière dont ils expriment, apprécient, ressentent le spectacle de ces paysages si particuliers³ ». Cependant les montagnes de Grande-Bretagne sont ignorées dans le catalogue. Cette absence n'en demeure pas moins notre point de départ⁴.

En histoire de l'art, le corpus d'œuvres le plus connu concerne les paysages du Lake District grâce à la réception de la poésie des Lacs du XIX^e siècle. John Murdoch dans *The Discovery of the Lake District, A Northern Arcadia and Its Uses* (1984) étudie le territoire depuis le XVIII^e siècle et propose une lecture de ce territoire comme paysage d'Arcadie à travers l'étude des écrivains et artistes, de Thomas Gray (1716-1771) à William Wordsworth (1770-1850). Il rejoint l'étude de Melvyn Bragg dans *The Viewfinders: An Exhibition of the Lake District Landscapes* (1980). En se basant sur un corpus défini et sur l'analyse théorique, il montre de quelle manière les montagnes anglaises passent d'une forme naturelle sauvage et effrayante à un territoire familier pour les voyageurs, le Lake District. Cette redéfinition est à comprendre à travers l'étude du pittoresque et du sublime comme l'entreprend Peter Bicknell dans *Beauty, Horror and Immensity, Picturesque Landscape in Britain, 1750-1850* (1981). Désormais plus visités, les montagnes et les lacs sont des formes définies et participent à l'expérience des montagnes de Grande-Bretagne présentée par Peter Bicknell dans *British Hills and Mountains* (1947) qui rassemble ces territoires autour de l'affection portée aux montagnes insulaires comme le propose aussi Duncan Robinson dans *Fairest Isle, The Appreciation of British Scenery, 1750-1850* (1989). Les peintures des montagnes galloises font l'objet d'études récentes par Peter Bishop, *The Mountains of Snowdonia in Art: The Visualisation of Mountain Scenery from the Mid-*

³ Serge Lemoine (dir.), *Le sentiment de la montagne*, cat.exp., Grenoble, Musée de Grenoble/Éd. de la Réunion des musées nationaux/Éditions Glénat, 1998, p. 8.

⁴ L'historien d'art, Barthélémy Jobert participe au catalogue d'exposition avec un chapitre intitulé « Montagnes britanniques » dans lequel il étudie les peintures des Alpes exécutées par les artistes anglais lors du Grand Tour puisque la Grande-Bretagne ne possède pas de montagnes équivalentes aux Alpes ou aux Pyrénées. Il écrit aussi : « On objectera, à raison, la présence des montagnes écossaises, du Lake District ou du pays de Galles. Mais outre qu'elles ne présentent ni l'aspect, ni la grandeur, ni la variété des chaînes et des massifs continentaux, il faudrait encore qu'elles aient été regardées pour être peintes ou dessinées. » Voir *Ibid.*, pp. 37-45.

Eighteenth Century to the Present Day (2015) dans lequel il présente chronologiquement un corpus d'œuvres ayant pour sujet les montagnes de Snowdonia⁵.

L'étude monographique est indispensable pour comprendre le phénomène artistique et culturel de la peinture de la montagne puisque les artistes ne peignent pas ce sujet pendant toute leur carrière. Nous décidons alors de nous arrêter sur les aquarellistes et les peintres qui développent l'image de la montagne dans les arts visuels. *The Prints of Paul Sandby, 1731-1809: A Catalogue Raisonné* (2015) de Ann V. Gunn et *Paul Sandby: Picturing Britain* de Stephen Daniels étudient l'artiste et son travail topographique sur les paysages de Grande-Bretagne. Le catalogue d'exposition de Stephen Hebron et Cecilia Powell, *A Cumbrian Artist Rediscovered: John Smith, 1749-1831* (2011) propose une étude consacrée à l'artiste anglais John Warwick Smith (1749-1831) et montre son attachement aux montagnes anglaises. Les frères John Varley (1778-1842) et Cornelius Varley (1781-1873) dans *Cornelius Varley: The Art of Observation* (2005) de Timothy Wilcox et *John Varley 1778-1842* (1984) de Clause Michael Kauffmann affirment le rôle de l'observation dans l'essor de la pratique de l'aquarelle en Angleterre. Parmi l'abondante bibliographie sur l'œuvre de J.M.W. Turner (1775-1851), nous nous sommes concentrés sur ses œuvres liées aux voyages insulaires telles qu'elles sont étudiées par Eric Shanes dans *Young Mr Turner: The First Forty Years, 1775-1815* (2016) qui démontre l'importance du pays de Galles dans l'œuvre de jeunesse de l'artiste. Les voyages de J.M.W. Turner sont plus marqués dans les études de David Hill *Turner in the North: A Tour Through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire, in the Year 1797* (1996), Andrew Wilton, *Turner in Wales* (1984) et Francina Irwin, *Turner in Scotland* (1982). Enfin, des ouvrages plus spécifiques comme *Turner peindre le rien* (1996) de Lawrence Gowing et *Turner and the Sublime* (1980) d'Andrew Wilton étudient les aspects plus techniques du travail de l'artiste. L'œuvre de Francis Towne a récemment fait l'objet d'un catalogue

⁵ Cet ouvrage est issu de sa Thèse de doctorat. Peter Bishop, *Vision and Revision: Mountain Scenery in Snowdonia 1750-1880*, 2 vol., PhD, dirigé par Alistair Crawford, School of Art, University of Wales, Aberystwyth, 2001. <http://cadair.aber.ac.uk/dspace/handle/2160/4080>.

raisonné par Richard Stephens publié par le Paul Mellon Center for British Art (2016). Edwin Landseer (1802-1873) est étudié par Richard Ormond dans *The Monarch of the Glen, Landseer and the Highlands* (2005) et *Sir Edwin Landseer* (1981). Cependant, la recherche monographique montre des disparités au sujet des artistes gallois et écossais. En effet, la majorité des études en histoire de l'art démontrent que la recherche s'intéresse surtout aux artistes qui travaillent en Angleterre. Le pays de Galles est souvent inexistant dans les ouvrages sur la peinture de paysage comme s'il faisait partie de l'Angleterre. Nous le comprenons à partir des études sur l'artiste gallois Richard Wilson (1713-1782). Comme la majorité des artistes, il a mené toute sa carrière en Angleterre ponctuée d'un voyage sur le Continent. Cependant Martin Postle et Robin Simon dans *Richard Wilson and The Transformation of European Landscape Painting* (2014) élargissent la portée de l'oeuvre de l'artiste à la peinture européenne tandis que David H. Solkin dans *Richard Wilson: The Landscape of Reaction* (1982) affirme l'importance de l'artiste pour le développement de la peinture de paysage en Angleterre. Ainsi dans les deux ouvrages, l'étude des paysages gallois participe à une connaissance plus profonde des échanges entre le sujet peint et le foyer d'exposition. C'est ce que nous remarquons dans les études portant sur J.M.W. Turner et l'aquarelliste anglais David Cox (1783-1859). Scott Wilcox dans le catalogue d'exposition *Sun, Wind, and Rain: The Art of David Cox* (2008) réserve un chapitre sur la place du pays de Galles dans l'oeuvre de l'artiste.

L'historien d'art Peter Lord réalise un travail important sur les liens entre la peinture de paysage et la tradition galloise dans *The Tradition: A New History of Welsh Art, 1400-1990* (2016) et sur la culture visuelle galloise dans les trois volumes de *Visual Culture of Wales* (1998-2003). Il insiste sur les spécificités de la culture visuelle galloise qui ne se résume pas en un dictionnaire des artistes nés au pays de Galles mais en la revendication du territoire gallois comme un foyer et un sujet artistique pour les artistes de Grande-Bretagne⁶. Ainsi, il s'investit dans la compréhension des arts visuels gallois en suivant le contexte de réalisation. En

⁶ Peter Lord affirme très justement que son étude ne se base pas sur le lieu de naissance ou sur l'ethnicité pour ne pas répéter la catégorisation réalisée par Thomas Mardy Rees et Eric Rowan, ce qui nous permet de nous concentrer sur un corpus d'oeuvres et non une origine. Peter Lord, *The Visual Culture of Wales*, vol. 2, *Imaging the Nation*, Cardiff, University of Wales Press, 2000, pp. 11-12.

d'autres termes, en suivant les changements de la société entre les arts favorisant la *Welsh-Britishness* et la *Welsh-Welshness*. Peter Lord étudie ainsi les relations entre artistes anglais et gallois. Il s'intéresse à ses échanges dans l'œuvre de Richard Wilson dans *Richard Wilson: Life & Legacy* (2009) et à Henry Clarence Whaite (1828-1912) dans *Clarence Whaite and the Welsh Art World: the Betws-y-coed Artists' Colony, 1844-1914* (2009). John Barrell quant à lui a récemment publié une étude sur l'artiste gallois Edward Pugh (1763-1813) intitulée *Edward Pugh of Ruthin 1763-1813: A Native Artist* (2013). Paul Joyner, conservateur à la National Library of Wales (Aberystwyth) a publié *Artists in Wales, c. 1740-c. 1851: A Handlist of Artists Living and Working in Wales from c. 1740 up to c. 1851* (1997) et il a dirigé le catalogue ayant pour sujet le château de Dolbadarn dans *Dolbadarn: Studies on a Theme* (1990).

La peinture des Highlands en Écosse est véritablement mise dans une perspective culturelle et nationale grâce au travail de l'historien d'art écossais John Morrison dans *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920* (2003). Il met en avant l'identité unioniste-nationaliste présente dans la peinture écossaise entre 1800 et 1914. Ainsi il fait ressortir la pratique de la peinture des Highlands, le Highlandisme (*Highlandism*) en tant que spécificité de la peinture du paysage pratiquée par les peintres écossais⁷. Plus récemment, Ann MacLeod dans *From an Antique Land: Visual Representations of the Highlands and Islands, 1700-1880* (2012) s'intéresse à l'imaginaire développé par la rencontre des artistes et des voyageurs avec le nord des Highlands et des îles Hébrides. Cependant, afin de comprendre le Highlandisme, il est nécessaire d'étudier les ouvrages plus généraux sur l'art écossais. Les ouvrages de Duncan Macmillan *Painting in Scotland the Golden Age* (1986) et *Scottish Art 1460-2000* (2000) réajustent

⁷ Entre 1760 et 1820, la politique écossaise est considérée comme favorable à l'identité pro-unioniste, c'est-à-dire en faveur de l'Union. La peinture des Highlands est perçue comme la différence avec le paysage anglais et met en avant le mythe des Highlands qui assimile l'ensemble du territoire écossais à cette partie de l'Écosse. Politiquement, l'unionisme-nationalisme fait référence à la période 1830-1860 quand l'Union entre l'Angleterre et l'Écosse est acceptée comme union nationale entre Lowlands et Highlands au sein de l'Union avec la Grande-Bretagne. John Morrison remet en cause ce clivage par l'analyse de la peinture écossaise entre 1800 et 1914. Il étudie la peinture en tant que favorable à l'identité unioniste-nationaliste c'est-à-dire une peinture qui ne se plie pas seulement au mythe des Highlands mais aussi à la peinture des Lowlands. John Morrison, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

considérablement la place de l'école écossaise de peinture⁸. David Irwin et Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900* (1975). *The Discovery of Scotland: The Appreciation of Scottish Scenery Through Two Centuries of Painting* (1978) de James Holloway et Lindsay Errington. Plus récemment, les articles et la Thèse de Doctorat de Marion Amblard, *L'âge d'or de la peinture écossaise : 1707-1843, naissance d'une école nationale* (2007) permettent une étude en français des richesses de l'école écossaise de peinture entre portraits et paysages⁹.

Les monographies sur les artistes écossais de paysage ne sont pas nombreuses. Aujourd'hui la peinture des Highlands est considérée comme mettant en avant le mythe romantique auquel les historiens d'art écossais, en dehors de John Morrison, ne s'intéressent pas¹⁰. Si la monographie sur Alexander Nasmyth (1758-1840) par J.C.B. Cooksey, *Alexander Nasmyth, H.R.S.A., 1758-1840: A Man of the Scottish Renaissance* (1991) permet une étude approfondie de l'œuvre de l'artiste, certains artistes tels que Horatio McCulloch ne sont pas mis en avant si ce n'est dans le catalogue d'exposition de Sheenah Smith, *Horatio McCulloch: 1805-1867* (1988) et dans *The Works of Horatio McCulloch, with a Sketch of His Life* (1872) écrit par l'artiste Alexander Fraser. Le Révérend John Thomson of Duddingston (1778-1840) est quant à lui quelque peu oublié sauf dans les ouvrages généraux, nous ne connaissons sur son œuvre que le livre de William Baird, *John Thomson of Duddingston, Pastor and Painter; A Memoir, with a Catalogue of His Paintings and a Critical Review of His Works* (1907) et Robert W. Napier, *John Thomson of Duddingston, Landscape Painter. His Life and Work* (1919). Jacob More (1740-

⁸ Robert Brydall, *Art in Scotland: Its Origin and Progress*, Edinburgh, William Blackwood and Sons, 1889. James Lewis Caw *Scottish Painting, Past and Present, 1620-1908*, Edinburgh/New York, T.C and E.C. Jack/ Frederick A. Stokes Company, 1906. Ces deux ouvrages sont les premiers à étudier l'art écossais.

⁹ Selon la plupart des historiens de l'art, l'école écossaise de peinture s'est formée après 1815 avec Sir Henry Raeburn (1756-1823), Sir David Wilkie et Sir William Allan (1782-1850). Pour d'autres comme David et Francina Irwin la formation d'une école daterait même des années 1840, cependant comme l'étudie Marion Amblard, une école émerge dès la seconde moitié du XVIII^e siècle avec les portraits d'Allan Ramsay (1713-1784). Voir Marion Amblard, *L'âge d'or de la peinture écossaise: 1707-1843, naissance d'une école nationale*, Thèse de Doctorat en Etudes Anglophones, dirigé par Patrick Chézeau, Université Grenoble III, 2007, pp. 14-16.

¹⁰ Voir Marion Amblard, « Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste », *Études écossaises*, 12-2009, mise en ligne le 30 avril 2010, pp. 145-159.

<http://etudeseccossaises.revues.org/200>

1793) a fait l'objet d'une thèse à l'Université d'Édimbourg intitulée, *Jacob More, 1740-1793* (1981) écrite par Patricia R. Andrew. Hugh William Williams (1773-1829) a fait l'objet d'une thèse à l'Université d'Édimbourg en intitulée, *The Life and Work of Hugh William Williams (1773-1829)* par Joe Rock (1996). L'artiste est présenté dans les ouvrages sur l'aquarelle écossaise tel que Julian Halsby, *Scottish Watercolours 1740-1940* (1989).

Ce tour d'horizon sur la peinture de paysage révèle que le voyage insulaire est surtout étudié d'après les artistes anglais et correspond alors au « siècle d'or de l'aquarelle anglaise ». Alors que la *Royal Academy of Arts* triomphe par sa gouvernance de l'art académique¹¹, nous souhaitons surtout montrer le lien entre le développement de l'aquarelle et son organisation en sociétés aquarellistes très documentée dans les deux volumes de John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water-Colour' Society Now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of Its Older and of All Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century* (1891). Il retrace un siècle de pratique à l'aquarelle en Angleterre, de la topographie exécutée par Paul Sandby et Alexander Cozens (1717-1786) jusqu'aux années 1850 et la présidence d'Anthony Vandyck Copley Fielding (1787-1855). Ainsi sur le modèle de *The Tempting Prospect: A Social History of English Watercolours* (1981) de Michael Clarke nous interrogeons la représentation des montagnes autour de la topographie. En effet, la pratique de l'aquarelle comme technique topographique se transforme en une topographie intérieure liée aux artistes et à leurs expériences de la nature développée par David Blayney Brown dans le catalogue d'exposition, *Original Eyes, Progressive Vision in British Watercolour, 1750-1850* (1991).

Nous décidons de réétudier plus d'un siècle d'art du paysage en Grande-Bretagne autour des montagnes insulaires afin de démontrer les spécificités des territoires montagneux autour des interrogations sur la beauté pittoresque et le sublime. Elles permettent le développement d'une pratique artistique du paysage insulaire parmi laquelle les identités nationales sont de plus en plus revendiquées.

¹¹ Voir Isabelle Baudino, Jacques Carré et Frédéric Ogée, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts : 1768-1836*, Paris, Armand Colin : CNED, 2004.

La découverte du territoire britannique par l'étude des territoires montagneux

La peinture de montagnes en Grande-Bretagne naît de l'observation de la nature insulaire qui passe par le culte du jardin paysager en Angleterre au XVIII^e siècle. Les aspects variés et naturels du jardin anglais imposent des interrogations sur l'art et la nature comme nous l'étudions à travers les jardins de Stowe (Buckinghamshire). L'ouvrage de Marie-Madeleine Martinet et Laurent Châtel, *Jardin et paysage en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle* (2001) permet véritablement d'établir une synthèse sur la diversité de la construction des jardins et du vocabulaire. C'est pour nous l'occasion de débiter nos recherches sur l'observation de la nature. Un sujet présenté dans les ouvrages de John Dixon Hunt dont le très complet *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century* (1976). L'auteur étudie l'ouverture du jardin à l'espace naturel plus sublime et souligne la présence des *Sisters Arts* (poésie, peinture, art des jardins) qui nous intéresse particulièrement afin d'arriver au pied des montagnes.

En Angleterre, la construction du jardin s'attache à produire des effets naturels en libérant la promenade par l'observation de la nature insulaire. L'espace fini et privé du jardin conduit à l'observation pittoresque de l'espace naturel offert lors du voyage à la rencontre du Cumberland et Westmorland. La beauté pittoresque libère la peinture de paysage d'une forme de composition classique et devient une composition à part entière de la peinture de paysage en Grande-Bretagne. Ce cheminement favorise l'association d'idées entre une connaissance de la peinture de paysage classique héritée du Grand Tour et l'appréciation des spécificités naturelles de l'île qui délaisse le jardin pour l'observation de la nature montagnaise galloise et écossaise.

À la fin du XVIII^e siècle, l'artiste Richard Wilson impose un nouveau canon de la peinture anglaise en introduisant les montagnes galloises dans ses compositions tandis que les chutes de la Clyde s'imposent en Écosse dans les peintures de Jacob More. Cette transition est indispensable à notre étude et fait partie de la connaissance de l'art anglais. Elizabeth Wheeler Manwaring étudie ce

lien dans *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvador Rosa on English Taste 1700-1800* (publié pour la première fois en 1925). Quelques années plus tard, Christopher Hussey s'intéresse à l'évolution du pittoresque, de sa forme classique à son mode de vision romantique Hussey dans *The Picturesque Studies in a Point of View* (1983) comme le fait Marie-Madeleine Martinet dans son étude, *Art et nature en Grande-Bretagne : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, XVIIe-XVIIIe siècles* (1980). La beauté pittoresque ne met pas en péril les valeurs classiques de régularité et de proportion perçues dans la beauté mais l'observation de la nature insulaire s'approprie une nouvelle conception du goût dirigé vers la sensibilité du voyageur. Le paysage pittoresque naît de la rencontre entre une tradition picturale continentale et une observation de la nature insulaire mise en avant par le Révérend William Gilpin. La représentation de la montagne peut alors s'affranchir du fond de la composition. Pour Malcolm Andrews dans *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800* (1989), c'est une perspective démocratique symbolisée par la découverte du territoire par la poésie sur la nature, les observations pittoresques et la peinture de paysage. Cela permet d'orienter la contemplation puisque les territoires montagneux se veulent moins élitistes et visibles par tous. Malcolm Andrews divise son étude suivant les spécificités de chaque territoire, cela participe à la compréhension de la beauté pittoresque¹².

L'observation du territoire en tant que découverte est primordiale, c'est pourquoi pour étayer notre corpus, nous avons décidé d'inclure certains récits de voyages qui décrivent les premiers contacts avec les montagnes insulaires d'après une expérience physique et mentale.

Les premières expériences des montagnes anglaises par Thomas Gray en 1769, Thomas West (1720-1779) en 1778 ainsi que William Hutchinson (1732-1814) en 1776. Les aventures galloises de Joseph Cradock (1742-1827) en 1777 et

¹² Malcolm Andrews consacre la première partie à l'étude de la beauté pittoresque, puis la seconde partie aux tours pittoresques. C'est dans cette seconde partie que son étude s'organise d'après les spécificités naturelles de chaque territoire. La vallée de la Wye (rivière et ruines), le nord du pays de Galles (montagnes et bardes), le tour des Lacs et enfin les Highlands (le sublime ossianique).

celles de Charles Cordiner (1742-1826) en Écosse en 1776. Si la beauté pittoresque manque d'une définition c'est qu'elle répond certainement à un projet plus complexe comme l'écrivent Stephen Copley et Peter Garside dans *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape, and Aesthetics since 1770* (1994). Afin de ne pas enfermer la notion dans une définition qui ne peut exister seulement par l'étude des paysages montagneux, nous choisissons de revenir sur la lecture des *Observations on Picturesque Beauty* du Révérend William Gilpin. Nous considérons que c'est lui qui observe pour la première fois les paysages montagneux dans une série de voyages entre 1770 et 1776. Ce qui nous intéresse aussi est la façon dont il tente d'établir une « théorie » du pittoresque dans ses *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages* (*Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting*, 1792). Plus qu'une démarche théorique, nous analysons la beauté pittoresque comme l'observation de la nature lors d'un voyage.

Ce changement d'appréciation des montagnes correspond à une nouvelle sensibilité qui est passée des ténèbres de la montagne à sa gloire (*Mountain Gloom, Mountain Glory*).

Le rapport au divin permet d'unifier le corpus, afin de connaître les spécificités de chaque territoire à travers l'essor de la peinture de paysage. La montagne est aussi un symbole de réflexions théologiques comme le présente Marjorie Hope Nicolson dans *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite* (1959). De forme terrifiante quand elle rappelle le souvenir du Déluge biblique et de la chute de l'homme arraché au jardin d'Éden, la montagne devient la trace favorisant l'étude de la formation terrestre étudiée dans les théories de la Terre des théologiens anglais du XVII^e siècle puis par les scientifiques modernes. Si la montagne n'est pas une forme monstrueuse, elle permet de libérer l'imagination par ses références à la Création. Le rapport au divin, en tant que Créateur des montagnes, nous permet alors de revenir à l'étude de l'esthétique du sublime depuis l'association d'idées énoncée par Joseph Addison (1672-1719) dans *Les Plaisirs de l'imagination* (*The Pleasures of the Imagination*, 1712) jusqu'à « l'horreur délicate » d'Edmund Burke qui le sépare du beau dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757).

Le sublime poétique devient un sentiment synthétisé par l'oxymore « horreur délicate » et participe à la mise en forme esthétique du paysage en Grande-Bretagne comme nous l'analyserons dans le travail de Joseph Wright of Derby (1734-1797).

Réétudier la présence du divin permet d'unir les réflexions sur le pittoresque et le sublime avec le romantisme. C'est majoritairement par le rapport à l'*Ut pictura poesis* et son inversion que la peinture de montagne s'affirme comme nous pouvons l'étudier dans *Turner and the Sublime* (1980) d'Andrew Wilton qui réalise une étude du sublime de la rhétorique antique à la métaphysique moderne. C'est pourquoi nous n'avons pas choisi de revenir sur l'étude esthétique du sublime mais de le lier au contexte insulaire d'après l'expérience du *Home Tour*.

La peinture de montagnes en Grande-Bretagne est menée dans une volonté de s'approprier des notions esthétiques. La beauté pittoresque légitime la représentation du paysage car elle rend visible les spécificités de la nature insulaire et tend à se rapprocher du sentiment sublime puisque les montagnes témoignent d'une présence divine et favorisent une expérience métaphysique. Alors que les observateurs du XVIII^e siècle explorent et introduisent les parties relativement inconnues du Royaume, les montagnes deviennent familières aux artistes du XIX^e siècle.

Le Home Tour ou le récit de voyage

Après l'échec de la Révolution française (1792-1802) suivie des guerres napoléoniennes (1803-1815) le voyage du *Wanderer* devient une pratique culturelle organisée en une expérience artistique et poétique, le *Home Tour*. Nous comprenons que le pittoresque et le sublime constituent une transition indispensable pour l'invention du paysage montagneux insulaire dans les arts visuels par des artistes tels que Joseph Farington (1747-1821), Francis Towne (1739-1816), John Warwick Smith et J.M.W. Turner. Au tournant du XIX^e siècle, ces artistes font preuve d'une originalité artistique perceptible grâce au *Home Tour* qui s'accomplit pour certains par la pratique du voyage jusqu'aux confins des îles Hébrides. Toutes ces observations, nous les considérons héritées de l'aquarelliste Paul Sandby entre

1747 et 1781. Le Tour ne tient pas dans l'espace ou la distance mais dans la variation des observations et des émotions qui donnent forme au travail artistique.

À partir du XIX^e siècle, nous verrons que le *Home Tour* s'apparente à un *Sketching Tour* pour l'affirmation de l'exposition de l'aquarelle sur la scène artistique à la *Royal Academy of Arts* et à la *Old Water Colour Society*. Nous verrons que chaque territoire devient ainsi marqué par ses spécificités. Le nord du pays de Galles, proche de l'Angleterre, devient indispensable pour les aquarellistes comme par exemple les frères John et Cornelius Varley, John Sell Cotman (1782-1842), David Cox et George Fennel Robson (1788-1833). Le territoire montagneux du Cumberland et Westmorland est sans cesse redécouvert grâce aux élans poétiques de William Wordsworth et du jeune John Ruskin (1819-1900). Enfin, les Highlands du nord, terre ossianique et célébrée par Walter Scott (1771-1832), nourrissent l'imagination grâce au sublime. Le *Home Tour* s'affirme alors être une source de « dépaysement » au sein même du Royaume. Parallèlement la peinture écossaise affirme la familiarité de ce territoire en ne cedant pas à la catastrophe.

Le rapport entre la poésie et les montagnes nous accompagne dans l'ensemble du sujet puisqu'elle traverse l'étude de l'art du paysage. L'expérience de la nature en Grande-Bretagne est bien sûr poétique sur le mode d'une expérience physique et mentale.

Nous comprenons alors que la peinture des montagnes naît d'une description poétique pour s'établir de plus en plus dans le sublime où l'horreur délicate transcende l'imagination. À partir des *Saisons* (*The Seasons*, 1730) de James Thomson (1700-1748), jusqu'au *Prélude : ou La Croissance de l'esprit d'un poète* (*The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, 1805-1850) de William Wordsworth, en passant par *Le Barde* (*The Bard*, 1757) de Thomas Gray, les *Poèmes d'Ossian* (*The Works of Ossian* 1760-1765) de James Macpherson (1736-1796), les poèmes narratifs de Walter Scott (1805-1815), et *Ileriad: Or Three Weeks among the Lakes* (1969) de John Ruskin, nous verrons que la poésie s'enfonce dans la nature plus sauvage pour stimuler les esprits. La poésie et la peinture permettent de souligner le rapport à l'*Ut pictura poesis* et son inversion renvoyant aux *The Sister Arts*. Les artistes et les poètes sont des observateurs avant tout. Si le romantisme naît dans l'union de l'artiste, avec la nature et son œuvre, l'union s'opère de toute évidence entre l'image et le mot, entre l'artiste et le poète.

Les récits de voyages et autres ballades deviennent des guides illustrés auxquels participent les artistes dont font partie les ouvrages de Thomas Roscoe (1791-1871), *Wanderings and Excursions in North Wales* (1836-1837), et des guides pour les touristes publiés par les frères George et Peter Anderson et *Picturesque Guides* des frères Adam Black et Charles Black dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹³. Ainsi les territoires montagneux ne symbolisent plus une découverte à partir des années 1830, nous voyons que le traitement des compositions change.

En Angleterre, le terme de « Lake District » est inventé par les poètes des Lacs que sont principalement, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge et Robert Southey¹⁴. Ils affirment un territoire précis délimité par la nature montagneuse qui se retrouve dans les compositions d'aquarelles. Le même procédé s'empare des représentations de Betws-y-coed par l'artiste anglais David Cox dans son « travail de l'esprit¹⁵ ». Enfin, à partir des années 1830, la peinture des Highlands du nord-ouest devient une spécificité de la peinture de paysage en Écosse. L'association entre la beauté pittoresque qui délimite la vue et l'expérience du sentiment sublime pousse à une reconstruction de la composition.

Nous nous interrogerons alors sur la fin de la composition pittoresque symbolisant le règne du chaos artistique (*Kunstchaos*), étudié par Pierre Wat dans *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en*

¹³ Afin de rendre compte du voyage physique, nous avons choisi de suivre les voyageurs que nous mettons en avant pour leurs commentaires sur la nature montagneuse. Nous nous apercevons que le récit de voyage se transforme en guide. Voir David Kirk, *Snowdonia, a Historical Anthology*, Llanrwst, Gwasg Carreg Gwalch, 1994, et Peter Bicknell, *The Picturesque Scenery of the Lake District, 1752-1855: A Bibliographical Study*, Winchester/Detroit, St Paul's Bibliographies/Omnigraphics, 1990, compilent les récits et guides du Snowdonia et du Lake District. L'Écosse attire un grand nombre de visiteurs comme l'étudie Marie-Hélène Thévenot-Totems dans *La découverte de l'Écosse du XVIII^e siècle à travers les récits des voyageurs britanniques*, 2 vol., Paris, Didier, 1990. Cet ouvrage met en avant le contexte politique du voyage au XVIII^e siècle par l'étude de personnalités telles que Thomas Pennant, Charles Cordiner, William Gilpin jusqu'au tour de Samuel Johnson et James Boswell. Elle s'intéresse à la dualité de l'Écosse entre tradition et modernité. Ce point est repris par Katherine Haldane Grenier dans *Tourism and Identity in Scotland: 1770-1914 Creating Caledonia*, Aldershot, Ashgate (Studies in European Cultural Transition, n° 30), 2005. Elle étudie surtout le développement du tourisme au XIX^e siècle.

¹⁴ Sur William Wordsworth et la nature d'après une perspective littéraire, voir Florence Gaillet-de-Chezelles, *Wordsworth et la marche, parcours poétique et esthétique*, Grenoble, ELLUG, 2007. William Wordsworth, Dorothy Wordsworth, *Voyage en Écosse, journal et poèmes*, éd. Florence Gaillet, éditions rue d'Ulm, Paris, 2002.

¹⁵ Lettre de David Cox à David Cox Jr., Greenfield House, 18 avril 1853, dans Nathaniel Neal Solly, *Memoir of the life of David Cox, Member of the Society of Painters in Water Colours: With Selections from His Correspondence, and Some Account of His Works*, London, Rodart, 1973, pp. 228-229 « [...] I wish now I had taken Mr Roberts's advice and sent my drawing in without a price, as it strikes me the committee think them too rough ; they forget they are the *work of the mind* [...] »

Angleterre (1998). La vue topographique des montagnes qui jusque-là permettait d'analyser un paysage en un regard est subvertie par la peinture de la montagne en tant que fragment naturel symbole du divin. Ce changement topographique est visible dans le travail de J.M.W. Turner. L'union de la religion, de la poésie, et des sciences façonne désormais l'observation de la vérité Ruskinienne. Cette union nous permet alors d'aborder les réflexions du critique anglais John Ruskin, depuis ses premiers poèmes jusqu'aux *Modern Painters* (1843-1860). Nous choisissons de nous concentrer sur un John Ruskin insulaire et n'étendons pas volontairement à ses réflexions sur les Alpes présentées récemment par Emma Sdegno et Claude Reichler dans *Écrits sur les Alpes* (2013). Par son observation des productions visuelles sur le paysage nous reviendrons ainsi sur l'observation de la nature entre imagination, science et émotion. Il développe ses recherches artistiques en même temps que les interrogations théologiques, scientifiques et sociales comme l'explique le très complet *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (1979) de George P. Landlow. Les observations de John Ruskin font l'objet de catalogues d'expositions tels que *John Ruskin and the Victorian Eye* (1993) dirigé par Susan P. Casteras, *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature* (2004) de Allen Staley et du catalogue plus récent de Christopher Newall, *John Ruskin: Artist and Observer* (2014). C'est certainement au plus près des montagnes que la composition pittoresque touche à sa fin puisque plus le voyage se répète, moins la délimitation pittoresque est nécessaire. L'habitude conserve néanmoins le sublime en tant que lien avec l'infini.

L'union romantique mène cependant au chaos puisque la théologie naturelle impose des doutes sur la création du monde, donc de l'homme. Ces doutes sont affirmés par le développement de la science géologique. Un questionnement visible dans les peintures de J.M.W. Turner et Alfred William Hunt (1830-1896). À partir des années 1830, le développement de la géologie accentue les questionnements sur la foi chrétienne et la légitimité des Écritures. Elle est encore soutenue par la philosophie naturelle jusqu'au triomphe de l'esprit scientifique de la fin du XIX^e siècle. C'est d'ailleurs à ce moment précis que notre étude s'arrête puisque notre corpus sur les représentations visuelles des montagnes tend à s'appauvrir.

Les montagnes insulaires, symboles de l'Union britannique

Comme l'écrit Stephen Daniels dans *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (1993) le paysage est un symbole pour mettre en forme une identité nationale constituée de différents sujets de paysage. La découverte et l'invention des différentes formes de représentations autour des montagnes nous ont encouragé à étudier la *Britishness* (identité britannique). Cela nous conduit alors à nous pencher sur la question de « l'art britannique » de paysage d'après le modèle de l'ouvrage dirigé par David Bindman, *The History of British Art* (2008) qui étudie les échanges entre la *Britishness*, la peinture du Continent et l'Empire.

Si la *Britishness* est une idée alors il nous a paru fondamental de voir comment elle se construit depuis le XVIII^e siècle. Nous choisissons d'inclure la peinture de la montagne comme sources du retour du caractère britannique au XVIII^e siècle d'après les relations entre l'Angleterre et ses « périphéries » celtiques : le pays de Galles, l'Écosse et l'Irlande. Les territoires montagneux nourrissent le mythe de la *Britishness* depuis l'Acte d'Union des Parlements anglais et écossais en 1707. Ces mythes fondateurs de *Britannia* sont étudiés par l'historien d'art Sam Smiles dans *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination* (1994). Son ouvrage nous permet de comprendre que les territoires montagneux gallois et écossais sont les symboles naturels des bardes, les héros-poètes insulaires qui font le triomphe du *Barde* de Thomas Gray et des *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson. Ils façonnent une antiquité insulaire puisée dans la poésie bardique à laquelle se joignent les montagnes en tant que haut lieu de l'origine. À la fin du XVIII^e siècle, ses poèmes deviennent les garants d'un retour aux origines afin de contrer l'arrivée de la modernité. Leur succès développe la recherche de l'origine au sein de la peinture de montagne. C'est pourquoi nous décidons d'étudier la montagne en tant que spécificité nationale galloise et écossaise autour de l'identité nationale analysée par Anne-Marie Thiesse dans *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle* (1999). En effet, nous comprenons que la découverte des territoires est politique et date de la pacification des Highlands à partir de 1747. Le voyage revêt alors une dimension archéologique en direction du pays de Galles et de l'Écosse. En supprimant toute insurrection

jacobite en faveur de la dynastie des Stuarts, le gouvernement britannique prend aussi conscience que l'origine celtique est bénéfique au prestige de la *Britishness*. Les antiquaires et les sociétés savantes cristallisent cette vision en un héritage britannique.

La peinture de la montagne, ses ruines naturelles parfaites dans leurs imperfections, profite à la peinture de paysage en tant que peinture d'histoire. Chez le naturaliste Thomas Pennant (1726-1798) et les peintres Richard Wilson et J.M.W. Turner, les paysages du pays de Galles revendiquent la grandeur passée du territoire. Un héritage perpétué par les romans de Walter Scott. Il est en faveur de l'Union et met en avant le caractère singulier du territoire symbolisé par les Highlands qui contribuent à la grandeur de l'Écosse et de la Grande-Bretagne. Sa passion pour l'histoire et les coutumes mêle le jacobitisme à l'unionisme dans la formation du mythe des Highlands. Une certaine fierté apparaît dans l'étude de la montagne qui se fonde sur la quête de l'origine et développe l'étude du primitivisme afin de proposer un modèle antique contrebalançant Homère et la Méditerranée ainsi que la modernisation invoquée par la révolution industrielle, contemporaine du corpus.

Nous nous sommes intéressés aux identités nationales galloise et écossaise qui nous le verrons ne se diffusent pas seulement autour de la peinture de la montagne mais ne s'en défont pas. Après les guerres napoléoniennes, les identités nationales en Grande-Bretagne se développent.

Au pays de Galles, la *Welsh-Welshness* et la *Welsh-Britishness* revendiquent deux temps différents. La première identité défend un territoire moderne mis en avant par les artistes gallois comme Edward Pugh (1763-1813) et Hugh Hughes (1790-1863) tandis que la deuxième identité se sert du mythe. Nous verrons aussi que les artistes anglais présents à Bettws-y-coed participent cependant à la culture visuelle galloise en rendant visible le territoire.

En Écosse, la défense des Highlands par le poète James Macpherson, puis par le romancier Walter Scott contribue à mythifier les montagnes. Nous verrons aussi que la peinture des Highlands jusque-là perçue d'après l'identité pro-unioniste peut aussi être analysée d'après l'identité unioniste-nationaliste. Cette dernière critique la synecdoque Highlands/Écosse grâce aux peintures d'Alexander

Nasmyth et David Wilkie (1785-1841)¹⁶. Ils mettent chacun en avant la peinture écossaise sans faire référence aux montagnes puisque le territoire écossais est aussi fondé des Lowlands. Nous reviendrons sur les séjours de la famille royale à Balmoral prise entre tradition et modernité. Enfin, nous montrerons que le Highlandisme des années 1830 n'est pas à comprendre comme une peinture dédiée au mythe. Il donne certainement toute la place à la critique de la modernité vécue dans les Highlands.

Afin de comprendre le sentiment de la montagne et comment les ténèbres amènent à la gloire, il nous semble nécessaire de faire un rappel sur le Grand Tour dans les Alpes par les voyageurs anglais depuis la fin du XVII^e siècle. Les montagnes du Continent forment une partie importante de l'intérêt porté aux montagnes insulaires et renforcent la construction de la *Britishness*.

Les mythes participant à l'idée de *Britishness* nous imposent de nous pencher sur l'invention de la tradition par une communauté de personnes discutée par le philosophe et sociologue Ernest Gellner, *Nations et Nationalismes* (1989) et les historiens Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité* (1992) et Benedict Anderson, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* (2002). En suivant l'ouvrage de Linda Colley, *Britons Forging the Nation 1707-1832* (1992) nous comprenons que l'union des territoires insulaires se met en place par une anglicisation favorable à la *Britishness* souhaitant lutter contre les conflits avec d'un côté, l'Amérique et de l'autre, le Continent. La peinture des montagnes insulaires tend à rejoindre le caractère britannique, et en même temps affirme la naissance des identités spécifiques : l'*Englishness*, la *Scottishness* et la *Welshness*. Une conception aussi développée par Alexander Grant et Keith John Stringer dans *Uniting the Kingdom? The Making of British History* (1995) ainsi que Keith Robbins, *Nineteenth-Century Britain. England, Scotland and Wales: The Making of a Nation* (1989). C'est un sujet très vaste qui est étudié au Royaume-Uni depuis les années 1980 et dont les analyses témoignent des différents avis. Ces interrogations sont traitées de manière plus

¹⁶ Après les guerres napoléoniennes, il n'y a plus d'opposition entre unionistes et nationalistes et cela permet d'étendre l'identité unioniste-nationaliste qui permet l'affirmation d'une école de paysage en Écosse. Voir John Morrison, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

régionale, en Angleterre par Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism : A Cultural History 1740-1830* (1987), en Écosse par Murray Pittock dont *Celtic Identity and the British Image* (1999) et *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present* (1991) et au pays de Galles par Prys Morgan et David Thomas dans *Wales: The Shaping of a Nation* (1984).

Nous remarquons que dans ce besoin de mythe unitaire de l'origine, *Britannia*, les visions nationales enrichissent l'étude du territoire. Si britannique il y a alors il est nécessaire de délimiter son territoire et c'est ce dont la peinture de paysage va se charger. En effet, les représentations visuelles des paysages montagneux témoignent des Actes Unions successifs, et de l'intérêt porté à la formation d'un art de paysage.

La peinture des montagnes insulaires participe à l'anglicisation culturelle survenue depuis les Unions parlementaires entre le pays de Galles (1536-1543), l'Écosse (1707) et l'Irlande (1801). C'est pourquoi nous analyserons la peinture de paysage des montagnes irlandaises puisque nous considérons que d'après notre chronologie, la création en 1801 de Royaume de Grande-Bretagne et d'Irlande ne peut être passée sous silence. « L'île sœur » quitte notre territoire géographique mais s'impose par les échanges culturels, politiques et économiques avec la Grande-Bretagne. En effet, l'Union irlandaise est une réponse à l'envahisseur français et révolutionnaire, puis s'impose grâce à son origine celtique. La peinture du paysage irlandais est toujours mise de côté dans les études d'histoire de l'art en Grande-Bretagne, nous décidons alors de la remettre à sa place c'est-à-dire dans le cycle du *Home Tour* puisque ses paysages montagneux participent à la beauté pittoresque et au sublime. Nous étudierons alors quelques artistes comme George Petrie (1790-1866), James Arthur O'Connor (1792-1841) et Francis Danby (1793-1861) grâce à la lecture des ouvrages dédiés aux paysages irlandais dont *Ireland and the Picturesque: Design, Landscape Painting and Tourism, 1700-1840* (2012) de Finola O'Kane. Cet ouvrage s'intéresse aux interrogations sur le développement de l'art du paysage en Irlande. *Ireland's Painters: 1600-1940* (2002) d'Anne Crookshank et Desmond FitzGerald (Knight of Glin) étudie la peinture et les artistes irlandais depuis l'art du Moyen-âge au XXI^e siècle. Aujourd'hui, l'inclusion de l'Irlande est réalisée par les études de Fintan Cullen dont *Ireland on Show: Art, Union, and Nationhood* (2012) et *Visual politics: The Representation of Ireland, 1750-1930* (1997). De leur côté, Brian P. Kennedy, Raymond Gillespie, *Art into*

History (1994) penchant en faveur de l'étude de la peinture irlandaise sous l'angle de la peinture d'histoire.

La cartographie de la Grande-Bretagne apparaît dès la seconde moitié du XVIII^e siècle avec le *Military Survey* en Écosse et se déploie en *Ordnance Survey* dans l'ensemble de Royaume. La réalisation de cartes apparaît être à l'opposé des vues pittoresques et sublimes puisqu'elles ne sélectionnent pas une partie du territoire mais présentent l'ensemble et finissent par rassembler une vision unie du territoire britannique. En effet, la pratique cartographique et artistique permet de dévoiler des parties inconnues du territoire¹⁷. Enfin, les conflits avec l'Amérique, puis avec le Continent et le développement de l'Empire favorisent une connaissance du territoire insulaire à des fins politiques.

Nous associons la peinture des montagnes à un aspect social de l'art que nous étudierons par le rapport entre art et société suivant les études de John Barrell et Ann Bermingham¹⁸. Nous décidons de faire des clôtures des terres (*enclosures*) notre point de départ afin de démontrer que les représentations des montagnes insulaires participent à une réaction contre les changements de la modernité industrielle symbolisée par l'industrie. Cela nous amène à réétudier notre corpus d'après une perspective historique concernant les conséquences de l'évolution industrielle sur le paysage insulaire. Nous verrons que les montagnes symbolisent des refuges pour les esprits conservateurs et les dissidents religieux. Dans la première moitié du XIX^e siècle, les montagnes du Lake District s'opposent au développement des industries anglaises. Elles se dressent ausis contre la

¹⁷ Dans Simon Foxell, *Mapping England*, London, Black Dog publishing, 2008, nous comprenons que l'Angleterre développe la cartographie aussi au pays de Galles et ce puisque les deux territoires sont unis depuis la Renaissance. Cependant, l'Écosse qui rejoint l'union en 1707 développe une organisation cartographique qui lui est propre comme nous pouvons l'étudier dans *Scotland: Mapping the Nation*, Edinburgh, Birlinn: National Library of Scotland, 2011 dirigé par Christopher Fleet.

¹⁸ Dans *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, John Barrell étudie le changement de sensibilité survenu au XVIII^e siècle dans la peinture de paysage de Thomas Gainsborough (1727-1788), George Morland (1763-1804), John Constable (1776-1837) et la poésie de Thomas Gray, Oliver Goldsmith (1728-1774) et John Clare (1793-1864) entre l'appréciation d'un paysage pastoral (Arcadie) et la représentation des paysans au travail (Géorgique). La transition symbolise le changement survenu par l'industrialisation en Angleterre. Ann Bermingham dans *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, Berkeley, University of California Press, 1992, expose le paradoxe entre la peinture du paysage rustique en Angleterre et la révolution industrielle symbolisée par les *enclosures*.

propagation du chemin de fer. Les représentations visuelles du Snowdonia diffusent une image pastorale du pays de Galles alors que les mines se répandent du nord au sud. Les Highlands du nord-ouest sont mythifiées en territoire celtique primitif alors qu'ils souffrent de l'expulsion de la population (*Highlands clearances*) dès les années 1770 au profit du développement de l'agriculture dans les Lowlands.

Des montagnes en Grande-Bretagne ?

Le sol de Grande-Bretagne est un terrain montagneux. Nous étudions et sélectionnons le Lake District, le Snowdonia, et les Highlands puisque nous les considérons comme symboliques. S'il offre plutôt des monts ou des collines « hills », c'est bien le terme de « montagne » (*mountains*) qui prend le dessus dans l'ensemble des études qui lui sont consacrées. Rappelons, qu'au Royaume-Uni la distinction entre une « colline » et une « montagne » n'est pas très précise et tient aux définitions de la fin du XIX^e et début du XX^e siècles. Une montagne est une élévation de plus de 610 mètres (2 000 pieds) par rapport au niveau de la mer avec au moins 30 mètres (100 pieds) minimum de hauteur de culminance de chaque côté. Les 526 montagnes anglaises, galloises et irlandaises sont aujourd'hui connues sous l'acronyme Hewitt (*Hill in England, Wales or Ireland over Two Thousand feet*). En dessous de ces 30 mètres de proéminence, les monts sont compris en tant que collines¹⁹.

Le Lake District partagé entre le Cumberland et le Westmorland (Cumbrie) compte 114 montagnes sur les 180 présentes en Angleterre. Le point culminant est le Scafell Pike avec 978 mètres. Le Lake District compte aussi des chaînes de collines qui mesurent moins de 600 mètres, appelées *fells*. Nous choisissons de les désigner par le terme de « montagne » afin de ne pas les différencier.

Le massif du Snowdonia, se situe au nord-ouest du pays de Galles entre les comtés de Gwynedd et Conwy. Sa superficie est de 2 130 km² et compte 86 montagnes sur les 137 présentes au pays de Galles. Le Snowdon se distingue par ses 1 085 mètres et le Cader Idris par ses 893 mètres.

¹⁹ Ils ont été listés par John et Ann Nuttalls en 1989 et 1990.

La séparation géographique du territoire écossais se distingue entre les Lowlands au sud et les Highlands au nord²⁰. Le concept d'Highland n'apparaît pas avant 1400 et définit une terre éloignée culturellement et socialement²¹. Cette séparation est délimitée par la ligne de faille des Highlands réunissant la partie sud des Highlands, les Cairngorms, les Highlands de l'ouest, du nord-ouest et les îles Hébrides. En Écosse, les montagnes sont différenciées par leur hauteur. En 1891, Sir Hugh Munro liste les sommets de plus 914.4 mètres (3 000 pieds) qui sont désormais connus sous le nom de *Munros*. Le *Munro* le plus connu est le Ben Nevis d'une altitude de 1 344 mètres.

La montagne sollicite les sens de l'artiste et du voyageur à travers le Lake District (Angleterre), le Snowdonia (pays de Galles) et les Highlands (Écosse). Le but de cette étude n'est pas de comparer ces territoires mais de montrer comment l'art du paysage en Grande-Bretagne se développe sur le terrain de l'histoire à travers l'observation de cette forme naturelle. De quelles façons la découverte du territoire insulaire par les artistes permet l'invention de la peinture de la montagne en Grande-Bretagne et développe une interrogation sur la construction d'un art national ?

²⁰ Réunissant 1/5 de la superficie de l'Angleterre, du pays de Galles et de l'Écosse, les Highlands comprenaient les comtés d'Argyle, Inverness, Ross, Cromarty, Sutherland, Caithness, Nairn, Moray, Banff, Aberdeen et une partie des comtés de Dumbarton, Stirling, Perth, Forfar et Kincardine. M-H. Thévenot-Totems, *La découverte de l'Écosse du XVIIIe siècle à travers les récits des voyageurs britanniques*, Paris, Didier, 1990, vol. 1, p. 143.

²¹ Voir chap.11, « Highlandism and Scottish Identity », dans Thomas Martin Devine, *The Scottish Nation, 1700-2000*, London, A. Lane, 1999, pp. 231–245.

**PREMIÈRE PARTIE : LA DÉCOUVERTE DES
TERRITOIRES MONTAGNEUX**

I. : Les montagnes de Grande-Bretagne et l'art des jardins en Angleterre

La peinture des paysages montagneux en Grande-Bretagne naît de la rencontre de l'art des jardins et de la peinture de paysage. Les jardins sont pensés d'après la diversité de la nature, des points de vue inspirés de l'empirisme du philosophe John Locke (1632-1704) et de l'origine de la nature suivant l'idéalisme de Lord Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, 3^e comte de Shaftesbury, 1661-1713)²². À l'image d'Ovide et Virgile qui célébraient la vie champêtre moralement supérieure à celle de la ville, les retraites dans la nature dominant le travail de James Thomson ou d'Alexander Pope (1688-1744) dans *Essai sur l'Homme (An Essay on Man, 1733-1734)* qui écrit : « Nature n'est qu'un Art inconnu de toi²³. » Les poètes comme les architectes des jardins prônent la création de jardins naturels et encouragent l'observation d'un jardin paysager comme une activité philosophique.

Une nouvelle forme de jardin anglais voit alors le jour pour ressembler à une composition picturale tirée des peintures italiennes classiques étudiées lors du Grand Tour sur le Continent. À partir seconde moitié du XVIII^e siècle, le jardin anglais puise dans l'observation de la nature afin d'aménager un jardin naturel. En pleine revalorisation des idées sur le beau, la beauté pittoresque et le sublime, le jardin et les territoires montagneux apparaissent comme deux microcosmes distincts favorisant l'imagination du promeneur-voyageur.

Les paysages montagneux deviennent le centre d'une description et d'une

²² Selon l'empirisme étudié par John Locke, les idées viennent des perceptions et des sensations, tandis que l'idéalisme de Lord Shaftesbury donne une valeur morale à la contemplation de la nature qui fait naître des émotions. Lord Shaftesbury fut l'élève de John Locke, mais il refuse l'aspect rationaliste de sa pensée. Voir Marie-Madeleine Martinet, Laurent Châtel, *Jardin et paysage en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Didier érudition CNED (Collection CNED-Didier concours), 2001. Sur l'idéalisme britannique, voir David Boucher, Andrew Vincent, « L'Idéalisme et la culture philosophique britannique », *Revue germanique internationale*, vol. 15, 2001. <http://rgi.revues.org/840>.

²³ Première Épître, dans Alexander Pope, *Essai sur l'homme*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 1995, v. 89, p. 45.

En 1719, Alexander Pope emménage à Twickenham où il crée des jardins et une grotte. Il crée son propre paysage. Voir chap. 2, « Gardening, and Poetry, and Pope », dans John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, pp. 58-104.

représentation classique du paysage hérité des maîtres du paysage italien dont les œuvres servent d'éducation artistique aux artistes de Grande-Bretagne. C'est donc à partir de l'étude de la peinture que les premiers voyageurs parviennent à décrire ce qu'ils observent. Ces emprunts picturaux émancipent les montagnes observées et permettent la recherche d'un nouveau langage poétique. Les voyageurs s'inspirent des représentations visuelles classiques et des règles académiques pour mieux les subvertir. Ils inventent ainsi un canon spécifique aux paysages montagneux de Grande-Bretagne et montrent le changement de goût qui survient dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Pour mener à bien notre analyse nous étudierons la formation du jardin naturel en Angleterre en nous concentrant sur l'exemple des jardins de Stowe. Cela nous permettra d'étudier le jardin anglais telle une association d'idées entre l'observation de la nature et l'art. Ce lien nous permettra alors d'établir la forme montagneuse comme une spécificité insulaire. Ainsi, les montagnes du Westmorland et du Cumberland s'imposent afin d'interpréter l'observation de la nature d'après un héritage pictural classique tout en établissant les prémisses d'une théorie fondée par l'observation des montagnes et des lacs. Enfin, nous verrons en quoi cette approche fonde certainement les limites du jardin pour inventer un nouveau canon pictural établi par la représentation des spécificités présentes au sein des paysages naturels gallois et écossais.

A. La formation du jardin naturel

Jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, le spectateur devient observateur de la nature par le prisme de la peinture. Cependant, à la manière de l'engouement porté aux paysages montagneux et aux jardins anglais, nous observons un changement de sensibilité. Apparaît alors une dualité entre l'admiration de la nature à travers l'art et l'admiration de la nature en elle-même.

a. L'exemple des jardins de Stowe

L'étude des jardins de Stowe permet de comprendre le lien entre l'homme et l'espace naturel en Angleterre. Une étude qui est nécessaire pour parvenir à l'observation des montagnes insulaires.

Le jardin symbolise le goût anglais pour un espace naturel et sauvage, en opposition au jardin français, tracé au cordeau et symétrique. Le jardin en Angleterre respecte les principes d'un jardin idéal arcadien aux références littéraires et mythologiques admirées sur le Continent, comme nous pouvons l'étudier à partir des jardins de Stowe, en Angleterre. La propriété appartient à Richard Temple, Lord Cobham (1675-1749) et le jardin est aménagé vers 1710 par Charles Bridgeman (1690-1738)²⁴. À partir de 1720, il ouvre le jardin par la création du « ha-ha » aussi appelé « saut de loup²⁵ ». Ce sont des fossés invisibles aux marcheurs qui encouragent la promenade romantique fondée sur les sensations ressenties empiriquement face à la nature. L'absence visuelle de clôture induit une sensation de liberté du regard.

À partir des années 1730, William Kent (1685-1748) succède à Charles

²⁴ Plusieurs paysagistes se succèdent à Stowe. Charles Bridgeman introduit le ha-ha en 1719, William Kent y travaille de 1738 à 1748, et Lancelot « Capability » Brown jusqu'en 1751. Voir Tim Richardson, *The Arcadian Friends: Inventing the English Landscape Garden*, London, Bantam press, 2007, p. 308.

²⁵ Peter Willis, « Les plaisants paysages » : Vanburgh, Bridgeman et le Ha-Ha », dans André Parreaux, Michèle S. Plaisant (dir.), *Jardins et paysages: le style anglais*, Villeneuve-d'Ascq, France, Publications de l'Université de Lille III, 1977, pp. 87-92.

Bridgeman²⁶. Il perpétue le « ha-ha » et conçoit le jardin d'après les paysages classiques peints par les artistes Claude Gellée dit « Le Lorrain » (1602-1682), Nicolas Poussin (1594-1665) et Gaspard Dughet (1615-1675). William Kent modifie le terrain d'une scène à une autre d'après la croyance en l'*Ut pictura hortus*, il en va de la peinture comme du jardin²⁷. Cette union est admirée par l'écrivain anglais Horace Walpole (1717-1797) dans *Essay on Modern Gardening* (1770-1785) :

C'est alors que parut [William] Kent, assez peintre pour sentir les charmes d'un paysage, assez hardi & ferme dans ses opinions pour oser donner des préceptes, & né avec assez de génie pour voir un grand système dans le crépuscule de nos essais imparfaits. Il franchit la clôture & vit que toute nature est jardin²⁸.

Le promeneur parcourt la nature d'après ses connaissances de la peinture. Cela lui permet de délimiter la vaste nature en jardins clos. William Kent ajoute aussi des monuments comme par exemple le monument à la gloire des héros britanniques (*The Temple of British Worthies*)²⁹. Il aménage Stowe avec des allées, des points d'eau et des parterres³⁰.

²⁶ William Kent séjourne dix ans en Italie, de 1709 à 1719 et fait la connaissance de Richard Boyle (1694-1753, 3^e comte de Burlington) pour lequel il travaille jusqu'à la fin de sa vie, en 1748. Ses trois grandes œuvres sont les jardins de Chiswick (1727-1738), Stowe (1728-40 puis 1746-47) et Rousham (1738-1741). Yves-Marie Allain, Janine Christiany, *L'art des jardins en Europe : de l'évolution des idées et des savoir-faire*, Paris, Citadelles & Mazenod (L'art et les grandes civilisations), 2006, p. 280.

²⁷ Voir John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, MIT press, 1992, pp. 106–136.

²⁸ Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening by Mr Horace Walpole. Essai sur l'art des jardins modernes par M. Horace Walpole*, Strawberry-Hill, T. Kirgate, 1785, p. 56. « At that moment appeared Kent, painter enough to taste the charms of landscape, bold and opinionative enough to dare and to dictate, and born with a genius to strike out a great system from the twilight of imperfect essays. »

²⁹ Le Temple des héros britanniques est construit en 1735 par William Kent. Il présente les bustes de l'architecte Inigo Jones (1573-1652), du poète John Milton (1608-1674), du dramaturge William Shakespeare (1564-1616), du poète Alexander Pope, des explorateurs Walter Raleigh (1554-1618) et Francis Drake (1540-1596), du marchand Thomas Gresham (1519-1579), du physicien Isaac Newton (1643-1727), des philosophes Francis Bacon (1561-1626) et John Locke, du politicien John Hampden (1595-1643), les rois Alfred le Grand (848-899) et Guillaume III (1650-1702) ainsi que la reine Elizabeth I^{ère} (1533-1603). William Kent construit aussi à partir de 1731, le Temple de Vénus et l'Hermitage. En 1734, il construit le Temple de l'Ancienne Vertue qui honore Socrate (philosophie), Lycurgue (législation), Homère (poésie), Epaminondas (homme d'État). En 1763, le Temple de la Concorde et de la Victoire est érigé pour célébrer la paix après la guerre de Sept Ans (1756-1763).

³⁰ Suzy Halimi, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire) », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 51, 2000, pp. 151–165. http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2000_num_51_1_1520.

Lancelot « Capability » Brown (1716-1783) s'affranchit de la peinture à partir des années 1740. Il observe la nature dans ses variétés en employant la ligne serpentine développée par l'artiste anglais William Hogarth (1697-1764) dans *Analyse de la Beauté (Analysis of Beauty, 1753)*³¹. Il crée des jardins qui ressemblent à la nature dans son état naturel tout en gardant la spécificité du jardin, c'est-à-dire l'aménagement d'un espace précis d'où son surnom. Il fait preuve d'artifices pour rendre un jardin naturellement irrégulier et pour dissimuler l'intervention de l'homme afin d'obtenir un paysage. Le jardin est créé pour un propriétaire, il doit être utile à l'environnement et non un espace sorti d'une peinture. L'artifice tient dans l'aménagement d'un espace naturel, par des effets naturels, pour créer du « naturel ». Le propriétaire et le promeneur sont donc les spectateurs d'une nature réarrangée. C'est ce point que critique l'architecte écossais William Chambers (1723-1796) dans *Dissertation sur le jardinage de l'Orient (A Dissertation on Oriental Gardening, London, 1772)*. Il ne perçoit plus la différence entre le jardin et la nature puisque le premier n'est plus arrangé :

En Angleterre, le goût dominant est opposé à celui de l'Europe entière : l'ancien genre est en horreur, et nous avons universellement adopté une manière nouvelle dans laquelle on a proscrit jusqu'à l'apparence même de l'art ; en sorte que la plupart de nos jardins diffèrent très peu des champs ordinaires, tant la nature vulgaire y est servilement copiée³².

En effet, il condamne le manque d'imagination et de variétés dans l'espace du jardin en le comparant aux jardins orientaux. Il partage néanmoins son observation comme propre à chaque individu c'est-à-dire ne nécessitant pas une instruction préalable. En effet, pour lui c'est ce qui distingue l'art des jardins de l'architecture et de la peinture. Sa *Dissertation* tente de trouver le juste milieu entre l'artifice du jardin et la simplicité de la nature. Une simplicité réévaluée dans la création des jardins par la mise en valeur de la variété et de l'irrégularité.

Horace Walpole étudie l'histoire des jardins, de l'Antiquité au XVIII^e siècle anglais à travers William Kent et la reconnaissance de Lancelot Brown. Il établit

³¹ Nous retrouvons cette « architecture » naturelle du jardin dans la lecture de William Hogarth, *Analyse de la beauté* (1753) et d'Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine du Sublime et du Beau* (1757) Voir Tom Turner, *English Garden Design: History and Styles since 1650*, Woodbridge, Antique Collector's Club, 1986, pp. 74-112.

³² William Chambers, *Dissertation sur le jardinage de l'Orient : 1743*, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 2005, p. 8.

son essai comme une véritable histoire du goût perceptible dans le réaménagement de son jardin de Strawberry Hill. Un goût original dédié à la simplicité de la nature ne comportant aucun artifice que nous retrouvons dans l'intérêt porté aux paysages montagneux. Il met en avant les spécificités anglaises en matière de jardin ce que l'homme politique anglais Thomas Whately (1726-1772) appelle les « caractères » (*characters*)³³. Cela encourage les contemporains à former une école nationale de paysage :

Nous [les Anglais] avons donné au monde le vrai modèle de l'art ; laissons les autres pays contrefaire ou altérer chez eux notre goût ; mais qu'il règne chez nous sur son trône de verdure, original par son élégante simplicité, & ne s'enorgueillissant d'aucun autre art que de celui d'adoucir quelquefois la rudesse de la nature & de copier fidèlement ses touches gracieuses [...] Nous en avons assez fait pour établir une école de paysage, telle qu'on ne saurait trouver la pareille sur le reste du globe. S'il y a parmi nous le germe de quelque Claude Lorrain [Claude Gellée], de quelque Gaspard Poussin [Gaspard Duguet], il doit éclore. Si des bois, des eaux, des bocages, des vallons, des clairières, peuvent inspirer des poètes ou des peintres, c'est ce pays-ci [l'Angleterre], c'est ce siècle-ci qui doit en faire naître³⁴.

Véritable éloge de ses compatriotes, c'est le même discours que tiennent Joshua Reynolds (1723-1792), premier président de la *Royal Academy of Arts* dans l'emploi du « désapprentissage³⁵ », et le Révérend William Gilpin dans ses observations sur la beauté pittoresque. La construction des jardins en Angleterre est une forme aboutie à former un goût et un art dont les sujets sont proprement insulaires.

Les jardins de Stowe exemplifient les deux attitudes concernant l'art et la nature qui s'imposent dans l'étude de la beauté pittoresque³⁶. Ce paradoxe est exprimé par le Révérend William Gilpin en 1748, lors de la publication de *A*

³³Thomas Whately distingue le caractère emblématique qui tient de l'imitation dans un jardin d'une scène ou d'un objet célèbre, du caractère original qui consiste en un assemblage de formes qui produisent des idées et des sensations chez le spectateur. Voir Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening: An Eighteenth-Century Study of the English Garden*, éd. Michael Symes, Woodbridge, Boydell Press, 2016, pp. 129–131.

³⁴Horace Walpole, *Essay on Modern Gardening by Mr Horace Walpole. Essai sur l'art des jardins modernes par M. Horace Walpole*, *op.cit.*, p. 86.

³⁵Voir le premier discours prononcé le 2 janvier 1769 par Joshua Reynolds dans Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, énsb-a (Beaux-arts histoire), 1991, p. 26.

³⁶Parmi les grandes créations de jardins en Angleterre et le rapport à l'art nous comptons aussi : Hagley, the Leasowes, Persfield, Mount Edcumbre et Sourhead. Voir chap. 7, «The Pursuit of a Terrestrial Paradise », dans Esther Moir, *The Discovery of Britain: The English Tourists, 1540 to 1840*, London, Routledge & K. Paul, 1964, pp. 77–90.

Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham at Stowe in Buckinghamshire. Il présente un dialogue entre deux promeneurs, Callophilus et Polyphthon. Le premier admire la nature arrangée par l'art :

Pourtant, quoique je puisse lui permettre d'avoir une excellente Fantaisie, je ne pense pas qu'elle ait le meilleur Jugement. Quoique que la nature soit une coloriste admirable, sa Composition est très souvent bridée par la censure. C'est pour cette raison que je suis d'avis de la placer sous la Direction de l'Art³⁷.

Le second promeneur, Polyphthon, à l'inverse, assouvit sa curiosité par l'observation de scènes naturelles où règnent les variétés :

J'ai passé une grande partie de mon temps à la recherche des beaux objets. Parfois, je me suis retrouvé coincé dans un Amphithéâtre de Montagnes, qui étaient diversement ornées, certaines d'arbres épars, d'autres de bois touffus, et d'autres encore de pâturages, et certaines de petites maisons immergées³⁸.

Polyphthon se souvient d'un voyage au nord de l'Angleterre à la rencontre « d'un Amphithéâtre de montagnes » qui lui a procuré un « Divertissement » dans l'observation des variétés naturelles grâce à l'introduction de bois, de champs et de maisons.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, ces réflexions sur le jardin en Angleterre mettent en scène le paradoxe du pittoresque qui devient une composante étroite de l'art du paysage en Angleterre. Le domaine privé de Stowe permet aux promeneurs de s'ouvrir aux paysages.

³⁷ William Gilpin, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, Oxford, Eighteenth Century Collections Online, 1747, p. 25-26. « Yet tho' I can allow her to have an excellent Fancy, I do not think she has the best *Judgment*. Tho' Nature is an admirable *Colourist*, her *Composition* is very often liable to Censure. For which Reason I am for having her placed under the Direction of *Art*. »

<https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004842514.0001.000>

³⁸ *Ibid.*, p. 24. « [...] I spend it in a great measure in hunting after beautiful Objects. Sometimes I found myself hemmed with an Amphitheatre of Mountains, which were variously ornamented, some with scattered Trees, some with tufted Woods, some with grazing Cattle, and some with soaking Cottages. »

b. La montagne et le jardin, une association d'idées

Si le jardin ressemble à la nature alors les montagnes ne peuvent être ignorées. Cette association fonde la spécificité de l'observation de la nature en Angleterre.

L'association d'idées est présentée dès 1712 par le poète et écrivain Joseph Addison dans les *Plaisirs de l'Imagination (The Pleasures of Imagination)* publié dans *Le Spectateur (The Spectator)*. Il étudie le recours à l'imagination dans l'observation de la nature. Pour cela, il développe le lien entre l'observateur et la nature dans l'appréciation du jardin naturel :

Les beautés du jardin ou du palais le plus superbe se trouvent renfermées dans un petit cercle : l'imagination les a bientôt parcourues, et demande quelque chose de plus pour se satisfaire ; mais dans les vastes champs de la Nature, l'œil se promène de tous côtés à son aise, et se repaît dans une infinies variétés d'images, sans être borné à un certain nombre³⁹.

La beauté des paysages arcadiens comme elle est énoncée au XVIII^e siècle ne peut être le seul point d'étude de l'artiste en Grande-Bretagne comme l'écrit Joseph Addison : « Nous avons observé qu'il y a dans la Nature quelque chose de plus grand et de plus auguste que tout ce qui se voit dans les curiosités de l'Art⁴⁰ ». Voir, pour tirer l'expérience de la forme montagnaise légitimée par l'étude du Grand, du Nouveau et du Beau. Au sein de la vue, Joseph Addison distingue les plaisirs primaires tirés directement de la nature, et les plaisirs secondaires qui sont imaginés par associations d'idées entre la description de paysages, présente dans la poésie, et les œuvres d'art⁴¹. Dans les plaisirs primaires, les paysages sont vus tels qu'ils sont, l'homme n'a rien changé, et c'est le divertissement offert par la nature primitive et sauvage qui prime. Les plaisirs secondaires eux, concernent la représentation de l'objet en une description textuelle ou en image⁴². Ils sont issus de l'imagination telle une faculté divine.

³⁹ *The Spectator*, n° 414, 25 juin 1712, volume IV, discours XLV dans Joseph Addison, *Essais de critique et d'esthétique*, éd. Alain Bony, Pau, Publications de l'Université de Pau (Quad), 2004, p. 183.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁴¹ Chez Joseph Addison la description de paysages intervient dans les ouvrages de ces poètes favoris : Homère pour le Grand ; Virgile pour le Beau ; Ovide pour le Nouveau. Voir *Ibid.*, pp. 155-160.

⁴² Sur l'importance de la vue chez Joseph Addison, voir *The Spectator* n°411, 21 juin 1712, volume IV, discours XLII dans *Ibid.*, pp. 167-171.

Joseph Addison lie étroitement la peinture au jardin composé de formes naturelles. Si l'imagination est présente dans les deux arts, le jardin est plus favorable à l'imagination dans ce qu'il a de Grand et de Nouveau. Le Grand correspond à la dimension infinie du jardin dont les variétés sont créées par le divin. Par extension, le Grand atteint le paysage et parvient jusqu'aux montagnes. Le Nouveau est lié à la surprise mentale survenue lors de l'observation de la nature, une surprise présente dans les premières approches du paysage montagneux qui frappe le visiteur et le spectateur. Le Beau règne dans le plaisir de l'agencement des variétés. Cette association s'empare de l'enseignement de l'art venu de l'étude des peintures de paysage, essentiellement produites sur le Continent, pour former une peinture insulaire issue de l'observation des paysages montagneux locaux.

Le poète écossais James Thomson compose *Les Saisons* (*The Seasons*, 1726-1730) et fonde une perception démocratique de l'espace naturel⁴³. Il s'intéresse à l'aspect social, culturel, naturel, historique et cosmique à travers des descriptions topographiques universelles de la nature. Plus qu'une apologie du jardin en tant que création artificielle, James Thomson comprend le goût porté au jardin comme la somme des plaisirs simples ressentis lors de promenades et à la faveur d'observations de la nature⁴⁴.

Dans *Été* (*Summer*), le poète décrit le caractère général du paysage en Grande-Bretagne et insiste sur sa simplicité :

Ce n'est ici qu'une scène pastorale & simple ; c'est par elle cependant, que la Grande-Bretagne voit élever sa solide grandeur. Par elle, elle commande aux richesses des climats brillants & attire les trésors du Soleil sans en éprouver la rage ; par elle tous les habitants laborieux, livrés à l'agriculture, aux travaux & aux arts, animent et ornent la terre⁴⁵.

⁴³ La première partie de *The Seasons*, *Winter* est publiée en 1726 et se concentre sur des paysages de Grande-Bretagne. *Summer* (1727) fait référence à une succession de paysages. *Spring* (1728) célèbre Hagley Park, le domaine de George Lyttelton. Enfin, *Autumn* (1730) fait référence à la peinture italienne. *The Seasons* sont republiées en 1744 et 1746.

⁴⁴ Voir chap. 3, «The ingenious and descriptive Thomson», dans John Dixon Hunt, *The Figure in the Landscape : Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 105–144.

⁴⁵ James Thomson, *The Seasons*, éd. James Sambrook, Oxford, Clarendon press (Oxford English texts), 1981, v. 423-428, p. 80. « A simple Scene! Yet hence BRITANNIA sees/Her solid Grandeur rise: hence she commands/Th' exalted Stores of every brighter Clime,/The Treasures of the Sun without his Rage:/Hence, fervent all, with Culture, Toil and Arts, /Wide glows her Lands: [...] » trad. Marie-Jeanne de Châtillon Bontemps, dans James Thomson, *Les Saisons, poème*, Paris, Chaubert et Hérisant, 1759, pp. 97–98.

et il poursuit :

Ainsi j'erre sur la montagne, enveloppé dans les visions célestes, sans regarder où je vais ; quand tout-à-coup le bruit d'une chute d'eau m'éveille, & m'arrache au charme de mes pensées : je m'arrête, & je contemple le nouveau paysage qui se présente à ma vue⁴⁶.

Ce sont les variétés de la nature et les effets atmosphériques qui touchent le spectateur et produisent des images poétiques. Ce rapport est repris par le poète anglais Mark Akenside (1721-1770) dans *Les Plaisirs de l'Imagination* (*The Pleasures of Imagination*, 1744)⁴⁷. En tant qu'hommes, le poète comme l'artiste tirent leur expérience directement de la nature. Une nature qui offre différents paysages et où les territoires montagneux se distinguent. Fils de jardinier et admirateur de la nature, James Thomson s'intéresse aux paysages montagneux dans leurs généralités à l'exception de l'évocation des montagnes d'Écosse dans *Automne* (*Autumn*) :

Ici ma Muse revoit en imagination sa chère Calédonie, ses montagnes aériennes, sortant des vagues de la mer, entourées d'un firmament étendu & piquant. Je revois ses forêts énormes & incultes, plantées autrefois par la main de la Nature⁴⁸.

Le lien entre l'enseignement pictural et la nature en Grande-Bretagne caractérise le rapport à la poésie. Une poésie contenue dans la promenade réalisée dans un jardin et dans la nature. L'Amour porté à la poésie fait renaître l'*Ut pictura poesis* ou ce que le poète anglais William Mason nomme *The Sister Arts* :

Poésie, Peinture, Jardinage, ou la Science du Paysage, seront toujours estimés par les hommes de goût comme les Trois Sœurs, ou les *Trois Nouvelles Grâces* qui habillent et ornent la nature⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 585-587, p. 88. « Thus up the Mount, in airy Vision rapt, / I stray, regardless whither; till the sound/Of a near Fall of Water every Sense/Wakes from the Charms of Thought: swift-shrinking back, / I check my Steps, and view the broken Scene. » trad. Marie-Jeanne de Châtillon Bontemps, *Ibid.*, p. 107.

⁴⁷ Mark Akenside fait référence directement à Joseph Addison dont il conserve les propriétés de l'imagination que sont le grand, le nouveau et le beau.

⁴⁸ James Thomson, *The Seasons*, *op.cit.*, v. 880-884, p. 179. « Sees CALEDONIA, in romantic View:/ Her airy Mountains, from the waving Main, / Invested with a keen diffusive Sky,/Breathing the Soul acute; her Forest huge,/Incult, robust, and tall, by Nature's Hand/Planted of old; » trad. Marie-Jeanne de Châtillon Bontemps, dans James Thomson, *Les Saisons, poème*, *op.cit.*, pp. 230-232.

⁴⁹ William Mason, *Satirical Poems*, cité dans John Dixon Hunt, *Gardens and the Picturesque, Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, The MIT Press, 1992, p. 75. « Poetry, Painting, Gardening, or the Science of Landscape, will forever by men of taste be deemed Three Sisters, or the Three New Graces who dress and adorn nature. »

William Mason fait référence aux *Sister Arts* dont l'alliance célèbre la vie et rejoint le mythe du jardin d'Arcadie. La poésie, la peinture et le jardinage sont les *trois grâces* qui procurent le sentiment de plénitude. Leur connaissance permet d'appréhender le monde naturel d'après la science empirique. Les trois arts développent une représentation du paysage qui n'aurait pu voir le jour sans l'intérêt porté aux jardins en tant que microcosme de la nature.

Nous avons vu qu'une progression s'effectue entre l'admiration du jardin qui rassemble les variétés naturelles issues d'une sélection, d'une combinaison et de l'observation des territoires montagneux dans leur état naturel. L'observation vise aussi à la sélection et à la combinaison, mais cette fois dans le domaine de la représentation visuelle.

c. La montagne, une forme locale

La forme montagneuse fait partie des composantes de la nature insulaire. Elle contient le style naturel qui s'exprime par le retour à la particularité géographique.

Dans son poème en quatre livres, *Le Jardin anglais (The English Garden)*, écrit entre 1772 et 1783, William Mason (1724-1797) célèbre le changement opéré dans la création du jardin grâce à l'observation de la nature :

C'est pour vous que je chante, jeunesse heureuse, qui courez avec empressement étudier dans les académies ; ou, instruite dans les belles-lettres, visitez les plaines du Latium, désirant transporter dans votre patrie ces arts que la Grèce résigna à Rome avec sa liberté [...] vos yeux saisiront ces charmantes scènes qui apprirent à CLAUDE [Claude Gellée] à embellir ses tableaux d'un coloris si admirable : conservez-en l'image dans votre souvenir, & rapportez-les à Albion ; là vous donnerez une forme locale à chaque idée ; & si la Nature fournit des matériaux, des rochers, des torrents & des ombrages épais, produisez de nouveaux TIVOLI ; mais apprends, ô jeunesse ! à modérer l'ardeur de ton art, & à lui donner des bornes. La souveraine nature refuse de porter des chaînes : elle rejettera toutes les beautés que tu chercheras à lui donner, si elles sont étrangères à sa position & à son terrain : elle te permet de l'ornier, & il t'appartient seulement de corriger, mais non de changer ses traits. Si sa main t'offre une plaine de gazon uni, ne tente pas d'y élever des montagnes : si des montagnes

s'élèvent alentour, ne souhaite pas d'en faire des plaines ; cependant elle permet à ton art d'arrondir avec discrétion les parties plates, & d'adoucir les parties trop élevées ; mais ose avec précaution, sinon, crains, homme téméraire, que le génie du lieu, offensé, ne se lève pour le défendre ; & que, semblable à ce démon gigantesque de la fable, il ne vienne, dans l'obscurité de la nuit, détruire tes vains travaux du jour⁵⁰.

Les seules parties du territoire britanniques qui apparaissent comme un obstacle sont les territoires montagneux. Situés au nord des trois territoires anglais, gallois et écossais, les montagnes s'imposent comme les barrières naturelles et mettent un terme au voyage. Comme l'écrit William Mason, ami de William Gilpin, le respect de la nature permet de réfléchir à d'autres conceptions du goût qui prennent en compte toutes les variétés présentes dans la nature insulaire afin de leur donner une « forme locale ». Les territoires montagneux sont des lieux distincts et renferment des spécificités à révéler à celui qui sait observer. Le promeneur ne modifie pas le terrain en nature, il laisse son imagination modifier les images qu'il rassemble.

Dans son discours prononcé à la *Royal Academy of Arts* en 1786, Joshua Reynolds établit la différence entre un jardin et une peinture de paysage. Il rappelle la nuance entre le jardin, en tant qu'espace naturel rectifié par l'homme sur le terrain, et la nature paysage sélectionnée et combinée en peinture :

De même que le jardinage s'écarte de la nature, je dis la partie du jardinage qui relève de l'art. Car si le bon goût consistait, comme beaucoup le disent, à exclure d'un jardin toute apparence d'art, toute trace d'intervention de l'homme, il est clair que ce ne serait plus un jardin. Mais, quoiqu'on définisse un jardin « la nature arrangée à son avantage », et que la nature n'y soit, dans un certain sens, que mise au mieux de la beauté de notre

⁵⁰ William Mason, *The English Garden: A Poem. In Four Books*, York, A. Ward, 1783, v. 55-87, pp. 3-4. « To you, bless youths, I sing ; whether in Academic groves/Studious ye rove ; or, fraught with learning's stores,/Visit the Latian plain, fond to transplant/ Those arts which Greece did, with her Liberty,/Resign to Rome [...] Tho' fruitless be the search, your eyes entran'd/Shall catch those glowing scenes, that taught a CLAUDE/to grace his canvas with Hesperian hues:/And scenes like these, on Memory's tablet drawn./Bring back to Britain; there give local form/To each Idea; and, if Nature lend/Material fit of torrent, rock, and shade./Produce new TIVOLIS. But learn to rein./O Youth! Whose skill essays the arduous task,/That skill within the limit she allows. / Great Nature scorns control: she will not bear/One beauty foreign to the spot or soil/ She gives thee to adorn: 'tis shine alone/To mend, not change her features. Does he hands/Stretch forth a level Lawn? Ah, hope not thou/ To lift the mountain there. Do mountain frown/ Around? Ah, with not there the level lawn./Yet she permits thy art, discreetly us'd,/To smooth the rugged and to swell the plain./But dare with caution; else expect, bold man/The injur'd Genius of the place to rise/In self-defence, and, like some giant fiend/That frowns in Gothic story, swift destroy,/By night, the puny labours of the day. » trad. dans William Mason, *Le jardin anglois, poème en quatre chants, par M. Masson; traduit de l'anglois. Orné de cinq planches, représentant le jardin anglois du Château de Prunay, près Marly*, Paris, Leroy, 1788, pp. 5-6.

recréation ; cependant, dès qu'elle est arrangée, elle cesse d'être un objet pour le pinceau du peintre. Tous les peintres qui traitent le paysage savent cela ; ils aiment mieux prendre pour modèle la pure nature, et l'embellir suivant les principes de leur art. Ces principes diffèrent beaucoup de ceux du jardinage conduit selon les meilleures règles, et tel que le souhaiterait un peintre même dans la disposition de son propre jardin⁵¹.

La peinture de montagnes en Grande-Bretagne naît de l'impossibilité de l'artiste de peindre un jardin anglais. Cela reviendrait à sélectionner et combiner les formes du jardin, alors que cette étape a déjà été entreprise par le jardinier dans la conception même de son objet. Deux choix se présentent alors à l'artiste. Le premier, serait la représentation du jardin par une simple imitation de ce que le jardinier a réalisé en nature et l'artiste serait alors un imitateur servile et perdrait toutes ses qualités. Le deuxième choix serait d'opérer une double sélection et combinaison de la nature et l'artiste arrangerait donc ce qui a déjà été arrangé par le jardinier. Il effectuerait la sélection d'une sélection et la combinaison d'une combinaison. Finalement, il apporterait plus de confusion que de goût. La spécificité du jardin anglais est d'exister en nature et non en peinture. Il est réalisé pour être expérimenté et non peint. C'est pourquoi la forme montagnaise trouve sa place en peinture puisqu'elle n'est pas issue de la création humaine, mais fait partie d'un projet plus vaste.

Sans l'art des jardins, comme les aménagements de Stowe, et le rapport entre l'art et l'observation de la nature, les territoires montagneux n'auraient pas fait l'objet d'un projet artistique. Les frontières entre le jardin et la nature s'abattent et forment le jardin naturel. Le poète et l'artiste enrichissent leur apprentissage par l'étude des variétés de la nature autour de la beauté pittoresque et du sublime.

⁵¹ Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p. 256.

B. Le nouveau jardin anglais, le Westmorland et Cumberland

Au sein du phénomène de retour à la nature, les montagnes et les lacs situés au nord de l'Angleterre, dans les comtés du Westmorland, du Cumberland et du Lancastre, sont perçus à travers un idéal artistique arcadien hérité de l'art des jardins et du Grand Tour sur le Continent.

a. L'héritage des maîtres

Les premières références aux montagnes en Grande-Bretagne se font par l'écriture où les références classiques des auteurs s'apparentent à une forme poétique.

Le topographe, William Hutchinson et son frère Robert voyagent au Westmorland et Cumberland en 1773 et 1774. En 1773, ils rencontrent le naturaliste et antiquaire gallois Thomas Pennant lui aussi en visite dans le Westmorland et Cumberland. Durant ce premier voyage, les deux frères se rendent à Keswick, grimpent le Skiddaw et continuent vers Ambleside et Kendal. La seconde année, ils recommencent leur voyage en suivant la même route à dos de cheval. Les deux tours donnent naissance à *An Excursion to the Lakes in Westmorland and Cumberland* (1776) dans lequel il résume ses observations :

Les peintures de POUSSIN [Gaspard Dughet] décrivent la noblesse du ULLSWATER ; – les œuvres de SALVATOR ROSA expriment les scènes romantiques et rocheuses de KESWICK ; – et les touches tendres et élégantes de CLAUDE LORAIN [Claude Gellée], et SMITH [John Warwick Smith] dessinent d'après la riche variété de WINDERMERE⁵².

⁵² William Hutchinson, *An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland: With a Tour Through Part of the Northern Counties, in the Years 1773 and 1774*, London, J. Wilkie and W. Chamley, 1776, p. 191. « The paintings of POUSSIN describe the nobleness of ULS-WATER; — the works of SALVATOR ROSA expresses the romantic and rocky scenes of KESWICK; — and the tender and elegant touches of CLAUDE LORAIN, and SMITH, pencil forth the rich variety of WINDERMERE. »

Ces différentes comparaisons ne diminuent en rien l'importance du paysage anglais. Dans un premier temps, elles le cadrent à travers un imaginaire arcadien, d'où l'importance du miroir de Claude, mais la visite des montagnes est la partie fondamentale de l'expérience du paysage comme il l'écrit sur le paysage de Keswick : « Une montagne derrière une montagne, un rocher derrière un rocher, s'abattirent ici en une belle perspective, et apporta à nos esprits ces scènes stupéfiantes qui caractérisent le pinceau de Salvator⁵³. » Les références au paysage sont établies par le texte qui s'approprie la tradition picturale issue du Grand Tour sur le Continent.

En voyage au nord de l'Angleterre en 1785, de l'historien anglais William Thomson (1746-1817) introduit une fois de plus la référence aux maîtres anciens. Arrivé à Windermere, il admire le paysage comme une peinture :

Depuis différents points de vue, ces beautés naturelles se montraient sous différentes formes. Certaines plumes les plus habiles ont été employées, et l'imagination du poète a été tourmentée pour donner une description de ce beau spectacle de la nature ; mais le langage est incapable de transmettre les émotions du crayon fidèle⁵⁴.

À la suite du Grand Tour les voyageurs reviennent ensorcelés par l'Italie, ses peintres et ses paysages. Les premiers ouvrages font référence aux maîtres classiques du paysage italien du XVII^e siècle et ils citent le plus souvent Claude Gellée pour son traitement de la lumière.

Vers 1770, l'artiste anglais Thomas Sunderland (1744-1823) exécute l'aquarelle *View of Upper End of Derwentwater with Skiddaw in the Distance* (fig. 1). Cette vue traite le paysage montagneux tel un lieu paisible pour l'homme où la vue du lac de Derwentwater est surplombée par le Skiddaw. Les montagnes ne paraissent pas menaçantes et servent de formes pittoresques au paysage par leur nombre et leur échelonnement. Élève de John Robert Cozens (1752-1797) et Joseph

⁵³ *Ibid.*, p. 157. « Mountain behind mountain, and rock behind rock, fell here in fine perspective, and brought to our minds those astonishing scenes which characterize the pencil of Salvator. »

⁵⁴ William Thomson, *A Tour in England and Scotland, in 1785, By an English Gentleman*, London, G.G.J. and J. Robinson, 1788, p. 54. « From different points of view, those natural beauties shew themselves in different shapes. Some of the ablest pens have been employed, and the imagination of the poet has been racked, to give a description of this beautiful display of nature; but language is unable to convey the emotions of the faithful pencil. »

Farington, Thomas Sunderland effectue son apprentissage de la peinture par l'étude des paysages de Claude Gellée. En effet, dans cette figure le paysage est composé de matériaux associés par l'artiste dans sa composition même si le titre de l'aquarelle suggère une topographie. En effet, l'artiste impose le lieu mais le Skiddaw n'apparaît pas comme une forme individuelle, mais donne un effet à l'ensemble puisqu'aucune forme ne prédomine sur l'autre. Bien que pendant toute sa carrière il dessine différents paysages de Grande-Bretagne et d'Europe, il n'a jamais quitté l'Angleterre. Cela nous permet de mettre en avant le rôle de l'imagination dans l'association d'idées. Il perçoit la nature comme un réservoir de formes à associer et non comme un paysage en particulier et laisse ainsi le spectateur imaginer de la même façon.

La peinture des maîtres forme le prisme par lequel les observations de la nature et du paysage s'instaurent. L'idéal arcadien instauré parmi les montagnes anglaises est suscité par les premiers voyageurs qui ne peuvent s'empêcher de légitimer le paysage montagneux anglais par la comparaison avec le paysage italien. À travers l'étude des artistes du XVII^e siècle, ce n'est pas l'image de l'Italie qu'il est nécessaire de transposer en Angleterre mais d'harmoniser la composition de la même manière. Dans *A Boating Party on Lake Windermere*, vers 1758 (fig. 2), certainement réalisée à la fin du XVIII^e siècle à Kendal⁵⁵, le peintre George Romney (1734-1802) insère la figure de deux couples qui profitent de la navigation sur le lac de Windermere. Ayant effectué un séjour en Italie entre 1773 et 1775, son travail symbolise l'éventail qu'offre l'étude des peintures classiques du paysage italien. Les maîtres éduquent le goût artistique des années 1760 à travers le commerce des gravures des paysages Claudiens qui charment par ses compositions calmes et par son traitement de la lumière⁵⁶. Les paysages de Nicolas Poussin ont une visibilité

⁵⁵ Les personnages présents seraient le couple Romney et le philosophe Adam Walker accompagné de sa femme Eleanor, tous mis en scène au bord du lac. Voici ce que le fils de l'artiste, le Révérend John Romney écrit dans *Memoirs of the Life and Works of George Romney*, London, Baldwin and Cradock, 1830, pp. 27-28 : « I have heard Mrs. Romney (his mother) speak with much delight of a party of pleasure which she and her husband made with some friends to Bowness and the island on Windermere lake... Mr Romney, with his cast of mind, though participating freely in the hilarity and good humour of his company, would frequently have his attention captivated by the romantic and magnificent scenery around him...and would return from the lake with a rich store of fine ideas floating on his imagination [...] » Cité dans Alex Kidson, *George Romney, 1734-1802*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 41.

⁵⁶ Des trois maîtres Claude Gellée attire le plus les artistes anglais. En 1728, le *Liber Veritatis* est en possession du Duc de Devonshire. En 1777, le graveur Richard Earlom (1743-1822) le fait

plus rare mais il n'en est pas moins une référence importante dans la construction des jardins en Grande-Bretagne. Gaspard Dughet, le beau-frère de Nicolas Poussin, est aussi une référence majeure au XVIII^e siècle. Ses œuvres sont présentées dans les expositions et dans les catalogues de ventes⁵⁷. Le travail de Salvator Rosa est également une source importante pour la contemporanéité de ses scènes. En effet, Claude Gellée et Nicolas Poussin tirent leurs sujets des mythes, alors que les scènes de Salvator Rosa (1615-1673) prennent place dans un temps réel semé de violence et d'obscurité et provoque le sublime qui interroge les artistes.

Le pittoresque hérité de l'art italien, *pittoresco* incite à regarder la nature comme un tableau. Il signifie peindre à la manière d'un peintre et non pas peindre pour ressembler le plus possible au paysage (*painter like/ picture like*)⁵⁸. Cet héritage culturel s'associe à l'observation sur le motif qui replace le peintre dans un temps précis et réel, une quête du lieu et de l'instant. Malcolm Andrews étudie cela comme « le paradoxe du pittoresque ». Le voyageur tend à découvrir la nature sauvage mais les modèles artistiques qu'il invoque dans sa contemplation du paysage sont les artistes classiques⁵⁹. Un paradoxe présent au même moment dans l'aménagement du jardin naturel étudié par le jardinier-paysagiste Humphry Repton :

Premièrement, il doit exposer les beautés de la nature et cacher les défauts en chaque circonstance. *Deuxièmement*, il devrait donner l'apparence de l'étendue et de la liberté, en dissimulant et cachant soigneusement la frontière. *Troisièmement*, il doit sérieusement effacer chaque interférence de l'art à quel qu'en soit le prix, ce qui améliore le paysage naturel, car alors l'ensemble apparaît comme étant le produit de la seule nature⁶⁰.

circuler largement par des reproductions en gravure. À la fin du XVIII^e siècle, le prophète du pittoresque, Richard Payne Knight (1750-1824), l'acquiert.

⁵⁷ Tim Richardson, *The Arcadian Friends, Inventing the English Landscape Garden*, *op.cit.*, pp. 400–401.

⁵⁸ Voir Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvador Rosa on English Taste 1700-1800*, London, Frank Cass, 1965, p. 165.

⁵⁹ Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*, Aldershot, Scolar press, 1989, p. 3.

⁶⁰ Humphry Repton, *An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening: To Which are Added, Some Observations on Its Theory and Practice, Including a Defence of the Art*, London, J. Taylor, 1806, p. 34. « *First*, it must display the natural beauties, and hide natural defects of every situation. *Secondly*, it should give the appearance of extent and freedom, by carefully disguising or hiding the boundary. *Thirdly*, it must seriously conceal every interference of art however expensive, by which the natural scenery is improved, making the whole appear the production of nature only [...] »

La peinture des paysages montagneux définit alors l'idéalisme empirique par l'association entre les idées du philosophe John Locke et celles du philosophe et politicien Lord Shaftesbury. Le jardin anglais est un outil de l'imagination sur le modèle de la peinture. Il se construit d'après une composition picturale réalisée en nature. Les œuvres des maîtres classiques présentent le paysage comme fond de la composition et non comme un sujet autonome. Les premières représentations des montagnes anglaises conservent l'aspect figé du paysage mais le récit des visites donne naissance à la primauté de l'observation des éléments naturels.

b. La beauté, l'horreur et l'immensité unifiées

Les montagnes et les lacs présents au Westmorland et au Cumberland fondent ce que nous pouvons comprendre comme les bases de l'attrait pour le paysage montagneux en Grande-Bretagne. Il se situe entre l'apprentissage classique de la peinture de paysage et la recherche d'une nouvelle théorie fondée par l'observation de la nature.

Les visites du Westmorland et du Cumberland suscitent dès les années 1750 un intérêt artistique autour du prisme de l'Arcadie anglaise. Historiquement c'est entre ces comtés anglais que se forme ce que nous appelons aujourd'hui le Lake District⁶¹. Le Révérend John Brown, futur tuteur du Révérend William Gilpin dans les années 1770, voyage à Keswick en 1751 ou 1753 et fait l'éloge de cette dernière en la comparant à la vallée de Dovedale situé au Peak District⁶² :

Au lieu du glissement étroit de la vallée qui est perceptible à Dovedale, vous avez à Keswick un amphithéâtre immense, d'une circonférence de plus de vingt miles [environ trente kilomètres]. Au lieu d'un ruisseau maigre, vous avez un noble lac vivant, de dix miles de diamètre [environ seize kilomètres], orné d'une variété d'île boisées. En effet, les roches de Dovedale sont délicatement sauvages, pointues et irrégulières ; mais les collines sont toutes deux modestes et inanimées ; et le bord du ruisseau est pauvrement bordée de mauvaise herbes, de marais et de broussailles. Mais

⁶¹ Le Lake District est historiquement situé entre le Westmorland et le Cumberland. Aujourd'hui il fait partie de la Cumbrie. Le terme Lake District est employé depuis 1951 quand ce dernier devient parc national.

⁶² Situé dans le Derbyshire, le Peak District devient un parc national en 1951.

à Keswick, vous voyez d'un côté du lac un riche et magnifique paysage de champs cultivés visibles par de fines inégalités, avec de nobles bosquets de chênes, heureusement dispersés et en escaladant les collines adjacentes, vous voyez l'ombre au-dessus de l'ombre, dans les plus diverses formes pittoresques. Sur la rive opposée, vous trouverez des roches et des falaises d'une hauteur prodigieuse suspendues au-dessus du lac dans une grandeur horrible, certaines d'entre elles d'un millier de pieds de haut [environ trois cents mètres], et les forêts grim pant le long des flancs escarpés et hirsutes, où le pied d'aucun mortel ne s'est jamais encore approché. [...] et au-delà de ces diverses distances, la montagne s'élève sur la montagne, au delà de laquelle, de nouvelles perspectives se présentent dans la brume, jusqu'à ce que l'œil se perde dans une agréable perplexité [...] ⁶³.

Ainsi l'alliance de la beauté, de l'horreur et de l'immensité proposée par John Brown ouvre le champ des possibles d'après une expérience psychologique. Ce sont les montagnes perceptibles à Keswick qui lui permettent de valoriser le paysage de Lacs par rapport à Dovedale :

Si je devais analyser les deux endroits dans leurs principes constitutifs, je dois vous dire que la perfection de Keswick consiste en trois aspects, *la beauté, l'horreur et l'immensité* unifiées ; la seconde seule se trouve à Dovedale. Il y a peu de beauté : la nature ayant laissé presque un désert, ni sa petite étendue, ni la petite et terne forme des collines n'admettent la grandeur. Pour vous donner une idée complète de ces trois perfections, comme elles sont réunies à KESWICK, il faudrait réunir les pouvoirs de *Claude, Salvator et Poussin*. Le premier devrait jeter son soleil délicat sur les vallées cultivées, les lits dispersés, le lac et les îles boisées. Le second devrait se précipiter sur l'horreur des falaises abruptes, les sentiers escarpés, le bois pentu et les cascades écumantes : alors que la grande plume de Poussin devrait couronner le tout par la majesté des montagnes éminentes ⁶⁴.

⁶³ Lettre du Révérend John Brown à un ami à Londres après avoir visité Keswick en 1751 ou 1753. (Lettre aujourd'hui disparu. Publié le 24-26 avril 1766, dans le *London Chronicle*): « Instead of the narrow slip of valley which is seen at *Dovedale*, you have at Keswick a vast amphitheatre, in circumference above twenty miles. Instead of a meagre rivulet, a noble, living lake, ten miles round, of an oblong form, adorned with a variety of wooded island. The rocks, indeed, of *Dovedale* are finely wild, pointed, and irregular; but the hills are both little and unanimated; and the margin of the brook is poorly edged with weeds, morass, and brushwood. But at Keswick, you will on one side of the lake, see a rich and beautiful landscape of cultivated fields, rising to the eye, in fine inequalities, with noble groves of oak, happily dispersed, and climbing the adjacent hills, shade above shade, in the most various and picturesque forms. On the opposite shore you will find rocks and cliffs of stupendous height, hanging broken over the lake in horrible grandeur, some of them a thousand feet high, the woods climbing up their steep and shaggy sides, where mortal foot never yet approached. [...] and beyond these at various distances, mountain rising over mountain, among which, new prospects present themselves in mist, till the eye is lost in agreeable perplexity. » cité dans Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, *op.cit.*, pp. 193–194.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 194–195. « Were I to analyse the two places into their constituent principles, I should tell you, that the full perfection of KESWICK consists in three circumstances, *beauty, horror and immensity*, united; the second of which is alone found in *Dovedale*. Of beauty it has little: nature having left it almost a desert: neither its small extent, nor the diminutive and lifeless form of the

Les trois termes sont lancés : beauté, horreur et immensité. La référence aux maîtres est définie et assoie la pratique de la contemplation du paysage en Grande-Bretagne. L'unification des concepts esthétiques et la dimension religieuse favorisent les visites et les observations du pays des Lacs. Keswick réunit les qualités pour la peinture de paysage qui résident dans l'irrégularité du lieu, la variété des éléments et les montagnes en nombre encerclant les lacs. Les spécificités de ce paysage anglais, que John Brown ne perçoit nulle part ailleurs et surtout pas à Dovedale, est l'union entre *la beauté, l'horreur et l'immensité*. *La beauté*, tend vers le sens pittoresque c'est-à-dire la recherche de l'harmonie dans les variétés naturelles. *L'horreur* sous-entend « l'horreur délicate » d'Edmund Burke et déjà pressentie par Joseph Addison dans sa critique des jardins⁶⁵. *L'immensité* fait référence à la compréhension divine des formes naturelles. Ce sont les trois ingrédients nécessaires à la peinture des montagnes. Le Révérend John Brown réalise sa visite comme un pèlerinage religieux. Ami de la famille Gilpin, il connaît le mécène et politicien George Lyttelton, le poète anglais Thomas Gray et Horace Walpole. Sa description de Keswick conduit à imaginer la nature en territoire d'Arcadie et lui vaut le surnom de : « Christophe Colomb de Keswick⁶⁶ ». Le territoire anglais est visité, observé et représenté dans la continuité de la promenade dans un jardin organisé par les éléments pittoresques. Par un effet de rétrécissement, les voyageurs sélectionnent un espace géographique où règnent les spécificités naturelles que sont les montagnes et les lacs. L'agriculteur anglais Arthur Young (1741-1820) remarque à propos de Keswick lors de son Tour au nord de l'Angleterre en 1768

hills, admit magnificence – But to give you a complete idea of these three perfections, as they are joined in Keswick, would require the united powers of *Claude, Salvator and Poussin*. The first should throw his delicate sunshine over the cultivated vales, the scattered cots, the lake and the wooded islands. The second should dash out the horror of the rugged cliffs, the steeps, the hanging wood, and foaming waterfalls: while the grand pencil of Poussin should crown the whole with the majesty of the *impending mountains*. »

⁶⁵ *The Spectator*, n°414, 25 juin 1712, volume IV, discours XLV, dans Joseph Addison, *Essais de critique et d'esthétique*, *op.cit.*, p. 173.

⁶⁶ Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvador Rosa on English Taste 1700-1800*, *op.cit.*, p. 175.

:« C'est un paysage doux, qui apporte à notre imagination l'idée d'un paradis arcadien⁶⁷. »

En 1754, le dessinateur William Bellers (1733-1773) publie *Six Selected Views in the North of England... Drawn on the Spot with the Greatest Accuracy*. Dans *A View of Derwentwater toward Borrowdale. A Lake near Keswick in Cumberland*, 1752 (fig. 3)⁶⁸. Les montagnes se dressent dans le ciel où la composition en forme de cercle invite le spectateur à rentrer dans la scène de paysage et à rejoindre les *gentlemen*. Quelques années plus tard, le peintre Thomas Smith of Derby (1720-1767) publie *Three Views in the North of England* (1761) dont *A View of Derwentwater etc. from Crow Park*, 1761 (fig. 4)⁶⁹. Cette gravure montre le caractère plus sauvage de la nature à travers les perturbations du ciel et l'arbre sans feuilles. Ces vues comptent parmi les premières représentations du Lake District et appartiennent également aux premières représentations de ce territoire toutes techniques confondues.

Entre 1765 et 1766, l'aquarelliste Lady Mary Lowther (1738-1824) effectue un séjour au nord de l'Angleterre et compose pas moins de quatre-vingt-onze aquarelles⁷⁰. Dans *Part of Ulls Water a Distant View of Kirkstone Paterdale, the Church & Hall, St. Sundays Craggs, Stybury Craggs, Glen Redding Pykes Glen Coyn Birch Fell, from Goverly High Park*, 1767 (fig. 5), elle parvient à dessiner les éléments pittoresques du paysage : les oiseaux, l'arc-en-ciel, les montagnes, le lac, les arbres et les bateaux. Toutes les lignes sont sinueuses et les éléments arrêtent le regard du spectateur à chaque instant. Lady Mary Lowther a fort probablement été l'élève de l'aquarelliste Paul Sandby⁷¹ et nous percevons l'aspect topographique du traitement des formes et des couleurs dans *Pooley Bridge and Ullswater*, 1766 (fig.

⁶⁷ Lettre XVII dans Arthur Young, *A Six Months Tour Through the North of England: Containing an Account of the Present State of Agriculture, Manufactures and Population*, vol. 3, London/Edinburgh, W. Strahan/J. Balfour, 1770, p. 168. « It is a sweet landscape, which brings to one's imagination the idea of an Arcadian paradise. »

⁶⁸ William Bellers emploie les graveurs Jean-Baptiste-Claude Chatelain (1710-1758) et Simon François Ravenet (1706-1774) pour reproduire ses dessins. Ces deux gravures sont publiées plusieurs fois et William Bellers expose sa série à l'aquarelle à la *Society of Artists* entre 1761 et 1773. Robert Woof (dir.), *Treasures of the Wordsworth Trust*, cat.exp., Grasmere, Wordsworth Trust, 2005, p. 170.

⁶⁹ Parmi la publication nous comptons aussi: *A View of Thirlmeer*, 1761, 44.5 cm x 60 cm, et *A View of Ennerdale Broadwater*, 1761, 45.1 cm x 59.7 cm. The British Library, Londres.

⁷⁰ Voir Stephen Hebron, *The Romantics and the British Landscape*, London, British Library, 2006, pp. 5-6.

⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

6). La visite du Westmorland et du Cumberland lie les comtés en une terre de « désapprentissage⁷² » pour les artistes par rapport au Grand Tour sur le Continent.

c. Thomas Gray et sa visite des Lacs

La recherche de l'harmonie pastorale est la source du voyage du poète anglais Thomas Gray. Ses observations suscitent la naissance des montagnes anglaises dans l'art de paysage en Grande-Bretagne. Adepte des paysages montagneux puisqu'il visite les Alpes (1739) et le nord de l'Écosse (1765), c'est aussi parmi les montagnes anglaises qu'il déploie son imagination.

En 1769, il séjourne dix jours au pays des Lacs, du 30 septembre au 10 octobre⁷³. Son journal est publié pour la première fois en 1775 par William Mason et en 1778 dans *Guide to the Lakes* de Thomas West. La trace qu'il nous reste aujourd'hui de son passage est une lettre datée du 18 octobre 1769 destinée à son ami le Pr. Thomas Wharton (1728-1790) qui, malade, n'a pas pu l'accompagner dans cette aventure⁷⁴. Thomas Gray écrit chaque jour sur les lieux qu'il visite, les éléments de la nature qui retiennent son attention, et ne produit pas une description générale du paysage. Pour profiter au maximum de ces lieux, il admire la sauvagerie naturelle avec un miroir convexe perçu comme le meilleur outil pour admirer le paysage sur le motif. Ce miroir, appelé le miroir de Claude, en référence à Claude Gellée, permet l'observation de la nature dans les mêmes teintes douces que le maître. Il lui permet ainsi de se concentrer sur certains éléments particuliers du paysage afin de retenir ce qui lui semble le plus propice à être conservé. Il

⁷² Voir le premier discours prononcé le 2 janvier 1769 par Joshua Reynolds dans Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p. 26.

⁷³ Thomas Gray arrive à Penrith le 30 septembre et réalise plusieurs excursions. Il commence par la visite de Appleby et Eden. Il fait l'ascension de Beacon Hill et admire le lac de Ullswater. Il continue jusqu'à la vallée de Eamont et grimpe jusqu'à la colline de Dunmallet. Il séjourne à Keswick. Il se rend à Threlkeld Common, Flaska Common, Great Mell fell, Skiddaw qui lui rappelle les Alpes et se promène à Borrowdale et près des montagnes de Grange. Il fait le tour de Crow Park proche du lac de Derwentwater, et visite les villes de Ambleside et Kendal pour enfin finir son séjour par la visite de Lancaster.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

sélectionne les parties les plus variées : le bois massif, la sinuosité et les variétés architecturales du paysage.

Les premiers voyageurs tels que Thomas Gray sont toujours terrifiés par ce paysage montagneux mais frappés par la sauvagerie du lieu, le miroir et l'image de l'Italie le préparent à dompter la nature. Le miroir n'est pas un artifice transformant la vision mais un outil visuel qui satisfait la curiosité de l'artiste comme le montre ce dessin de Thomas Gainsborough, *Study of a Man Sketching Using a Claude Glass*, vers 1750-1755 (fig. 7). L'artiste dessine le portrait d'un artiste au sein de la nature utilisant le miroir. Il permet de cadrer le paysage comme une peinture afin de percevoir les formes, les contrastes et la perspective d'un seul coup d'œil sans modifier le terrain naturel. Thomas Gray s'empare du terme de pittoresque pour décrire le paysage et fait référence à son langage poétique.

Parmi ces éléments naturels, Thomas Gray évoque les imposantes collines mais il ne les considère pas comme des éléments propices à la beauté du paysage quand elles deviennent trop élevées. La beauté ne réside pas non plus au sommet des montagnes puisque cette vue devient trop générale. Au sommet, il est évident qu'il ne perçoit pas la nature dans ses détails mais dans sa forme générale et, en raison de la distance, il est probable qu'il ne distingue que des taches informes. Pour Thomas Gray, le meilleur endroit pour profiter de la nature n'est pas dans les airs mais sur terre. L'un des meilleurs points de vue ne réside pas dans le fait de regarder la nature depuis la montagne mais au contraire d'observer la montagne depuis le sol. Elle n'est pas uniquement le point géographique qui permet d'observer le paysage alentour mais elle est l'objet de l'observation digne d'être des représentations. Le lecteur est spectateur puisque les images sont fournies par le texte. La plume du poète remplace le crayon du dessinateur et son texte est une esquisse offerte à l'imagination du lecteur. Il insiste sur les accidents de la nature, ainsi que sur la lumière et les effets qu'elle produit sur les surfaces et l'atmosphère. Ainsi l'éditeur du guide écrit en note :

Aussi loin que le langage puisse décrire, je crois que Mr. Gray a mis en avant ses pouvoirs : en rejetant, comme je l'ai laissé entendre, chaque expression hyperbolique générale, il a choisi (à la fois dans son journal et à

d'autres occasions similaires) les termes les plus clairs, les plus simples et les plus directs⁷⁵.

Les lettres de Thomas Gray sont importantes pour les voyageurs car elles ne donnent pas une image préconçue des montagnes et des lacs. Ses observations laissent libre cours à l'imagination. La simplicité du langage n'est pas péjorative et se rapproche d'une forme d'authenticité.

L'admiration et la collection des compositions issues des maîtres mènent les artistes de Grande-Bretagne à une émulation qui se fonde sur la peinture du paysage insulaire. L'Arcadie du XVII^e siècle était méditerranéenne, mais pour les artistes de Grande-Bretagne de la seconde moitié du XVIII^e siècle, elle est insulaire et nordique : l'Arcadie du Nord (*Northern Arcadia*).

C. Les limites du jardin en Grande-Bretagne

L'ouverture du domaine naturel du jardin mène à l'observation des spécificités du paysage de Grande-Bretagne qui inclut la montagne. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, ces paysages mettent en avant un nouvel idéal de la peinture de paysage basée sur la ruralité. Dépasser le jardin anglais c'est bien sûr en poser ses limites.

⁷⁵ Note de l'éditeur dans *Ibid.*, p. 221. « As far as language can describe Mr. Gray has, I think, pushed its power: for rejecting, as I have before hinted, every general uncasing and hyperbolic phrase, he has selected (both in his journal and on other similar occasions) the plainest, simplest, and most direct terms. »

a. Les stations de Thomas West

Afin d'affirmer le lien entre la promenade dans un jardin et le tour dans la nature, l'observation est cadrée par des points de vue utile à l'imagination.

En 1778, le prêtre jésuite écossais Thomas West publie *A Guide to the Lakes*⁷⁶, le premier guide destiné aux voyageurs :

Depuis que les personnes de génie, de goût, et d'observation, ont commencé à réaliser le tour de leur propre pays, et à donner de tels comptes rendus agréables de l'histoire naturelle et de l'amélioration de l'état de la partie nord du royaume, l'idée de les visiter s'est propagée parmi les curieux de tous les rangs. Particulièrement le goût pour une noble branche de l'art (chéri sous la protection des plus grands rois et des meilleurs hommes) dans laquelle le génie des rivaux de la Grande-Bretagne comme la Grèce ancienne et la Rome moderne, incite beaucoup de personnes à visiter les lacs du Cumberland, du Westmorland, et du Lancastre ; afin de contempler dans un paysage alpin offrant les plus belles teintes de la nature, le paysage pastoral et rural exposé dans tous les styles, la douceur, le grossier, le romantique et le sublime⁷⁷.

Il s'intéresse au paysage dans toute son ampleur mais sa venue est liée à la recherche des paysages pittoresques et sublimes. Il témoigne de l'objectif des peintres de paysage anglais du XVIII^e siècle qui est de rivaliser avec l'art de paysage italien du XVII^e siècle. À la lecture de son introduction, l'objet premier de sa visite est de faire connaître et reconnaître ce territoire anglais qui n'a rien à envier à la Grèce ancienne et à la Rome moderne. Le voyageur doit viser à la recherche des spécificités de la nature anglaise :

Le projet des pages suivantes est d'encourager le goût de visiter les lacs, en fournissant au voyageur un Guide ; pour cette raison, l'auteur a collecté et exposé toutes les stations et points de vue remarquables par les auteurs qui ont

⁷⁶ Cet ouvrage fait l'objet de plusieurs visites dans le au nord de l'Angleterre afin de collecter le plus d'informations possibles sur le paysage. Le guide est republié en 1780. Cette version est corrigée par William Cockin (1736-1801) qui ajoute un *addenda* des écrits des visiteurs qui ont précédé Thomas West tel que John Brown et Thomas Gray.

⁷⁷ Thomas West, *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, *op.cit.*, p. 1. « SINCE persons of genius, taste, and observation, began to make the tour of their own country, and to give such pleasing accounts of the natural history and improving state of the northern part of the kingdom, the spirit of visiting them has diffused itself among the curious of all ranks. Particularly the taste for one branch of a noble art (cherished under the protection of the greatest of kings and best men) in which the genius of Britain rivals that of ancient Greece and modern Rome, induces many to visit the lakes of Cumberland and Westmorland, and Lancashire. There to contemplate, in Alpine scenery, finished in nature's highest tints, the pastoral and rural landscape, exhibited in all their stiles, the soft, the rude, the romantic and the sublime. »

fait le tour des lacs et vérifiés par ses propres observations répétées⁷⁸.

Le guide de Thomas West montre de quelle façon les visiteurs du XVIII^e siècle regardent les paysages par rapport à l'effet recherché en peinture. Son guide fait référence à ses prédécesseurs, et son importance est de taille pour tous ses contemporains et futurs voyageurs qui restent à cette période le plus souvent considérés comme des amateurs. Il change le regard porté sur le paysage et développe la présence du pittoresque en gardant une vision classique dominée par les lacs. Ses stations offrent un « prospect ⁷⁹» (une vue) spécifique de la nature. Elles sont l'ouverture et l'élargissement du jardin mais conservent un aspect maîtrisé. Depuis la station III près du lac de Coniston, il observe les montagnes et en retient un point de vue plaisant : « Les collines qui ferment le lac sont décoratives, mais modestes. Les montagnes en tête du lac sont grandes, nobles, et sublimes, sans quoi que ce soit d'horrible ou de terrible⁸⁰. »

Thomas West cherche des réminiscences de la peinture de Claude Gellée ou de Salvator Rosa qu'il caractérise à travers la recherche du pittoresque et du sublime. Cependant l'observation minutieuse d'un endroit précis est favorisée. Il définit dans l'espace vingt points de vue ou stations permettant aux voyageurs d'apprécier au plus haut point la beauté classique du paysage⁸¹. Ces stations sont créées pour cadrer la scène directement sur le motif mais sans toucher à la nature et ont un rôle éducatif. Appréhendé de cette manière, le paysage devient une scène de théâtre où les acteurs principaux sont les montagnes et les lacs. Il utilise également le miroir de Claude et le télescope qui permettent de voir le paysage suivant des teintes et des distances différentes. Pour Thomas West copier les peintures des

⁷⁸ *Ibid.*, p. 2. « The design of the following sheets is to encourage the taste of visiting the lakes, by furnishing the traveller with a Guide; and for that purpose, the writer has here collected and laid before him all the select stations and point of view, noticed by those authors who have made the tour of the lakes, verified by his own repeated observations. »

⁷⁹ Michael Clarke étudie le *prospect* (la vue) et son héritage topographique, dans Michael Clarke, *The Tempting Prospect: A Social History of English Watercolours*, London, British Museum Publications, 1981, pp. 21–30.

⁸⁰ Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, *op.cit.*, p. 53. « The hills that immediately enclose the lake, are ornamental, but humble. The mountains at the head of the lake are great, noble, and sublime, without anything that is horrid or terrible. »

⁸¹ Coniston : 3; Windermere : 5; Keswick : 8; Bassenthwaite-Water : 4; Les stations sont marquées sur une carte publiée par le guide et collectionneur originaire de Keswick, Peter Crosthwaite (1735-1808).

paysages italiens ne sert à rien. Les artistes doivent les garder en tête comme des exemples et observer le paysage anglais qu'ils ont sous les yeux. En d'autres termes, la vision sauvage de la nature s'allie à une vision pittoresque et commence à affirmer la présence des montagnes anglaises dans l'art du paysage. John Butler-Adam y perçoit un territoire du milieu (*middlelandscape*)⁸². Dans un premier temps, il décrit le Lake District comme un territoire sauvage (*wilderness*) avant la venue des premiers voyageurs. Par la suite, il suscite l'intérêt des visiteurs et devient un jardin (*garden*) c'est-à-dire un territoire naturel délimité géographiquement par les montagnes et les lacs. Il termine par le définir comme le territoire du milieu (*middlelandscape*) c'est-à-dire entre un territoire sauvage et un jardin. Ce paysage moyen, cet entre-deux permet de reconnaître les montagnes et les lacs comme l'invention d'un territoire arcadien en Angleterre. Le mythe de la région d'Arcadie classique se transpose en Angleterre, entre un lieu sauvage primitif et une version idéalisée d'un jardin d'après Ovide et Virgile⁸³. L'art des jardins est un art du milieu puisque le jardin est façonné par l'homme afin de créer un nouvel environnement. Cette conception rejoint la composition picturale du paysage par les artistes insulaires puisqu'ils inventent une composition du paysage national.

L'intérêt porté au jardin correspond à une prise de conscience du territoire national et il est mis en relation avec les maîtres du paysage italien. Le pittoresque hérité des paysages méditerranéens se greffe sur le paysage anglais à travers l'imaginaire arcadien. L'admiration poétique et artistique encourage une harmonie pastorale et permet d'anoblir la description poétique du paysage insulaire puisqu'il est observé, jugé et décrit à travers les règles de l'art.

Le Westmorland et le Cumberland ne font pas état d'une véritable découverte géographique. C'est un projet artistique voire une mise en scène qui aboutira au terme « Lake District » dans les années 1830. Ce territoire constitue un nouvel idéal national cerné par le sentiment de la montagne à travers l'observation du pittoresque et l'évocation du sentiment sublime.

⁸² Voir Melvyn Bragg (dir.), *The Viewfinders: An Exhibition of the Lake District Landscapes*, cat.exp., Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 1980, pp. 3–5.

⁸³ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 335–365.

b. Richard Wilson et le nouveau canon

Le peintre Richard Wilson fonde sa pratique dans un style hérité des paysages italiens en introduisant dès les années 1760 les spécificités du paysage gallois au sein duquel la montagne culmine.

Il se détache des sources mythologiques des paysages italiens qui apparaissent par exemple dans *The Destruction of the Children of Niobe*, commencé à Rome et exposé à la *Society of Artists* en 1760 (fig. 8)⁸⁴. Ce paysage est l'illustration de ce qu'il apprend en Italie et même si Richard Wilson réussit le Grand Style, il souffrira de sa nationalité puisque ses peintures sont presque impopulaires au XVIII^e siècle⁸⁵. Ses paysages du pays de Galles mettent en avant les terres éloignées pour des collectionneurs gallois éduqués par les milieux intellectuels anglais. John Dyer (1699-1757), contemporain du poète écossais James Thomson, compose *Grongar Hill* (1726) :

Je vois déjà les hauteurs alentour
Sur l'horizon s'abaisser tout-à tour ;
Et, par degrés croissant à notre vue,
D'autres sommets s'élancent dans la nue.
Chaque moment agrandit le tableau ;
A chaque pas s'offre un objet nouveau :
Un bois s'unit aux bois qui le précèdent,
Et d'autres monts à tous ces monts succèdent⁸⁶.

Le poète gallois écrit sur le pays de Galles en tant que lieu spécifique et reconnaissable pour les insulaires. Il favorise les alentours des collines de Grongar dans la vallée de Towy (Carmarthenshire) qui marquent son enfance passée au sud. Il décrit ces lieux dans son poème topographique et personnel.

⁸⁴ Avant l'ouverture de la *Royal Academy of Arts* en 1768, les artistes exposent à la *Society of Artists of Great Britain* qui propose une exposition des œuvres d'artistes contemporains ouverte de 1761 à 1791.

⁸⁵ David H. Solkin (dir.), *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, cat.exp., London, Tate Gallery, 1982, p. 19.

⁸⁶ John Dyer, *Poems, by John Dyer. 1. Grongar Hill; 2. the Ruins of Rome; 3. the Fleece, in Four Books*, London, J. Dodsley, 1770, p. 11. « Withdraw their summits from the skies,/And lessen as the others rise: Still the prospect wider spreads,/Adds a thousand woods and meads,/Still it widens, widens still,/And sinks the newly-risen hill. » trad. Antoine Cunyngham, dans John Dyer, *La Colline de Grongar*, Paris, F. Didot, 1822.

Le peintre gallois Richard Wilson est originaire de Penegoes (Montgomeryshire), situé au sud du Snowdonia. Il visite l'Italie et s'installe à Venise, Rome et Naples entre 1751 et 1757. C'est en Italie qu'il fonde sérieusement sa pratique du paysage qu'il n'a de cesse d'étudier lors de son retour en terre galloise⁸⁷. À Rome, il admire les œuvres de Nicolas Poussin, Gaspard Dughet et Claude Gellée et comprend l'admiration qui leur est portée. Il fréquente le cercle des artistes et patrons anglophones présents à Rome⁸⁸. Il rencontre Anton Raphaël Mengs (1728-1779) et Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) et côtoie Canaletto (1697-1768) et Claude-Joseph Vernet (1714-1789)⁸⁹ ce qui lui permet de fonder sa réputation de peintre de paysage. Son séjour lui permet de transformer le nord du pays de Galles en paysage classique hérité de son apprentissage italien et de sa connaissance du pays de Galles qu'il présente dans des vues contemporaines⁹⁰. Cet intérêt est à mettre en relation avec son patron George Lyttelton (1709-1773), ami de Révérend John Brown, qui voyage au cœur du Snowdon à l'été 1756 : « De là, nous avons voyagé, avec un plaisir infini (à travers le plus charmant pays que mes yeux aient jamais contemplé, ou que mon imagination ait pu peindre)⁹¹. »

De retour à Londres, il fonde sérieusement sa peinture de paysage et représente la nature galloise qu'il observe lors de deux tours, au nord et au sud, en 1764 et 1765⁹². Dans *Llyn Cau Cader Idris*, vers 1766-67 (fig. 9), Richard Wilson

⁸⁷ David H. Solkin (dir.), *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, cat.exp., *op.cit.*, p. 86–87.

⁸⁸ Il visite Tivoli avec les comtes de Pembroke (Henry Herbert), Thanet (Sackville Tufton) et Essex (William Ann Campbell) et le vicomte Bolingbroke. À Rome, il bénéficie du patronage du comte de Wicklow (Ralph Howard) et du 2^e comte de Dartmouth (William Legg). Peter Lord (dir.), *Richard Wilson: Life & Legacy*, cat.exp., Conwy, Royal Cambrian Academy, p. 14.

⁸⁹ Voir Martin Postle, Robin Simon (dir.), *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, cat.exp., New Haven, Yale University Press, 2014, pp. 8–12.

⁹⁰ Richard Wilson s'installe en 1750 à Venise puis à Rome de 1751 à 1757 et visite les environs. Brinsley Ford, John Ingamells (éd.), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 1007.

⁹¹ Lettre de George Lyttelton à Mr Bower, Brynker, Carnarvonshire, 6 Juillet 1756, dans *Account of a Journey into Wales, in two letters to Mr Bower* dans George Lyttelton, *The Works of George Lord Lyttelton: Formerly Printed Separately, and Now First Collected Together: With Some Other Pieces, Never before Printed. Published by George Edward Ayscough, Esq.*, London, J. Dodsley, 1774, p. 555. « From hence we travelled, with infinite pleasure (through the most charming country my eyes ever beheld, or my imagination can paint).»

⁹² En 1775, l'éditeur John Boydell (1719-1804) publie six gravures d'après les paysages gallois de Richard Wilson partagés entre le sud et le nord du pays de Galles. Il présente trois vues du sud du pays de Galles (Pembroke Castle and Towne, Cilgerran Castle, The Great Bridge over the Taaffe), et six vues du nord (Snowdon, Cader Idris et Caernarvon Castle). Voir Peter Lord, *The Tradition: A New History of Welsh Art, 1400-1990*, Llandysul, Ceridwen Lloyd-Morgan, 2016, p. 101.

présente le lac volcanique de Llyn Cau près de la montagne de Cader Idris (à l'extrémité droite) au nord du pays de Galles. À gauche sont présentes la vallée de Dysynni et les falaises de Craig Goch. La vision que le spectateur a du sommet de Cader Idris semble presque inaccessible par l'homme puisque l'artiste rend les bords du lacs plus vertigineux en élevant le sommet du Craig-y-Cau. Si ce qui nous frappe à la première analyse est le traitement du paysage qui pourrait sembler désertique, nous identifions cependant parmi les pierres et les rochers trois figures principales observant le paysage. À droite, un homme se tient debout et scrute les environs avec ce qui semble être un télescope et à gauche nous devinons un homme assis qui dessine ; près de lui se tiennent un homme et son cheval, peut-être un guide. Au second plan, près de Llyn Cau se tiennent des figures représentées toutes aussi infimes par rapport à l'immensité de Cader Idris. Le traitement des couleurs terreuses permet à l'artiste de mélanger les éléments naturels et la figure humaine. Richard Wilson est sans doute le premier à peindre cette vue qu'il gardera certainement près de lui jusqu'à sa mort⁹³.

L'homme de lettres Joseph Cradock visite le nord du pays de Galles à l'automne 1776 et assimile l'artiste au territoire gallois :

Au cours de mon enquête sur la Montagne, elle semblait prendre mille formes capricieuses, mais la plus merveilleuse partie est l'énorme pic, qui pend au-dessus du lac des Trois Grains. – mais ici je devrai m'abstenir de toute description, car une belle représentation de celui-ci, a été récemment exécutée par le crayon ingénieux et précis de Mr. Wilson⁹⁴.

Membre fondateur de la *Royal Academy of Arts* de Londres, Richard Wilson perpétue la représentation du paysage gallois avec une vue du Denbigshire dans

⁹³ Une deuxième version moins achevée existe en collection particulière. Trois autres peintures plus tardives du Cader Idris existent, *The Valley of the Mawddach, with Cader Idris Beyond*, début 1770ies (Liverpool); *The Valley of the Mawddach, with Cader Idris beyond*, 1770-1775 (Manchester); *Cader Idris with the Mawddach River*, vers 1774 (Cleveland). Une des trois versions est certainement exposée à la *Royal Academy of Arts* en 1774, *A View of Cader idris Mountains in North Wales*. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 8, London, Henry Graves and Co., George Bell and Sons, 1905, p. 312.

⁹⁴ Joseph Cradock dédicace son ouvrage à Sir Watkin Williams-Wynn. Joseph Cradock, *An Account of Some of the Most Romantic Parts of North Wales*, London, T. Cadell, T. Davies, 1777, pp. 19–22. « In the course of my survey of the Mountain, it seemed to take a thousand capricious forms, but the most wonderful part of it is the tremendous peak, which over hangs the Lake of the Three Grains, - but here I shall forbear description, as a fine representation of it, has been lately executed, by the ingenious and accurate pencil of Mr. Wilson. »

Dinas Bran from Llangollen I, 1770-1771 (fig. 10). Cette huile sur toile représente le territoire de Dinas Bran à Llangollen appartenant à la famille Myddelton. Richard Wilson dresse la forteresse de Dinas Bran, construite lors de la querelle entre Llywelyn, (1223-1282) et Édouard I^{er} d'Angleterre (1239-1307), au sein d'un paysage rural au sein duquel deux hommes tronçonnent un arbre tandis qu'une femme ramasse des branches. La présence des montagnes du Snowdonia s'imisce dans le paysage tel que nous le voyons dans la tradition des maîtres du paysage classique italien. Sans imposer les montagnes galloises comme il le fait dans *Llyn Cau Cader Idris* (fig. 9), Richard Wilson introduit les variétés de la nature présentes dans la souche, les arbres touffus, la rivière Dee qui circule et qui disparaît parmi les éléments du paysage. Dans *Dinas Bran Castle, near Llangollen II*, après 1771 (fig. 11), il installe des personnages vêtus à l'antique, faisant ainsi le lien entre son enseignement classique de la peinture de paysage.

L'observation de la nature galloise offre des variétés plus sauvages que Joshua Reynolds appelle « une nature ordinaire ⁹⁵ ». En effet dans *Castell Dinas Bran, Llangollen (Dinas Bran from Llangollen –I, Crow Castle)* vers 1771 (fig. 12), dont la composition se rapproche de *Dinas Bran from Llangollen I (Lake Scene with Mountains)* vers 1772-1775 (fig. 13), nous remarquons qu'il réduit la présence des figures du premier plan pour mettre en évidence le paysage et les éléments pittoresques. Une idée partagée par le naturaliste Thomas Pennant lors de son tour en 1773 :

LLANGOLLEN est un pauvre petit village, situé dans l'endroit le plus romantique, près d'une jolie commune arrosée par la Dee, qui, emblématique de cette région, coule avec passion à travers la vallée [...] Je ne connais aucun endroit au nord du pays de Galles, où l'amoureux des scènes pittoresques, le sentimental et le romantique, ne puissent *accorder une indulgence plénière à son inclination*⁹⁶.

⁹⁵ Joshua Reynolds critique en 1788, *The Destruction of the Children of Niobe*, 1760 : « Feu notre distingué collègue Wilson mérite, je ne le crains, le même reproche, pour avoir introduit, à l'exemple de plusieurs, des dieux et des déesses, des êtres imaginaires, dans des scènes faites pour tout autre chose que pour les recevoir. Ses paysages avaient réellement trop de rapport avec la nature ordinaire pour admettre des personnages surnaturels. » Voir Joshua Reynolds, *Discours sur l'art, op.cit.*, p. 271.

⁹⁶ Thomas Pennant, *Tours in Wales*, vol. 1, éd. John Rhys, Caernarvon, H. Humphreys, 1883, p. 359. « LLANGOLLEN is a small and poor town, seated in a most romantic spot, near a pretty common watered by the Dee, which, emblematic of its country, runs with great passion through the valley [...] I know of no place in North Wales, where the refined lover of picturesque scenes, the sentimental and the romantic, can give a fuller indulgence, to his inclination. »

Son patron Watkin Williams-Wynn (1749-1789, éduqué par le Grand Tour (France, Suisse, Italie) entre 1768 et 1769 et fidèle aux idées de Joshua Reynolds, lui commande au moins huit œuvres dont celles de Dinas Bran. La majorité de ses toiles a pour sujet le paysage du pays de Galles et la représentation de la vie rurale⁹⁷ dont *View near Wynnstay, the Seat of Sir Watkin Williams-Wynn*, 1770-1771 (fig. 14)⁹⁸. Les montagnes ne s'imposent pas mais le traitement des éléments naturels respecte leur caractère sauvage presque désorganisé et habité par les autochtones.

L'écrivain Samuel Johnson (1709-1784) visite le pays de Galles en 1774 avec l'homme politique Henry Thrale (1724 ou 1728-1781) et sa femme, et publie *A Diary of a Journey into North Wales*. Il ne met absolument pas le paysage en avant, mais retient quand même que : « Le pays de Galles, d'après ce que j'en ai vu, est une région belle et riche, tout est clos et arboré⁹⁹. » Toujours selon un apprentissage classique, l'observation ne peut se poser sur des obstacles informels. Cependant, la partie nord offre une spécificité plus sauvage de la nature, c'est-à-dire plus naturellement authentique. Richard Wilson délaisse les sujets mythologiques au profit de sujets contemporains présentant la ruralité. Il démocratise l'espace naturel insulaire qu'il propose en Arcadie moderne où l'homme vit en harmonie avec la nature. Dans ses œuvres, la nature galloise prend part à l'invention de la peinture de paysage en Grande-Bretagne définie ainsi par l'historien d'art Jean-Claude Lebensztejn :

L'invention consiste à donner à un sujet connu la représentation la plus nouvelle. [...] c'est le pouvoir de sélectionner et de combiner les idées que l'on a pour former l'idée, ou représentation intérieure, d'une scène, d'un paysage ou d'une action ; mais c'est aussi la faculté d'exprimer ou produire au jour cette idée¹⁰⁰.

⁹⁷ D'après le catalogue raisonné Richard Wilson, Watkin Williams-Wynn commande: *Sandpit in a Glade (Landscape in the Villa Chigi, Ariccia)*, 5 juin 1770. *Dinas Bran from Llangollen*, 1770-71, Yale Center for British Art (fig. 10). *Dinas Bran from Llangollen I (Lake Scene with Mountains)* Art Gallery of South Australia (fig. 13). Voir le catalogue raisonné dédié à Richard Wilson, <http://www.richardwilsononline.ac.uk>.

⁹⁸ Exposé à la *Royal Academy of Arts* en 1771. Voir Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 8, *op.cit.*, p. 312.

⁹⁹ Samuel Johnson, *A Diary of a Journey into North Wales, in the Year 1774*, London, R. Jennings, 1816, p. 93. « Wales, so far as I have yet seen of it, is a very beautiful and rich country, all enclosed and planted. »

¹⁰⁰ Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache : introduction à la 'Nouvelle méthode' d'Alexander Cozens*, Montélimar, Éd. du Limon, 1990, p. 67.

En plus de ses souvenirs italiens, ses représentations du paysage rural coïncident avec l'intérêt grandissant pour la peinture hollandaise de Jacob van Ruisdael et Meindert Hobbema qu'il partage avec son contemporain Thomas Gainsborough (1727-1788)¹⁰¹. L'historien d'art David H. Solkin étudie le travail de l'artiste sous forme « d'abstraction¹⁰² ». Il ne fait pas référence à l'abstraction contemporaine, mais à la manière dont l'artiste compose ses œuvres et confond les sources venues du Grand Tour et du *Home Tour*. En effet, mené sur le Continent pendant des mois ou plusieurs années, le Grand Tour est rendu presque indispensable entre la paix d'Utretch 1713 et le début des guerres napoléoniennes. Les jeunes élites et les artistes font l'apprentissage des règles du goût en visitant le Continent. L'Italie est la destination préférée pour ses richesses culturelles antiques et classiques avant, la Suisse, l'Allemagne et la Hollande¹⁰³. Cependant en 1715 et 1725, Jonathan Richardson (1665-1745) affirme dans sa *Théorie de la Peinture et de la Sculpture* que les artistes en Angleterre ont tout pour rivaliser avec les maîtres italiens : « Alors n'en doutons point, on verra l'École anglaise s'élever de jour en jour et devenir florissante¹⁰⁴. » Richard Wilson sélectionne et combine les éléments naturels par association d'idées. Il compose les vues galloises admirées par une grande majorité des artistes du XIX^e siècle et instaure la pratique du paysage en Grande-Bretagne. Sa peinture du paysage insulaire devient à son tour, le « canon de paysage imaginaire » étudié par l'historien d'art Robin Simon¹⁰⁵. Richard Wilson ne connaît pas le succès de son vivant, en 1781, alors que sa carrière est en plein déclin, il retourne vivre au pays de Galles près de Mold, où il meurt l'année d'après,

¹⁰¹ Les peintres italiens, à la différence des hollandais et des flamands, possèdent le culte de la ruine et de la vieille architecture. Les compositions de Claude Gellée ou Nicolas Poussin plaisent pour leur référence à la littérature. Ils font de leurs peintures non pas des paysages mais des peintures d'histoire dans un paysage. Cette vision du paysage comme point marquant de l'histoire s'impose dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Voir Elizabeth Wheeler Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvador Rosa on English Taste 1700-1800*, op. cit., p. 35.

¹⁰² David H. Solkin (dir.), Richard Wilson, *The Landscape of Reaction*, cat.exp., op.cit., p. 103.

¹⁰³ Attilio Brilli, *Quand voyager était un art, le roman du Grand Tour*, Pierre de Salerne, Gérard Monfort Editeur, Saint, 2001, pp. 68–73.

¹⁰⁴ Jonathan Richardson, *Théorie de la peinture et de la sculpture*, éd. Isabelle Baudino, Frédéric Ogée, Paris, énsb-a (Beaux-arts histoire), p. 204.

¹⁰⁵ Martin Postle, Simon Robin (dir.), *Richard Wilson and the Transformation of European landscape painting*, cat.exp., op.cit., p. 24. « [...] Wilson established a new canon of landscape imagery, opening the way for the aesthetic appreciation of those wilder parts of the natural world that hitherto had been ignored. »

mais ses paysages interrogent ses élèves tel que l'artiste gallois Thomas Jones (1742-1803) dans *Penkerrig, Wales, 1772* (fig. 15)¹⁰⁶. Dans cette petite huile sur papier, il porte son attention aux phénomènes atmosphériques observés sur le motif.

Richard Wilson révèle son paysage gallois à travers l'image des massifs du Snowdonia, il la révèle comme une forme symbolique portant les beautés de la nature qui touchent de nombreux artistes en Grande-Bretagne.

c. Le paysage des Lowlands : les chutes de la Clyde

Depuis l'Union des Parlements anglais et écossais en 1707, les artistes écossais valorisent leur territoire et permettent aux spécificités de la nature écossaise d'accéder à la peinture de paysage.

En Écosse, la représentation du paysage se scinde. Le paysage des Lowlands profite de leur proximité avec l'Angleterre. Culturellement, cet espace géographique correspond à une nature maîtrisée. En effet, les intellectuels des Lumières écossaises cherchent à éloigner les Lowlands, qui s'étendent de la frontière anglo-écossaise jusqu'au sud de Stirling, et les Highlands afin de créer : « Une nouvelle Écosse britannique » (*A new British Scotland*)¹⁰⁷. Les peintres écossais répondent favorablement à l'idéalisation de leur région mais dès la fin du XVIII^e siècle, les Highlands du nord-ouest ne sont pas le sujet des peintures de paysage puisqu'ils sont jugés trop terrifiants et trop sauvages pour l'imagination.

James Norie Sr. (1684-1757) et ses deux fils, James Norie (1711-1736) et Robert Norie (1720-1766), sont les premiers à développer la peinture de paysage en Écosse dans le domaine de la décoration d'intérieur autour des années 1720. Notons que James Norie Sr. est l'un des fondateurs de l'Académie de Saint-Luc en

¹⁰⁶ Les vues de Pencerrig et de la colline Carneddau sont nombreuses dans son œuvre. Élève de Richard Wilson entre 1763 et 1765, il s'installe à Rome de 1776 à 1783. Il s'entoure d'artistes anglais comme Francis Towne, William Pars, John Warwick Smith et John Robert Cozens. Voir Ann Sumner (dir.), *Thomas Jones (1742-1803): An Artist Rediscovered*, cat.exp., New Haven/London/Cardiff, Yale University Press, 2005.

¹⁰⁷ Les Lumières écossaises émergent à Édimbourg, Glasgow et Aberdeen et développent les sciences sociales, la géologie moderne, la philosophie, la médecine et les sciences naturelles. Dans ce contexte, elles tentent de nier le primitivisme du nord et de l'idéaliser. Murray Pittock, *The Myth of the Jacobite Clans: The Jacobite Army in 1745*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 2.

1729¹⁰⁸, la première société artistique érigée à Édimbourg, et ses fils se forment à Londres sous la tutelle du peintre de paysage George Lambert (1700-1765), ami de Richard Wilson. La famille Norie représente des paysages classiques hérités de Claude Gellée et Nicolas Poussin comme nous le voyons avec deux œuvres de Robert Norie destinées à un décor de théâtre, *Landscape with a View of Ben Lawers*, 1741 (fig. 16) et *Landscape with a Waterfall and Castellated Ruins*, 1741 (fig. 17)¹⁰⁹. Ces deux huiles sont certainement inspirées de l'Écosse mais ne mettent pas en avant une topographie du paysage. James Norie meurt en 1736 mais James Norie Sr. continue le développement de la peinture du paysage écossais avec son deuxième fils Robert décédé en 1766¹¹⁰.

La conservation du Grand Style dans la peinture de paysage est perceptible dans les peintures de Jacob More qui est apprenti des Norie, l'élève d'Alexander Runciman (1736-1785), et enfin de John Bonnar¹¹¹. Il aurait aussi suivi l'enseignement du peintre de paysage français William Delacour (1700-1767) entre 1760 et 1767 à la *Trustees' Academy*¹¹². Jacob More s'installe à Londres en 1771 et peint les trois chutes de la Clyde, Bonnington Linn, Cora Linn et Stonebyres Linn, dans trois tableaux qu'il expose à la *Society of Artists* la même année. En peignant ce paysage écossais, Jacob More affirme le goût pour l'irrégularité et les variétés présentes dans la nature.

¹⁰⁸ La *Foulis Academy* est créée par l'imprimeur Robert Foulis entre 1753 et 1775. Elle fonde son enseignement sur l'étude de l'antique et des maîtres anciens. L'Académie de Saint-Luc est fondée à Édimbourg en 1729 avec vingt-huit membres dont James Norie père et fils. Voir chap. 5, « Académies », dans David Irwin, Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900*, London, Faber and Faber, 1975, pp. 83-97 et, Julian Halsby, *Scottish Watercolours 1740-1940*, London, Batsford, 1989, p. 32.

¹⁰⁹ James Norie Sr. participe à la décoration de la propriété de Taymouth aménagée jusqu'aux années 1750. Le jardin est réalisé par l'architecte William Adam (1689-1748) autour de 1720. Voir chap. 3, « Decorative Painting », James Holloway, Lindsay Errington (dir.), cat.exp., *The Discovery of Scotland: The Appreciation of Scottish Scenery Through Two Centuries of Painting*, op.cit., pp. 23-31.

¹¹⁰ La plupart de ses paysages ont aujourd'hui disparu. Voir Patricia R. Andrew, *Jacob More, 1740-1793*, PhD, Edinburgh College of Arts, Edinburgh, University of Edinburgh, 1981, p. 64. <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/6970>

¹¹¹ John Bonnar suit l'enseignement des Norie et d'Alexander Runciman. *Ibid.*, p. 23.

¹¹² La *Trustees Academy* est fondée en 1760 par le *Board of the Trustees for improving Fisheries and Manufactures in Scotland* sous la direction de Henry Home (1696-1782, Lord Kames). C'est une école qui favorise l'apprentissage des arts appliqués pour le développement des manufactures et les beaux-arts. Elle a tour à tour comme directeur Alexander Runciman et David Allan (1744-1796). David Irwin, Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900*, op.cit., pp. 83-97.

Dans *Cora Lynn, The Falls from the Clyde I* (fig. 18) et *The Falls of Clyde, Cora Lynn II*, 1771 (fig. 19), les deux œuvres représentent la chute de Cora Linn et la nature aux alentours constituée de roches et de bois. Les deux versions ne sont pas identiques, mis à part les figures humaines. Nous remarquons que *Cora Lynn II* (fig. 19) insiste sur la dimension de grandeur de la nature. *Falls of Clyde, Stonebyres*, 1771-73 (fig. 20) a un traitement beaucoup moins fini. L'artiste donne une vue rapprochée de l'eau jaillissant des roches qui jalonnent la chute. Il mêle la chute et les figures humaines au premier plan par l'utilisation des mêmes tons de bruns. Au contraire, la composition de *Bonnington Linn* (fig. 21) semble beaucoup plus maîtrisée. Au premier plan, nous remarquons des individus en costumes ; l'un d'eux semble tailler une branche au centre de la composition. Cette composition est plus classique. Le paysage s'ouvre sur la chute de Bonnington mais l'aspect de grandeur n'est pas présent comme il l'est dans *Cora Lynn I* (fig. 18) et *II* (fig. 19) et la force de l'eau n'apparaît pas comparée à *Stonebyres* (fig. 20). Ces peintures ont une grande importance pour le développement de l'art du paysage en Écosse¹¹³. Nous pouvons voir qu'elles présentent différents aspects de la peinture de paysage en Grande-Bretagne. Ainsi *Bonnington Linn on the River Clyde* (fig. 21) conserve un aspect classique de la composition. *Stonebyres* (fig. 20) s'apparente à une étude des éléments naturels d'une manière presque scientifique, enfin les deux versions de *Cora Lynn* (fig. 18 et 19) semblent être marquées par la beauté pittoresque¹¹⁴. Jacob More ne peint pas les Highlands cependant il s'intéresse à la diversité naturelle présente parmi les forêts d'Écosse.

En 1773, Jacob More part pour Rome et ne revient plus en Écosse¹¹⁵. Si ses paysages italiens sont issus des sources classiques dans la continuité des maîtres, ses paysages sont imaginaires. Cependant nous pouvons croire que les références à

¹¹³ Jacob More aurait peint deux sets de ces trois tableaux. Patricia R. Andrew, *Jacob More, 1740-1793*, PhD., *op.cit.*, p. 55.

<https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/6970>

¹¹⁴ Les chutes sont célébrées par le poète James Thomson dans *Les Saisons* et évoquent le chevalier et héros national écossais William Wallace (1272-1305), qui se battit pour faire triompher l'indépendance de l'Écosse face à l'invasion anglaise du roi Édouard I^{er} au XIII^e siècle.

¹¹⁵ En Italie, Jacob More peint les chutes de Tivoli et Terni, ainsi que le Vésuve. En 1781, il devient membre honoraire de la prestigieuse Académie de Saint-Luc à Rome. En 1783, il réalise son autoportrait pour la galerie des Offices, puis il est engagé pour décorer la villa Borghèse et réalise un tableau sur Apollon et Daphné, de plus de douze mètres de long (aujourd'hui disparu), ainsi que le Giardino Inglese, un jardin anglais pittoresque. *Ibid.*, pp. 238-261.

son paysage natal ne disparaissent pas comme nous pouvons l'analyser dans *An Ideal Landscape with Cicero and Friends*, 1780 (fig. 22) où les montagnes s'imposent dans le fond de la composition. Les années 1780 sont marquantes pour sa carrière puisqu'il reçoit des commandes et expose à la *Royal Academy of Arts* chaque année entre 1783 et 1789¹¹⁶.

Les peintures des paysages montagneux symbolisent l'union entre la perception de la nature comme un tableau, l'observation de la nature et de ses spécificités les plus sauvages visibles au pays de Galles et en Écosse. Richard Wilson fait du paysage gallois du nord le nouveau canon rural tandis que les peintures sur les chutes de la Clyde par Jacob More démontrent que la densité de la nature écossaises intercepte peu à peu le goût pour le jardin anglais¹¹⁷.

¹¹⁶ Voir Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 5, London, Henry Graves and Co., George Bell and Sons, 1906, p. 288.

¹¹⁷ Le botaniste écossais, John Claudius Loudon affirme dans *An Encyclopedia of Gardening* (1822), que les jardins écossais tendent à être un jardin naturel prenant en compte les conditions climatiques et la nature sauvage. Le jardin écossais n'est pas le jardin anglais, il est plus naturellement sauvage et moderne.

La promenade dans le jardin anglais invite à la déambulation dans la nature et à la rencontre des montagnes insulaires. La liberté que revêt la promenade dans le jardin naturel devient une promenade sans limite réalisée dans la nature et prend la forme d'un voyage. Parallèlement à l'aménagement des jardins anglais comme les jardins de Stowe, l'observation de la nature s'élargit jusqu'aux territoires plus sauvages qui symbolisent la nature dans sa version naturelle. L'art des jardins est un acte libérateur et repousse les clôtures artificielles jusqu'à l'arrivée aux pieds des barrières naturelles. Les territoires montagneux de Grande-Bretagne accèdent à un avenir artistique de plus en plus inspiré de la nature sauvage qui met des limites aux jardins. Si les reliefs montagneux ne peuvent être ignorés par le voyageur, si l'architecte paysagiste ne peut les arranger, alors l'artiste de paysage peut en faire son objet d'étude et libérer son imagination dans ses compositions.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le Westmorland et le Cumberland sont des destinations prisées des voyageurs parce que ces comtés se situent en Angleterre, *at home*. Les montagnes et les lacs sont des réminiscences des tableaux classiques des maîtres mais le voyageur comme Thomas West pose son regard sur les spécificités naturelles du territoire résidant dans : l'horreur, la beauté et l'immensité unifiées.

Les tableaux de Richard Wilson instaurent un nouveau canon de la peinture de paysage inspiré de l'atmosphère du nord du pays de Galles. Les spécificités de la nature écossaise accèdent peu à peu au domaine pictural avec des compositions sur la Clyde (Lowlands) comme nous l'avons vu dans le travail de Jacob More. Les Highlands s'éloignent de l'étude du jardin car les rébellions jacobites s'achèvent en 1745. Ces événements contemporains marquent cette partie de l'Écosse d'un sentiment d'horreur qui ne participe par encore au développement pictural.

II. : Les montagnes de Grande-Bretagne et la beauté pittoresque

En Grande-Bretagne, le *pittoresco* hérité de l'Italie est une nouvelle manière de percevoir la nature, un nouveau modèle de vision qui s'applique à des lieux inconnus tout en utilisant un répertoire visuel déjà utilisé. La version anglaise, la beauté pittoresque exprimée par le Révérend William Gilpin est dirigée vers les paysages naturellement rudes et irréguliers. Tous les objets de la nature ont un intérêt artistique d'où l'observation du Lake District, du Snowdonia et des Highlands. Une observation qui tend à préserver les spécificités de chaque territoire. Le voyageur pittoresque admire la nature afin de la cadrer dans l'espace plus restreint de la toile, de la montagne aux ornements du premier plan. La montagne apparaît comme un élément qui reflète l'atmosphère du lieu à travers l'étude de ses lignes, de sa surface, de ses teintes et du jeu auquel elle prend part avec les contrastes de lumière. La beauté pittoresque est essentiellement un paysage de l'esprit et de l'imagination aussi bien évoqué par la peinture que par l'observation des montagnes insulaires d'où la complexité de sa définition. Les peintures des paysages montagneux naissent de la rencontre entre une tradition picturale continentale et une expérimentation du paysage national. L'imagination rend cela possible grâce à l'alliance entre l'idéalisme et l'observation empirique de la nature.

La promenade élargit son champ et devient un voyage perçu comme William Gilpin l'écrit dans *Trois Essais sur la beauté pittoresque* (1792). William Gilpin pense la nature en tant que témoignage du divin, seul l'observateur peut s'égarer et la déformer dans le choix de sa composition. C'est pour cette raison qu'il forme les principes de la beauté pittoresque qui ne sont pas un arrangement de la nature dans l'environnement naturel mais un arrangement de la nature dans les formes de sa représentation.

Ainsi la beauté pittoresque peut être perçue comme le « Grand Style » du paysage en Angleterre en référence aux *Discours* de Joshua Reynolds prononcé à la *Royal Academy of Arts*. William Gilpin est un des premiers à séparer la beauté pittoresque de la beauté et du sublime, mais la querelle entre Uvedale Price et Richard Payne-Knight cherche à établir une spécificité du terme pittoresque dans

leurs jardins du Hertfordshire. Enfin, Thomas Johnes s'en empare dans son domaine de Hafod.

L'analyse de la représentation des territoires montagneux insulaires nous permettra, non pas de donner une définition de la beauté pittoresque, mais de révéler ses spécificités par l'étude des *Observations* de William Gilpin. Nous choisissons de suivre ses voyages au sein des montagnes afin de démontrer que la beauté pittoresque se constitue de réflexions sur l'expérience du voyage. Nous verrons que le Révérend tente néanmoins de théoriser sa pensée sur la beauté pittoresque sans admettre sa réussite. La beauté pittoresque se comprend certainement par l'étude des débats qui l'entourent au tournant du XIX^e siècle.

A. La délimitation des territoires montagneux insulaires dans les Observations pittoresques de William Gilpin

Le Révérend William Gilpin, originaire de Scaleby Castle au Cumberland, diffuse la beauté pittoresque à travers ses différents voyages en Grande-Bretagne entre 1760 et 1780. Il présente les spécificités de la beauté pittoresque dans le paysage en termes de plans et de distances, de variétés et de contrastes. Dès 1742, il réalise des croquis lors de ses ballades qu'il retravaille en compositions comme *A Lake with Mountains Rising Beyond*, 1745-1748 (fig. 23) et *Landscape with four figures*, 1745 et 1748 (fig. 24) et acquiert une connaissance de l'art à travers l'étude des gravures des maîtres. Dans *Essai sur les gravures (An Essay on Prints, 1768)*, dédié à Horace Walpole, il tient à faire entendre la gravure comme technique participant à l'essor de la représentation du paysage et c'est dans cet ouvrage qu'il tente une définition de la beauté pittoresque qui rejoint le *pittoresco* italien : « *Pittoresque* : Un terme exprimant cette espèce particulière de beauté qui est agréable en peinture¹¹⁸ ».

¹¹⁸ William Gilpin, *An Essay on Prints*, 5th ed., London, T. Cadell, W. Davies, 1802, n.p. « Picturesque: A term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture. »

En 1770, il voyage entre l'Angleterre et le pays de Galles en suivant la rivière Wye et écrit *Observation sur la rivière Wye (Observations on the River Wye and Several Parts of Wales, 1782)*. Il se rend ensuite dans les comtés anglais du Cumberland et Westmorland en 1772 et rassemble *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772* (1786). Sa visite au nord du pays de Galles en 1773 donne lieu à *Observations on Several Parts of North Wales* (1809). Il atteint l'Écosse en 1776 et publie *Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland* (1789). À travers ses voyages, William Gilpin perpétue la démocratisation de l'espace naturel¹¹⁹. Il entraîne le lecteur dans ses aventures et l'instruit sur les moyens de trouver la beauté pittoresque dans la nature, c'est-à-dire la seule façon selon lui d'approcher de la vérité dans le domaine des arts visuels :

C'est le but d'une *description pittoresque* de présenter aux yeux les différents objets de la Nature avec le plus de force et d'aussi près qu'il soit possible ; et il faut faire cela en se servant d'un coloris fort ; tel est la spécificité qu'exige la composition. Coloris fort, ne signifie pas une chaîne d'*épithètes ravissantes* (qui est la plus faible manière de décrire), mais un effort pour analyser les vues de la Nature, c'est-à-dire pour découvrir leurs différentes parties afin de montrer l'effet de l'ensemble, de marquer leurs teintes et leurs diverses lumières, et d'exprimer tout ce détail en termes aussi convenables et cependant aussi frappants que possible¹²⁰.

¹¹⁹ William Gilpin voyage sur l'île de Wight (1767): *Observations on the Western Parts of England, Relative Chiefly to Picturesque Beauty. To Which are Added Remarks on the Picturesque Beauty. To Which are Added, a Few Remarks on the Picturesque Beauties of the Isle of Wight*, London, T. Cadell and W. Davies, 1798. Autour de Kent (1768, 1774): *Observations on the Coasts of Hampshire, Sussex, and Kent, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1774*, London, T. Cadell, W. Davies, 1804. Il parcourt l'Essex, le Suffolk et Norfolk (1769) et publie *Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views, Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, London, R. Blamire, 1791.

¹²⁰ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, 3rd ed., vol. 1, London, T. Cadell, W. Davies, 1808, p. xviii. « It is the aim of *picturesque description* to bring the images of nature, as forcibly, and as closely to the eye, as it can; and this must often be done by high-colouring; which this species of compositions demands. By high-colouring is not meant a *string of rapturous epithets*, (which is the feeblest mode of description) but an attempt to analyze the views of nature—to open their several parts, in order to shew the effect of a whole—to mark their tints, and varied lights—and to express all this detail in terms as appropriate, and yet as vivid, as possible. »

William Gilpin observe la nature comme un tableau qui se déploie au voyageur-spectateur. Ce dernier doit fournir un « effort » pour retenir « les parties » constituant « l'ensemble ». Ce travail permet de donner au lecteur une description sincère et fidèle de l'espace naturel.

a. Les observations du pays du Galles : de la rivière Wye au Snowdonia

William Gilpin observe les montagnes du pays de Galles lors de deux voyages publiés dans *Observations sur la rivière Wye (Observations on the River Wye, 1782)* et *Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales (1809)*. Ils illustrent la progression de sa réflexion sur la beauté pittoresque inséparable des aspects variés de la nature perçus ailleurs qu'en Angleterre. Ainsi la beauté pittoresque s'ouvre de plus en plus à la forme montagnaise.

Dès les premiers jours du mois de juin 1770, William Gilpin suit en barque la rivière Wye, de Ross à Chepstow. Il observe les forêts, les lacs, les rochers et les montagnes au loin. Leur apparente simplicité dissimule une variété de paysages à la fois grands et nouveaux¹²¹ :

Je ne sache pas qu'aucun paysage m'ait davantage frappé par sa grandeur et sa singularité. [...] Mais lorsque comme ici la nature adopte un style de composition hardi et singulier, lorsqu'elle fait monter le sol sur une distance de cent miles pour le jeter tout à coup en bas d'un précipice dans une ample vallée, nous sommes soudain frappés par la nouveauté et la grandeur du spectacle¹²².

Ses *Observations* se tournent vers la description du paysage, mais un paysage anglais qui surprend le voyageur par sa variété. Il affirme qu'il ne s'intéresse pas à ce qui est « facile » et « gradué », donc à ce qui apparaît sous les spécificités de la beauté. L'objet de son étude est le paysage « hardi » et « singulier » apparaissant comme une surprise à la vue du voyageur.

¹²¹ Il remplit huit petits carnets de dessins. Voir Carl Paul Barbier, *William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 182.

¹²² William Gilpin, *Observations sur la rivière Wye*, Publications de l'Université de Pau (Quad), 2009, p. 31.

Les observations autour de la Wye rassemblent des commentaires sur les ruines et les liens entre l'homme et la nature. Pour William Gilpin, elles se présentent tout aussi variées que la nature et donc constituent un élément important de la beauté pittoresque. Arrivé à Monmouth, il observe l'Abbaye de Tintern¹²³: « De Monmouth, en fin de matinée, nous avons atteint les nobles ruines de l'abbaye de Tintern, propriété du Duc de Beaufort et qui constitue avec ses dépendances la plus belle et la plus pittoresque vue de la rivière¹²⁴. » Il continue sa navigation jusqu'à Perthfield et Chepstow. Parti pour observer les ruines et les bois dans un contexte anglais favorable au gothique, sa rencontre avec le sud du pays de Galles met en avant le paysage montagneux pour ses qualités qui rompent l'harmonie visuelle :

À environ sept miles de Chepstow, nous avons eu une vue complète du Pays de Galles, cernée par les montagnes très lointaines. Mais ce point de vue, bien que fort célèbre, a très peu de chose qui le recommande, à l'exception de la magnificence de son étendue. Pourtant il est possible que sous certains éclairages il soit très pittoresque et que nous ayons seulement eu la malchance de le voir sous un mauvais jour. [...] Tout particulièrement pour les paysages de montagne, j'ai souvent pu observer, aux heures matinales, une chaîne de collines aux crêtes dressées selon un dessin irrégulier aux formes fantastiques. Dans l'après-midi, toutes les rudesses imparfaites étaient gommées et chacun des sommets irréguliers magnifiquement adouci en un plaisant arrondi¹²⁵.

Le spectateur est surpris par cette éruption naturelle jusqu'à ce qu'il soit capable de maîtriser son étonnement et discerne la forme d'une manière plus raisonnable par l'observation des détails : « De même, leurs montagnes, [du pays de Galles] pour autant que j'ai pu en juger, n'ont pas le degré de pittoresque que beaucoup des montagnes que j'ai pu voir dans ces régions [Cumberland, Westmorland, Écosse]. Elles sont souvent ramassées en un bloc informe, car il y a des ordres d'architecture pour les montagnes tout autant que pour les palais¹²⁶. » L'objet de ce premier voyage est la rivière Wye qui rassemble les ornements indispensables à l'invention de la composition du paysage, et William Gilpin établit des principes artistiques

¹²³ Sur l'observation pittoresque de l'Abbaye de Tintern, voir Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*, Aldershot, Scolar press, 1989, pp. 94-107.

¹²⁴ William Gilpin, *Observations sur la Rivière Wye*, op.cit., p. 67.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 83-85.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 103.

d'après l'étude de la nature où les montagnes insulaires deviennent des ornements du paysage : « La rugosité des montagnes en surplomb et la calme étendue d'eau en contre bas se mettent merveilleusement en valeur l'une l'autre, par la force du contraste¹²⁷. » L'ouvrage de William Gilpin se termine en rejoignant Aberystwyth, Hafod et le Devil's Bridge qu'il n'a pas visité mais dont le pittoresque s'empare¹²⁸. Les montagnes galloises deviennent une curiosité naturelle et William Gilpin se rend au nord de la province du 24 mai au 19 juin 1773¹²⁹. Le tour est publié en 1809, cinq ans après sa mort, *Observations on several parts of the Counties of Cambridgeshire, Norfolk, Suffolk and Essex. Also on Several Parts of North Wales; Relative Chiefly to Picturesque Beauty, in Two Tours, the Former Made in the Year 1769. The Latter in the Year 1773*. Il quitte l'Angleterre à Manchester traverse la forêt de Delamere puis atteint Chester. Il entre au nord du pays de Galles et visite Llangollen près de la rivière Dee, connue depuis les huiles de Richard Wilson. Il continue en direction de Corwen et admire la Vallée de la Clwyd. C'est à Conwy que se mêlent le pittoresque, la beauté et le sublime en référence au *Barde* de Thomas Gray. Enfin il atteint le Snowdonia, en traversant les villes de Penmaenmawr, Bangor et Caernarfon et est porté par le sublime. Il ne fait pas l'ascension du Snowdon mais son ouvrage inclut le commentaire du naturaliste gallois Thomas Pennant lors de son tour réalisé la même année¹³⁰. Nous remarquons que le paysage montagneux gallois est le plus souvent associé à l'image des ruines qui se trouvent en nombre dans la région. William Gilpin n'est pas très élogieux concernant le Snowdon qu'il perçoit comme un déchet. : « C'est un sombre et morne déchet¹³¹ ». Le paysage devient intéressant grâce à l'union du château de Dolbadarn, du lac de Llanberis ainsi que le Snowdonia qui apparaît être une suite de montagnes qui servent à orner la scène comme nous pouvons l'analyser dans l'huile de Richard Wilson, *Llyn Peris et Dolbadarn Castle*, 1762 (fig. 25).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁸ William Gilpin ne cite pas Hafod dans *Observations on the River Wye* publié en 1782, cependant il inclut une description dans la seconde édition publiée en 1789.

¹²⁹ Carl Paul Barbier, *William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, *op.cit.*, p. 52 et 182.

¹³⁰ William Gilpin, *Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales; Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Two Tours, the Former Made in the Year 1769, the Latter in the Year 1773*, London, 1809, pp. 149–153.

¹³¹ *Ibid.*, p. 155. « It is a bleak, dreary waste »

Cette vue au nord de pays de Galles rassemble les spécificités pittoresques dans la composition et les éléments présentés. Les montagnes entrent peu à peu dans l'observation pittoresque puisqu'elles peuvent être arrangées dans les compositions grâce au travail de l'imagination : « La nature est pleine de feu, de sauvagerie et d'imagination. Elle touche chaque objet avec esprit. Sa coloration générale et ses teintes locales sont exquises. Elle échoue seulement dans la composition¹³². » Entre 1770 et 1773, l'aquarelliste Paul Sandby effectue plusieurs visites au pays de Galles et présente des paysages montagneux dont *Landscape with Cattle ; and a Mountain in the Distance* (fig. 26) et *Landscape with Mountains by a Lake* (fig. 27). En 1777, l'écrivain anglais Joseph Cradock publie *An Account of Some of the Most Romantic Parts of North Wales* qu'il dédicace à Sir Watkin Williams-Wynn :

Comme quiconque ayant maintenant soit traversé une montagne escarpée, soit traversé un petit canal, doit écrire son Tour, il me serait impardonnable d'être totalement silencieux, moi qui ai traversé les régions les plus inhabitées du Nord du pays de Galles¹³³.

L'auteur aussi perçoit les variétés présentes dans la nature et à la suite de son ascension du Snowdon il écrit :

Comment vais-je vous décrire les perspectives infiniment étendues et variées que nous avons appréciées depuis le sommet ? Les lacs, les montagnes, les mers, les rivières, les plaines, les bois et les îles se présentent à nous, dans la plus grande diversité¹³⁴.

En 1787, Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812) voyage au pays de Galles et peint *Snowdon from Capel Curig, 1787* (fig. 28)¹³⁵. Nous remarquons que depuis les peintures galloises de Richard Wilson, de nouveaux canons artistiques

¹³² *Ibid.*, p. 174. « Nature is full of fire, wildness, and imagination. She touches every object with spirit. Her general colouring, and her local hues, are exquisite. In composition only she fails. »

¹³³ Joseph Cradock, *Letters from Snowdon: Descriptive of a Tour Through the Northern Counties of Wales: Containing the Antiquities, History, and State of the Country; with the Manners and Customs of the Inhabitants. To Which is Added, an Account of the Inns and Roads, with Directions for Travellers*, London, J. Wilkie, 1777, pp. 1–2. « As everyone now who has either traverse a steep mountain, or crossed a small channel, must write his Tour, it would be almost unpardonable in Me to be totally silent, who have visited the most uninhabited regions of North Wales. »

¹³⁴ *Ibid.*, p. 58. « How shall I describe to you the infinitely extensive and variegated prospects we enjoyed from the summit ? lakes, mountains, seas, rivers, plains, woods and islands lay before us, in the greatest diversity. »

¹³⁵ Certainement exposé à la *Royal Academy of Arts* en 1787 sous *View of Snowdon from Capel Curig (A Morning)*. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 5, London, Henry Graves and Co., George Bell and Sons, 1905, p. 301.

sont mis en place. Ici Philippe-Jacques de Louthembourg accentue la hauteur des montagnes du Snowdonia pour les rendre plus imposantes. En continuant sa route vers le sud du Snowdon, dans la vallée de Festiniog, William Gilpin observe le Cader Idris peint par Richard Wilson dans *Llyn-y-Cau, Cader Idris*, 1765-1767 (fig. 9). William Gilpin insiste sur les spécificités de la nature galloise auprès des artistes et des touristes comme nous le voyons chez Paul Sandby dans *Haymaking at Dolwyddelan below Moel Siabod, North Wales*, vers 1776-86 (fig. 29) et *Dolwyddelan below Moel Siabod* (fig. 30). Ces deux dessins présentent le même lieu avec un changement de point de vue sur Moel Siabod.

Le tour de la Wye et du nord du pays de Galles sont différents et nous remarquons que les paysages montagneux du Snowdonia ne peuvent être décrits que dans les limites de la beauté pittoresque. William Gilpin utilise la montagne comme un ornement naturel apportant du contraste à la composition. Mais nous remarquons que la nature montagneuse du pays de Galles reste marginale lors de ses deux voyages. Comme si son imagination n'était pas encore prête à recevoir ses infirmités. Cependant c'est bien leur simplicité que nous retrouvons dans les compositions artistiques. Joseph Cradock, comme d'autres voyageurs qui suivront, admet que les différences contenues au nord du pays de Galles doivent être révélées car elles sont riches pour l'imagination des voyageurs intrépides.

Le pays de Galles est propice à la composition pittoresque, mais l'étude des montagnes chez William Gilpin est mise de côté. Ses observations des montagnes du nord démontrent une pauvreté de la nature par rapport aux aspects variés de la rivière Wye. Un manque de contraste, dans les objets naturels et dans l'atmosphère, que nous devons certainement comprendre par rapport au faible développement de la société au nord du pays de Galles qui freine l'imagination du Révérend.

b. Le Westmorland et Cumberland : l'entrée de la montagne dans la composition

Les observations des montagnes anglaises révèlent l'étude de la montagne en tant que forme artistique. C'est lors de ce tour en Angleterre que William Gilpin l'emploie pour établir ses réflexions sur la composition pittoresque organisée de contrastes afin d'atteindre un effet d'ensemble.

Les observations des territoires montagneux par William Gilpin s'imposent lors du parcours du Westmorland et du Cumberland au nord de l'Angleterre en 1772 sur les recommandations du Révérend et poète William Mason¹³⁶. C'est un territoire que William Gilpin connaît bien puisqu'il a grandi aux environs de Carlisle. Au sein des deux volumes, la montagne prend une place primordiale et il l'impose dans le titre de son ouvrage : « [...] et particulièrement dans les Montagnes & sur les Lacs du Cumberland & Westmorland. » L'observation des montagnes et des lacs rejoint le domaine artistique puisque tous les objets de la nature sont dignes de faire partie de la composition : « C'est dans les différentes parties de cet immense assemblage de montagnes, à quoi l'on peut ajouter celles du pays de Galles, que les amateurs du beau et du sublime présents dans le paysage anglais, trouvent surtout de quoi se satisfaire¹³⁷. » Et c'est ainsi que les montagnes de Scafell, Skiddaw et Helvellyn s'associent au Snowdon et au Cader Idris. Les observations de William Gilpin placent le paysage montagneux insulaire dans la lignée des grands paysages du Continent, mais il n'établit pas de comparaison entre les deux, puisqu'il remarque que son paysage natal ne peut atteindre la particularité de la Suisse, de l'Allemagne et de l'Italie. Sa volonté est de trouver les spécificités propres et uniques au paysage insulaire. Si les montagnes se distinguent au Cumberland et au Westmorland c'est grâce aux lacs. Les montagnes se dressent

¹³⁶ Le manuscrit est prêt en 1774 et contient environ 830 pages dont 249 croquis liés en 8 volumes. 113 dessins sont réalisés par sept ou huit artistes dont Sawrey Gilpin (55 dessins) et John Warwick Smith (45 dessins). Voir Carl Paul Barbier, *William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, *op.cit.*, pp. 58–65.

¹³⁷ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, vol. 1, *op.cit.*, p. 3. « It is in the various parts of this vast combination of mountains, to which we may add those of Wales, that the admirers of the beautiful and sublime in English landscape are chiefly gratified. »

verticalement entre la terre et le ciel comme une masse, tandis que le lac s'impose par son horizontalité et ajoute une vivacité à la scène. L'union des deux formes dans la composition s'impose de haut en bas et symbolisent la variété à l'origine de la beauté pittoresque qu'il trouve par exemple dans les vues des lacs de Windermere, *View of the Middle Part of Windermere* (fig. 31), Derwentwater, Buttermere et Ullswater.

C'est lors de sa rencontre avec les montagnes du Cumberland et du Westmorland qu'il trouve à la placer dans la composition de ses formes. Il réserve le chapitre VI à l'étude de la montagne, *An Explanation of the Shapes and Lines of Mountains* (fig. 32) dans lequel il écrit : « La montagne est donc à sa place dans le fond d'un tableau, où la grosseur énorme réduite par la distance, peut être embrassée par l'œil, & où les traits monstrueux perdant leur difformité, prennent une douceur que leur nature ne comportait pas¹³⁸. » Ce travail de composition est réalisé par l'intermédiaire de l'imagination. Dans la lignée du Révérend John Brown, Thomas Gray et William Mason, William Gilpin observe la nature en tant que témoignage du divin, et seul l'observateur et l'artiste peuvent s'égarer et la déformer dans le choix de sa composition. Ainsi son ouvrage commence par une présentation des « matériaux » observés sur ce territoire anglais tels que les montagnes, les marais, les lacs, et les rochers avant d'offrir aux lecteurs les observations de son Tour. La beauté pittoresque ne consiste pas en l'arrangement de la nature dans l'environnement naturel mais en un arrangement dans sa représentation. Pour reproduire cet impact visuel, il y a une fusion avec le sentiment éprouvé et l'atmosphère :

Nous pouvons donc être charmés à la lecture d'une description ou à la vue d'un tableau ; mais, l'âme ne *sentira* ni l'un ni l'autre, à moins que la force de notre imagination vienne au secours du poète ou de l'art du peintre, exalte l'idée, et *peigne ce que nous ne voyons pas*¹³⁹.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 88. « [...] The mountain properly appears; where it's immensity, reduced by distance, can be taken in by the eye; and it's monstrous features, losing their deformity, assume a softness which naturally belongs no to them. »

¹³⁹ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, vol. 2, *op.cit.*, p. 11. « We may be pleased with the description, and the picture: but the soul can *feel* neither, unless the force of our own imagination aid the poet's, or the painter's art; exalt the idea; and *picture thing unseen*. »

Il traverse le lac de Windermere et rejoint Belle Isle jusqu'à Ambleside, au nord du lac. Il s'enfonce à Rydal pour admirer la chute et rejoint Grasmere. C'est ici qu'il se trouve face aux montagnes de Scafell et Helvellyn provoquant le sentiment du sublime à cause de l'immensité de leur apparence qui absorbe tout aux éléments naturels alentours. Il part en direction de Patterdale près du lac de Thirlmere et atteint Keswick rendu célèbre par John Brown et Thomas Gray. Il réalise le tour du lac de Derwentwater entre Keswick et Borrowdale puis dessine une vue du paysage visible du lac, *The General Idea of Keswick-Lake from his MS Lakes tour notebook*, 1772 (fig. 33) qui introduit la composition des éléments pour atteindre les effets pittoresques. Au cours de son tour, William Gilpin prévoit ce qui deviendra le Lake District. Il note que les montagnes définissent le Cumberland et qu'elles s'unissent avec celles du Westmorland. C'est bien cette délimitation soulignée par les promenades du poète William Wordsworth qui définissent géographiquement le futur pays des Lacs.

William Gilpin se tourne vers l'aquarelliste anglais John Warwick Smith qui l'aide avant de se rendre en Italie¹⁴⁰ et son frère Sawrey Gilpin (1733-1807). Les deux frères réalisent cent dix dessins dans lesquels ils mettent en pratique les indications pittoresques de William Gilpin. John Warwick Smith entretient une relation privilégiée avec le Révérend puisque dans sa jeunesse, il a côtoyé son père, le Capitaine John Bernard Gilpin (1701-1776) un des représentants des montagnes anglaises comme nous le voyons dans *Borrowdale* (fig. 34)¹⁴¹.

De retour en Angleterre, John Warwick Smith participe aussi à l'ouvrage *Select Views in Great Britain* dont *Skelwith Cascade*, 1785 (fig. 35)¹⁴². Les gravures présentent le Lake District en tant que paysage d'Arcadie entre images pittoresques

¹⁴⁰ John Warwick Smith voyage en Italie en 1776 et 1781 avec deux artistes anglais William Pars (1742-1782) et Francis Towne. Voir Stephen Hebron, Cecilia Powell (dir.), *A Cumbrian Artist Rediscovered: John Smith (1749-1831)*, cat.exp., Grasmere, Wordsworth Trust, 2011, pp. 9-21.

¹⁴¹ À partir de 1762, John Warwick Smith étudie le dessin avec John Bernard Gilpin et son fils Sawrey Gilpin, professeur de dessin à Londres et frère de William Gilpin. Voir William Darby Templeman, *The Life and Work of William Gilpin (1724-1804) Master of the Picturesque and Vicar of Boldre*, Urbana, The University of Illinois Press, 1939, p. 24.

¹⁴² Cet ouvrage est commandé par Christian Curwen (1758-1828), originaire du Cumberland. Le choix de Curwen se porte sur John Warwick Smith, originaire du même lieu et cette collection compte parmi les plus grandes participations à la gravure sur ce paysage. Les aquarelles sont gravées et publiées entre 1791 et 1795 dans *Views of the Lakes in Cumberland and Westmorland*, par James Merigot (1760-1824). Stephen Hebron, Cecilia Powell (dir.), *A Cumbrian Artist Rediscovered: John Smith (1749-1831)*, cat.exp., op.cit., pp. 93-94.

et pastorales. Il participe aussi à *Views of the Lakes in Cumberland and Westmorland* (1791-1795) avec *Ulls-Water in Patterdale*, 1792 (fig. 36) et *Rydal Lake*, 1795 (fig. 37), John Warwick Smith perpétue la perception des lacs et des montagnes anglaises de Thomas Gray et Thomas West. Celui qui observe la nature est capable de rassembler ces éléments dans le but de composer une représentation picturale comme nous le voyons aussi dans deux huiles de l'artiste Julius Caesar Ibbetson (1759-1817) *Langdale Pikes from Lowood*, vers 1800-06 (fig. 38) et *Ullswater from the foot of Gowbarrow Fell*, 1808 (fig. 39).

Au pays des Lacs les montagnes symbolisent l'observation d'un espace naturel grand et vaste et célèbrent l'ensemble de l'espace naturel pour sa diversité. La corrélation des montagnes et des lacs symbolise la richesse de la nature anglaise dont les observations confirment l'intérêt pour la peinture de paysage. Ainsi les montagnes et les lacs d'Angleterre forme un paysage total entre la corrélation de la montagne et l'eau.

c. Les Highlands, l'absence du pittoresque ?

L'observation des montagnes d'Écosse met en doute la beauté pittoresque jusque-là mise en avant. L'imagination est attirée par des aspects plus sombres de la nature qui pourtant symbolisent les variétés présentes en Grande-Bretagne.

Entre le 17 mai et 13 juin 1776, William Gilpin voyage en Écosse avec sa femme et son fils¹⁴³. Il commence son tour par la visite des villes d'Édimbourg, Stirling, Perth, et entre dans les Highlands à Dunkeld où commence la terre ossianique. Il visite Blair Castle près de la chute de Bran et de l'Hermitage renommé *Ossian's Hall*. Il est en accord avec son temps et aborde le paysage des Highlands à travers l'histoire de l'Écosse et des *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson¹⁴⁴. En effet, les voyageurs voient d'une façon plus favorable cette partie de la Grande-

¹⁴³ Il existe au moins deux carnets de croquis et quatorze petits carnets de notes. Carl Paul Barbier, *William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, *op.cit.*, p. 54 et 182. Il commence son voyage par la visite des Borders puis se rend au centre de l'Écosse. Au retour, il visite le Lake District et finit son tour par le Surrey.

¹⁴⁴ Le père de William Gilpin, John Bernard Gilpin a combattu les Jacobites en Écosse.

Bretagne depuis les années 1760 et 1770 et démontrent que la visite du Royaume dépend de l'élaboration d'une esthétique créée autour de la beauté pittoresque et du sublime. Il rejoint Taymouth puis Killin au nord de Loch Lomond, et se retrouve face aux montagnes qu'il décrit suivant l'organisation d'une composition picturale : « Les idées étaient grandes, plus encore que plaisantes. L'imagination était intéressée, mais pas les yeux. Ici et là, en effet une scène de montagne est tombée dans les règles de la composition¹⁴⁵. » Le paysage écossais qu'il observe se voit dénué des caractéristiques propices à la beauté puisque la scène n'est pas agréable et ne plaît pas directement aux yeux. Cependant, ce paysage naturel est formé de variétés qui peuvent séparément faire partie d'une composition pittoresque. La pauvreté naturelle du paysage caractérise les Highlands seulement constitués de montagnes. Cette simplicité en fait un paysage plus sublime que beau et dont les montagnes, les lacs et les rivières font sa fierté.

Lors de sa visite de l'Écosse, William Gilpin s'empare du paysage sur le modèle de ses prédécesseurs tel que le naturaliste Thomas Pennant qui écrit en traversant Glencoe le 4 septembre 1769 : « Le paysage de cette vallée est de loin le plus pittoresque des Highlands, il est si sauvage et atypique qu'il ne manque jamais d'attirer l'œil étranger doué du moindre degré de goût ou de sensibilité [...]»¹⁴⁶. L'observation n'a pas de limite et l'œil pittoresque est attiré par ce qui frappe l'imagination. William Gilpin rend possible l'introduction de ce paysage au sein du domaine artistique justement parce qu'il ne met pas de limites à ses observations : « En entrant en Écosse, la première impression sur l'œil pittoresque vient de ces vastes étendues de terres que nous rencontrons dans *un état naturel*¹⁴⁷ ». Le territoire écossais n'a pas de limite comme les jardins ou les propriétés, il est

¹⁴⁵ William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, vol. 1, London, R. Blamire, 1789, p. 172. « The ideas were grand, rather than pleasing. The imagination was interested, but not the eye. Here and there indeed a mountain-scene fell within the rules of composition. »

¹⁴⁶ Thomas Pennant, *A Tour in Scotland; MDCCLXIX*, 4th ed., London, Benjamin White, 1776, pp. 229–230. « The scenery of this valley is far the most picturesque of any in the Highlands, being so wild and uncommon that it never fails to attract the eye stranger of the less degree of taste or sensibility [...] »

¹⁴⁷ William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, vol. 2, *op.cit.*, p. 111. « On entering Scotland, what makes the first impression on the picturesque eye, are those vast tracts of lands, which we meet with entirely in a state of nature. »

tout entier fait des forêts mais ce sont ses montagnes, ses lacs et ses rivières qui président la nature et c'est ainsi qu'il se rapproche du sublime.

L'exercice qui consiste à arranger les éléments de la nature écossaise en beauté pittoresque est rendu possible puisque chaque coin de nature oscille entre le caractère sauvage et la beauté. La sauvagerie du paysage est mise en avant dans l'étude du sublime par l'ecclésiastique épiscopalien Charles Cordiner lors de sa visite de l'Écosse au printemps 1776 : « En gravissant une colline haute et raide, je vis en atteignant son sommet, une de ces scènes *Alpines* étonnantes dont la grandeur remplit l'esprit si merveilleusement¹⁴⁸. » Puis transformées par les artifices de la beauté pittoresque :

Le paysage de montagne autour d'Inverness est absolument magnifique, pittoresque et sauvage. La large étendue d'eau douce que la Firth révèle, les navires qui glissent à sa surface, les vieux châteaux romantiques sur ses rives avec la vaste perspective des collines au-delà donnent de la variété au charmant paysage¹⁴⁹.

Si l'ouvrage de William Gilpin mentionne les Highlands dans le titre, il ne s'enfonce pas au cœur des montagnes du nord-ouest comme l'ont fait trois ans auparavant James Boswell (1740-1797) et Samuel Johnson en se rendant sur les Hébrides.

Il regrette de ne pas se diriger en direction de Glencoe et d'observer les paysages ossianiques mis en avant par James Macpherson, mais cela l'éloigne trop de sa route. Il observe au loin les montagnes des Grampians et est frappé par l'empreinte de l'histoire sur la nature plus que par ses qualités picturales. Le tour de William Gilpin s'intéresse à la partie centrale des Highlands aux alentours de Killin, Taymouth, Loch Tay, Loch Awe, Inveraray, Loch Fyne, jusqu'à Glencoe. Il retourne au sud pour admirer le lac de Loch Long près de Loch Lomond et rejoint

¹⁴⁸ Charles Cordiner voyage en Écosse du 15 mai au 26 juin 1776 motivé par la découverte des beautés pittoresques de la région. Lettre IV, Mar-Lodge, 23 mai 1776, dans Charles Cordiner, *Antiquities & Scenery of the North of Scotland: In a Series of Letters, to Thomas Pennant, Esqr. By the Revd. Chas. Cordiner, Minister of St. Andrew's Chapel, Bamff*, London, 1780, p. 21. « On ascending a high and steep hill, and gaining its summit, beheld one of those astonishing Alpine scenes, whose greatness so wonderfully files the mind. »

¹⁴⁹ Lettre XI, Abbaye de Beau-lieu, 10 juin 1776, dans *Ibid.*, p. 62. « The mountainous scenery round inverness is extremely magnificent, picturesque, and wild. The large expanse of smooth water, which the firth discloses, vessels gliding along, the old romantic castles on its banks, with the vast prospect of hills beyond, yield variety of charming landscapes. »

Glasgow et les chutes de la Clyde qu'il ne visite pas mais qu'il décrit. Cependant, il ne peut s'empêcher de faire mention des montagnes de Ben Vorlich et Ben Lomond dont : « la surface est d'une belle irrégularité¹⁵⁰ ». En effet, la beauté pittoresque est construite par un oxymore qui renvoie aux spécificités naturelles insulaires où l'irrégularité des éléments est en faveur de la beauté.

Lors de son retour en Angleterre par les Lowlands, il fait une remarque sur les qualités pittoresques du nord de l'Écosse : « Le *grand style* du paysage est maintenant loin ; les montagnes bleues des Highlands sont noyées dans l'horizon ; la région est en générale plate et uniforme¹⁵¹ ». Ce qu'il nomme le « *grand style* du paysage » correspond à la beauté pittoresque. Pourtant les Highlands de l'ouest n'ont pas une part prépondérante dans l'étude de la beauté pittoresque, elles inspirent surtout le sentiment sublime précisé par la pauvreté et la simplicité du paysage. Les Highlands font l'objet de remarques générales sur le paysage, ses habitants et en particulier les highlanders. Si William Gilpin perçoit les qualités naturelles que le paysage écossais possède cela concerne surtout les paysages du sud et du centre. De manière générale, il considère l'Écosse pauvre en fantaisie pittoresque, autrement dit pauvre en variété mais sa spécificité réside dans le sublime. Son voyage a lieu en 1776 et reste marqué par une perception historique de la région. L'étude de l'Écosse par William Gilpin est plus générale car il observe la grande majorité du territoire au cours du même voyage. Cependant en mentionnant les Highlands dans le titre de ses deux volumes, il tente de faire rentrer cette partie de l'Écosse au sein de la pratique de l'observation pittoresque dans la continuité de ses tours en Angleterre et au pays de Galles. Nous discernons une progression dans les réflexions de William Gilpin. Elles commencent par la présentation du pittoresque et au contact de la nature sauvage de Grande-Bretagne elles s'élargissent jusqu'au sublime.

Le peintre écossais Alexander Nasmyth introduit peu à peu le paysage inspiré des Highlands. Élève d'Alexander Runciman à la *Trustees Academy* entre 1773 et 1774, il se rend à Londres où il étudie avec Allan Ramsay de 1774 à 1778.

¹⁵⁰ William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, vol. 2, *op.cit.*, p. 20. « [...] it's surface beautifully broken »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 97. « The *grand style* of landscape is now gone; the blue mountains of the highlands are sunk below the horizon; and the country in general is flat, and uniform. »

De retour à Édimbourg en 1778, son travail de jeunesse présente le plus souvent des vues d'architectures classiques et des portraits. Il voyage en Italie entre 1782 et 1784 et rencontre Jacob More puis développe une peinture du paysage écossais à partir des années 1790 dans *The Fishing Party, Loch Katherine* (fig. 40), *View of Loch Ness* (fig. 41) et *Landscape, Loch Katrine* (fig. 42). Ses compositions sont basées sur le pittoresque hérité des *Saisons* de James Thomson, des *Observations* de William Gilpin et des *Principles of Taste* d'Archibald Alison. Ami du poète Robert Burns (1759-1796), il partage avec lui la contemplation et la déambulation dans la nature¹⁵².

Sa connaissance de la nature écossaise naturellement sauvage lui permet de mêler architecture gothique et classique pour produire un effet pittoresque. Dans *View A Stormy Highlands Scene* (fig. 43) nous remarquons qu'il impose des effets nuageux. Il propose une forme « canon » du nord écossais dans la représentation de Loch Lomond en réponse au « canon » du paysage anglais et gallois. Pratiquant l'aquarelle dans des compositions topographiques, il utilise l'huile à la fin de sa carrière pour des compositions plus dramatiques. Surnommé par David Wilkie « le fondateur du paysage Écossais¹⁵³ » (*the founder of the Scottish landscapes*) notamment avec *Falls of Clyde* (fig. 44).

Le voyage en Écosse achève ses commentaires sur les montagnes insulaires. William Gilpin ne s'enfonce pas dans les Highlands du nord-ouest ce qui révèle une limite de ses observations, lui qui pourtant ne tarie pas d'éloge sur les aspects variés et rudes de la nature. L'appréciation artistique du nord des Highlands réside dans le sublime, l'autre oxymore présent dans la formation de la peinture de paysage. Au même moment, la vision des Highlands se scindent entre la partie sud des Highlands et les Highlands du nord-ouest jusqu'aux îles Hébrides. Le domaine artistique

¹⁵² Alexander Nasmyth arrive en Italie en 1783. Il rencontre Allan Ramsay, Jacob More, John Brown, John Robert Cozens, William Beckford (1760-1844) et George Beaumont (1753-1827). Au tournant du XIX^e siècle, il établit des plans et des représentations visuelles de propriétés écossaises pour assimiler architecture et paysage. Entre 1801 et 1804, il travaille pour John Campbell, le 5^e duc d'Argyll à Inveraray et Rosneath. Il travaille aussi à Dunglass Haddingtonshire (1806-1810), Taymouth Castle (1806), Loudon Castle, Ayrshire (1803-1806), Dreghorn Castle Midlothian (1802), Kinfauns Castle (1809), Elleray Westmorland, (1807), New Poss Dawyck, Tollibody (1802), Callendar House Falkirk (1818), Almondclik Bridge Midlothian (1811). Voir J.C.B. Cooksey, *Alexander Nasmyth, H.R.S.A., 1758-1840: A Man of the Scottish Renaissance*, Haddington, P. Harris, 1991, pp. 78-91.

¹⁵³ John Morrison, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, *op.cit.*, pp. 80-81.

s'empare de cette scission pour établir un imaginaire pastoral au sud des Highlands tandis que le naturaliste gallois, Thomas Pennant en 1769 ainsi que Samuel Johnson et James Boswell en 1773 favorisent l'accroissement de l'intérêt pour l'état sauvage des Highlands du nord-ouest lors de voyages.

Les *Observations* de William Gilpin lui permettent d'aborder ses voyages et son étude de la nature insulaire plus que de véritablement donner une définition précise et infaillible de la beauté pittoresque. Il met en avant sa méthode expérimentale qui réside dans l'observation, le voyage et l'esquisse sur le motif.

B. Le Beau pittoresque

Lié au domaine de la composition de paysages, le beau pittoresque ne peut dès la fin du XVIII^e siècle, être utilisé sans une tentative de définitions de ses propriétés afin de lui donner une forme théorique.

Comme l'étudie Christopher Hussey dans *The Picturesque Studies in a Point of View* (1983), le terme « pittoresque » se distingue par une dimension picturale grâce à la poésie ayant pour sujet les peintures de paysages italiens que nous retrouvons chez James Thomson et John Dyer¹⁵⁴. En 1768, dans *Essai sur la gravure* William Gilpin définit le pittoresque ainsi : « Espèce particulière de beauté qui est agréable en peinture¹⁵⁵ ». Mais au XVIII^e siècle, le terme n'est pas méconnu par exemple William Hogarth l'emploie dans *Analysis of Beauty*, 1753¹⁵⁶. Edmund Burke l'utilise aussi mais le sens du mot est toujours lié à la définition du Révérend. Cependant le terme n'apparaît pas dans le *Dictionary* (1755) de Samuel Johnson. Les voyages de William Gilpin l'encouragent à publier en 1792, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages* (*Three Essays: on Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting*) mais il ne donne pas de définition

¹⁵⁴ Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London, F. Cass, 1983, p. 32.

¹⁵⁵ William Gilpin, *An Essay on Prints*, *op.cit.*, n.p. « Picturesque: A term expressive of that peculiar kind of beauty, which is agreeable in a picture. »

¹⁵⁶ Pour William Hogarth le terme pittoresque n'est pas encore lié au paysage mais le terme a une forte connotation de beauté. William Hogarth, *Analyse de la beauté : destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût : 1753*, éd. Bernard Cottret, Paris, énsb-a (Beaux-arts histoire), 1991.

précise du terme. George Mason (1735-1806), dans le *Supplément* du *English Dictionary* de Samuel Johnson publié en 1801, donne pas moins de six définitions appliquées au paysage :

1) ce qui plaît au regard, 2) remarquable par sa singularité, 3) qui frappe l'imagination avec la force de la peinture, 4) qui doit être représenté en la peinture, 5) qui fournit un bon sujet pour un paysage, 6) dont il est possible de tirer une vue¹⁵⁷.

George Mason l'applique à la peinture de paysage dans la lignée de William Gilpin et Joshua Reynolds. Il est une forme de beauté c'est pour cette raison qu'elle plaît en peinture. Les variations sur les définitions du pittoresque rehaussent le côté vague du terme et de son sujet d'étude qui sont les variétés et les irrégularités de la nature. La beauté pittoresque est un projet. Le lecteur et le voyageur doivent accomplir l'autre moitié de la réflexion en se servant de leur imagination.

Les *Trois Essais* se veulent être une synthèse de sa réflexion exprimée dans ses *Observations* sous couvert de la forme de l'essai. Publié une vingtaine d'années après ses voyages, il définit les trois axes majeurs du beau pittoresque : la recherche de l'irrégularité dans les aspects variés de la nature, l'importance du voyage, le rôle de l'esquisse sur le motif.

¹⁵⁷ Cité dans la postface de Michel Conan dans William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque: sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages*, éd. Michel Conan, Paris, Moniteur, 1982, p. 121.

a. La composition pittoresque

La beauté pittoresque n'existe pas dans l'exclusion de certaines parties de la nature mais bien dans la tentative d'unir les parties en un tout pour parvenir à une composition artistique. Cette étape est réalisable grâce aux facultés de l'artiste dont le génie réside dans la compréhension des limites de son art.

Lors de son voyage qui suit le cours de la Wye en 1770, William Gilpin explique l'emploi de la beauté pittoresque dont la source principale est la nature :

La nature est toujours remarquable en matière de dessin. Elle est également admirable pour ses qualités de coloriste. Elle harmonise les teintes avec une infinie variété et beauté. Cependant, elle parvient rarement à une juste composition pour produire un ensemble harmonieux. Soit le premier plan, soit le fond sont disproportionnés, ou bien une malencontreuse ligne traverse la scène ; ou encore, un arbre est mal placé, la berge est rectiligne ou alors, ceci ou cela n'est pas exactement comme il se doit. Le fait est que la grandeur de la nature dépasse la compréhension humaine. Elle œuvre à une *vaste échelle* et sans doute harmonieusement, si ses desseins pouvaient être compris. En attendant, l'artiste est limité par son cadre et il établit ses petites règles qu'il appelle *principes de la beauté pittoresque*, simplement pour adapter les minuscules détails de la nature que l'œil perçoit. Ainsi donc, l'artiste, qui s'en tient strictement à la *composition* de la nature, produit rare une belle œuvre. Sa représentation doit contenir un *tout* ; son modèle n'est donc qu'une partie. De toute manière, en général, il peut obtenir de telles vues partielles de la nature par l'ajout de quelques arbres ou d'un léger changement au premier plan (liberté qui, par ailleurs, doit toujours être autorisée) pour l'adapter à ses principes car la chance de trouver un paysage qui le satisfasse totalement est rare¹⁵⁸.

Dès le départ, le Révérend analyse l'échec de la représentation du paysage tournée vers un macrocosme. Cette fatalité est néanmoins le point de départ de l'observation de la nature et de ses nombreuses représentations.

Dans le premier essai intitulé, *Sur le Beau Pittoresque (On Picturesque Beauty)*, William Gilpin tente de fixer le caractère distinctif des objets qui conviennent à la peinture de paysage : « La composition pittoresque consiste à unir dans un tout une variété de parties, et ces parties ne peuvent être fournies que par des objets rudes [à l'état brut]¹⁵⁹. » La volonté de réunir toutes les parties d'un

¹⁵⁸ William Gilpin, *Observations sur la Rivière Wye, op.cit.*, pp. 51–53.

¹⁵⁹ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an*

ensemble pourrait apparaître comme un refus du principe de sélection, mais ce n'est qu'une autre forme de sélection qui se porte sur les objets naturels brutes et irréguliers. Le premier temps est marqué par la découverte *in situ* du paysage naturel. Le voyageur est surpris par sa grandeur et sa nouveauté. Dans un second temps, il maîtrise mentalement les éléments naturels afin de trouver une harmonie visuelle. Ce second temps est celui de l'organisation des parties du paysage en composition pittoresque. Le premier temps, gouverné par l'imagination libre et sans contrainte est guidé par la sensibilité du voyageur qui fait le choix de décrire une partie du paysage plutôt qu'une autre. Puis, le second temps se tourne vers une organisation raisonnable des objets observés, afin de produire une composition digne de la beauté pittoresque. C'est de cette manière que la montagne devient une forme omniprésente dans l'observation de la beauté pittoresque. La beauté, basée suivant une taxinomie, est une mise à l'écart, alors que la beauté pittoresque recherchée par William Gilpin prend l'ensemble de la nature pour arranger ses parties. William Gilpin illustre sa vision à travers une illustration de la montagne non pittoresque (fig. 45) et une vue de montagne pittoresque avec des lignes brisées (fig. 46). Le pittoresque est contenu dans les objets qui apportent l'irrégularité de la ligne, de la composition, de la variété, du contraste, des ombres et lumières, de la couleur. Une manière de procéder qui montre la rapidité avec laquelle le peintre saisit les formes et les sélectionne.

Le principe de la combinaison n'est pas évincé de son œuvre. Il combine les aspects variés du paysage afin de transmettre la beauté pittoresque que nous retrouvons dans l'huile *Snowdon from Llyn Nantlle*, vers 1766 (fig. 47) de Richard Wilson¹⁶⁰. La lumière se traduit par le traitement du ciel, les nuages se fondent avec l'arbre et les montagnes. Le tout se reflète dans le lac de Llyn Nantlle. L'espace ouvre la scène sur les monts du Snowdonia qui élargissent la composition. Richard Wilson compose ses œuvres et n'a certainement jamais escaladé le Snowdon. Il

Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings, 3rd ed., London, T. Cadell and W. Davies, 1808, pp. 19–20. « Picturesque composition consists in uniting in one whole a variety of parts; and these parts can only be obtained from rough objects. »

¹⁶⁰ Parmi les quatre toiles exposées par Richard Wilson en 1766 à la *Society of Artists of Great Britain*, une version de cette peinture est présentée sous le titre, *North-West View of Snowdon and Its Environs*. Il existe deux autres versions de cette œuvre (Japon ; Nottingham Castle). Voir Richard Wilson, online catalogue raisonné : <http://www.richardwilsononline.ac.uk>

expose le pays de Galles de la manière dont il doit être vu. C'est une des premières œuvres qui a pour sujet le Snowdon avec George Barret Sr. (1730-1784), *Llyn Nantlle*, vers 1777 (fig. 48)¹⁶¹. *Snowdon from Llyn Nantlle*, (fig. 47) de Richard Wilson devient l'image emblématique dans la continuité des paysages poétiques de James Thomson qu'il écrit dans le *Printemps (Spring)* tiré des *Saisons* : « [...] dans le lointain les montagnes de Cambria semblent des nuages éloignés qui enveloppent l'horizon bleuté, et s'élèvent dans l'obscurité¹⁶² ». Cette huile sur toile montre l'association du paysage classique italien et du pittoresque tiré des montagnes de Galles dans la reconnaissance de ce dernier réservoir de formes propres à la peinture de paysage en Grande-Bretagne. Le titre explicite permet à l'artiste de définir le territoire sans pour autant représenter une vue topographique et laisse place à l'imagination. Les deux montagnes, Mynydd Mawr (à gauche) et Y Garn (à droite) ainsi que les deux arbres encadrent la scène afin de concentrer le regard sur le centre lumineux qui ouvre sur Clogwn-y-Gare et le Snowdon. William Gilpin indique aux lecteurs les formes naturelles sur lesquelles il doit porter son attention puis de quelle manière il est préférable de les cadrer dans l'imagination :

Nous faisons partout une distinction entre les scènes qui sont *belles, amusantes*, ou autrement *agréables* ; et celles qui sont *pittoresques*. Nous examinons et admirons les deux. Nous admirons même les objets artificiels, qu'ils soient dans le grand style ou dans le style ordinaire, bien qu'ils ne soient pas en relation avec la beauté pittoresque, tels que le palais et le cottage, le jardin et les fermes soignées. Les travaux d'agriculture nous offrent un plaisir égal, tels que la charrue, le faucheur, le moissonneur, les champs de foin et la charrette. En un mot nous nous recueillons et nous admirons les ouvrages de Dieu, et nous regardons avec bienveillance et plaisir les ouvrages des hommes¹⁶³.

¹⁶¹ Le peintre irlandais George Barret Sr. voyage au nord du pays de Galles en 1765.

¹⁶² James Thomson, *The Seasons*, *op.cit.*, v. 961-962, p. 960. « O'er which the Cambrian mountains, like far clouds/That skirt the blue horizon, dusky rise. »

¹⁶³ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, *op.cit.*, p.viii. « We everywhere make a distinction between scenes, that are *beautiful, amusing*, or otherwise pleasing; and scene that are *picturesque*. We examine, and admire both. Even artificial objects we admire, whether in a grand, or in a humble stile, tho' unconnected with picturesque beauty—the palace, and the cottage – the improved garden scene, and the neat home stall. Works of tillage also afford us equal delight – the plough, the mower, the reaper, the hay-field, and the harvest-wane. In a word, we reverence, and admire the works of God; and look with benevolence, and pleasure, on the works of men. »

William Gilpin convainc ses lecteurs de regarder la nature comme si elle était un tableau donc cela rend le paysage observé naturellement artificiel avant même que celui-ci soit mis en image¹⁶⁴. Mais le pittoresque est une forme de généralisation de la nature qui vise à la représenter. William Gilpin invente une sélection des éléments naturels à combiner dans les compositions picturales : « La nature nous donne la matière ; les bois, les rivières, les lacs, les arbres, la terre et les montagnes : elle nous laisse les travailler en images, là où notre fantaisie nous mène¹⁶⁵. » Il regarde la nature dans son ensemble et distingue les objets entre ceux qui sont simplement beaux et ceux qui comportent une beauté pittoresque :

Les disputes sur le beau seraient embarrassées de beaucoup moins de confusion, si l'on avait établi une distinction, qui existe certainement, entre les objets *beaux* et les objets *pittoresques*, entre ceux qui plaisent aux yeux dans leur *état naturel* ; et ceux qui plaisent par quelque qualité propre à devenir un *sujet avantageux en peinture*¹⁶⁶.

Il crée un ensemble de principes de compositions pittoresques autour des couleurs, de la lumière, des formes et des contrastes apportés entres-autres par l'observation des paysages montagneux. La montagne est une des formes originelles de la nature que l'homme ne peut dominer, alors autant l'observer et la travailler et ainsi les montagnes deviennent les ornements du paysage. Ce dernier ne prend pas forme dans l'imitation des objets, mais dans leurs observations comme nous le voyons dans, *Mountainous Landscape with Ruin*, vers 1790 (fig. 49) et *Mountainous Landscape with Two Figures Overlooking a Lake*, entre 1780 et 1790 (fig. 50). Comme nous l'avons vu chez Richard Wilson, il est nécessaire de réaliser trois parties, le premier plan, le plan moyen et le fond que nous percevons dans le travail

¹⁶⁴ Jean-Rémi Manton, « William Gilpin et la beauté pittoresque », *Critique*, vol. 3, n° 766, décembre 2011, p. 234. <http://www.cairn.info/revue-critique-2011-3-page-231.htm>.

¹⁶⁵ Carl Paul Barbier, *The Reverend William Gilpin and the Picturesque, an Exhibition of the Works of the Reverend William Gilpin 1724-1804 and Other Members of the Gilpin Family*, cat.exp., London, London County Council, 1959, p. 4. « Nature gives us the material; woods, rivers, lakes, trees, ground, and mountains: but leaves us to work them up into pictures, as our fancy leads. »

¹⁶⁶ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, op.cit., p. 3. « Disputes about beauty might perhaps be involved in less confusion, if a distinction were established, which certainly exists, between such objects as are *beautiful*, and such as are *picturesque* – between those, which please the eye in their *natural state*; and those, which please from some quality, capable of being *illustrating by painting*. »

de l'aquarelliste Paul Sandby, *Haymaking at Dolwyddelan below Moel Siabod, North Wales*, vers 1776-86 (fig. 29) et *Dolwyddelan below Moel Siabod* (fig. 30). La composition pittoresque vise à une harmonie des proportions dans la simplicité.

La forme montagnaise ne participe pas au répertoire de la beauté distinguée par l'uni et la netteté cependant elle comprend les caractéristiques propres à la beauté pittoresque représentée par la rugosité (rudesse) des surfaces et l'irrégularité des lignes. En associant les termes autour de la beauté pittoresque William Gilpin ne s'oppose pas à la beauté, il l'élargit comme dans *Ideal Scene, with Cliff-top Building*, 1776 (fig. 51). La beauté pittoresque s'attache aux objets qui ne comportent pas de beauté seule. L'artiste les cadre et les rectifie pour les rendre plaisants en peinture, mais il ne restreint pas les objets naturels suivant une taxinomie. C'est le devoir de l'artiste de savoir de quelle manière peindre les objets pour atteindre une harmonie. Les objets n'ont pas besoin d'être vraiment rudes et irréguliers, il suffit à l'artiste de les rendre tels toujours en utilisant l'association d'idées et l'imagination. Dans *Lake Scene, Evening*, 1792 (fig. 52), Philippe-Jacques de Louthembourg nous présente une scène pittoresque. Une scène familiale voire une rencontre fortuite où la présence de l'homme est diminuée par rapport à l'effet de la nature et du ciel. Tous les éléments pittoresques sont réunis (les rochers, les animaux, l'arbre, la végétation, la ruine, le lac) mais le tout est structuré par des montagnes imaginaires dont nous pouvons penser l'inspiration venue du Lake District ou du pays de Galles.

William Gilpin élargit la vision de la nature en s'intéressant au caractère naturel, à la présence de l'homme et des ruines. Cela conduit sans cesse le Révérend à opérer un choix, le choix que nous percevons dans ses *Observations* qui lui fait sélectionner l'observation des paysages montagneux afin de les combiner en composition.

b. Le voyage pittoresque

Son deuxième essai intitulé *Sur le voyage pittoresque (On picturesque travel)* concerne le voyage dit « pittoresque » dans l'intention de collecter les observations autour des objets naturels et artificiels qui s'imposent au jugement du voyageur et à son émotion. La promenade poétique commencée dans un jardin devient un voyage d'expérience tout aussi poétique et mené sur l'ensemble du territoire britannique¹⁶⁷.

William Gilpin explique le genre d'amusement que produit la vue des scènes de la nature considérées comme pittoresques :

La première source d'amusement d'un voyageur pittoresque est dans la *poursuite* de son objet, dans l'espérance de voir continuellement de nouvelles scènes s'ouvrir et s'élever à ses yeux. On suppose que le pays lui est inconnu. Dans cette circonstance, l'esprit est constamment dans une attente agréable. L'amour de la nouveauté est à la base du plaisir. Chaque horizon promet quelque chose de nouveau, et grâce à cet agréable espoir nous suivons la nature par tous ses chemins. Nous la poursuivons des montagnes jusqu'aux vallées et nous recherchons les beautés variées dont elle abonde [...] Après cette quête nous atteignons notre *but*. Notre amusement consiste dans l'emploi de l'esprit à examiner les belles scènes que nous avons trouvées. Quelque fois nous les examinons comme un *tout* : nous admirons la composition, le coloris et la lumière réunis dans une même vue. Quand nous sommes assez chanceux de trouver une scène pareille nous sommes extrêmement ravis. Mais quand les opportunités sont moins fréquentes, nous devons nous employer à analyser les *parties des scènes* qui peuvent être belles sans pour autant être capables de former un tout. Nous examinons ce qui pourrait rectifier la composition, le peu qui lui manque pour être réduite aux règles de l'art, et quelles infimes circonstances déterminent quelquefois la limite entre le beau et le difforme. Ou alors, nous comparons les objets qui se présentent devant nous avec d'autres de même nature : peut être même que nous les comparons avec des ouvrages de l'art. De toutes ces opérations de l'âme, il résulte certainement un grand amusement¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Voir Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, 3rd ed., London, F. Cass, 1983.

¹⁶⁸ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, *op.cit.*, pp. 47–48. « The first source of amusement to the picturesque traveller, is the *pursuit* of his object – the expectation of new scenes continually opening, and arising to his view. We suppose the country to have been unexplored. Under this circumstance the mind is kept constantly in an agreeable suspense. The love of novelty is the foundation of this pleasure. Every distant horizon promises something new; and with this pleasing expectation we follow nature through all her walks. We pursue her from hill to dale, and hunt after those various beauties, with which the everywhere abounds [...] After the

L'expérience au sein de la nature et les premières approches diffusées par les récits donnent l'élan à la diffusion de la beauté pittoresque à la fin du XVIII^e siècle. Chaque coin de la nature est observé comme nous le montrent les figures présentes dans *Llyn-y-Cau, Cader Idris, 1765-1767* (fig. 9) de Richard Wilson. Deux personnes sont assises, l'une dessine et la seconde regarde le paysage à travers un télescope. Par l'étude de cette notion, le développement de la représentation du paysage pour lui-même commence à voir le jour. Cette expérience tient dans l'observation générale de la nature en vue de s'arrêter sur les détails. En effet, après avoir réalisé le Grand Tour sur le Continent dans les années 1770¹⁶⁹, l'aquarelliste William Pars (1742-1782) dessine les ruines britanniques mais n'en dédaigne par moins le paysage écossais dans *View of Loch Lomond* (fig. 53), où le paysage prend l'ensemble de l'espace. Proche de Francis Towne et de Thomas Jones, les spécificités de la nature insulaire deviennent un thème abordé dans ses compositions.

Avant même la parution des *Trois essais*, William Gilpin explique l'objectif de son travail dans *Observation sur le cours de Wye* réalisé en 1770 qui paraît plus proche de l'explication du pittoresque :

Nous voyageons dans le but divers, pour explorer la culture des sols, pour contempler les curiosités de l'art, ou les beautés de la nature, ou encore pour connaître les mœurs des hommes, leurs opinions politiques et leurs modes de vie. Ce petit ouvrage propose un nouvel objet d'étude : l'examen d'un paysage selon les règles de la beauté pittoresque, nous permettant ainsi de goûter aux plaisirs de la comparaison. Ces observations, reposant sur la description, sont plus susceptibles d'avoir un fondement de vérité, car elles

pursuit we are gratified with the *attainment* of the object. Our amusement, on this head, arises from the employment of the mind in examining the beautiful scenes we have found. Sometimes we examine them under the idea of a *whole*: we admire the composition, the colouring, and the light, in one comprehensive view. When we are fortunate enough to fall in with scenes of this kind, we are highly delighted. But as we have less frequent opportunities of being thus gratified, we are more commonly employed in analysing the *parts of scenes*: which may be exquisitely beautiful, tho unable to produce a whole. We examine what would amend the composition: how little is wanting to reduce it to the rule of our art; how trifling a circumstance sometimes forms the limit between beauty, and deformity. Or we compare the objects before us with other objects of the same kind: – or perhaps we compare them with the imitations of art. From all these operations of the mind results great amusement. »

¹⁶⁹ William Pars voyage en Italie puis en Grèce et en Suisse dès 1764. Membre de la *Royal Academy of Arts*, il effectue ses voyages pour le compte de la *Society of Dilettanti*. Voir Michael Clarke, *The Tempting Prospect: A Social History of English Watercolours*, London, British Museum publications, 1981, pp. 59–63.

ne sont pas le fruit de la théorie mais sont notées sur le vif à mesure que se présentent à nos yeux les spectacles de la nature¹⁷⁰.

Cette observation est soulignée par « d'après les règles de la beauté pittoresque » qui ne sont pas des règles théoriques mais une référence au terme « observation » qui extrait les éléments naturels à disposer en peinture. Dès son premier voyage il donne non pas une définition du terme, mais le processus pour parvenir à la vision pittoresque.

Les guides de voyage, nombreux sur le pays de Galles, témoignent de l'importance des visites accordées au territoire. Élève de la *Foulis Academy* entre 1763 et 1766, Charles Cordiner voyage en Écosse en 1776 motivé par la découverte des beautés pittoresques de la région et écrit à son ami Thomas Pennant : « Les antiquités et les paysages du Nord, que vous mentionnez comme un excellent sujet à dessiner, attirent chaque jour de plus en plus mon attention¹⁷¹ ». Il part de Banff le 15 mai 1776, traverse les Cairngorms, retourne sur la côte Est et se dirige en direction du nord des Highlands. Ici il admire les paysages montagneux comme nous pouvons le constater dans son illustration, *Morven et Scuraben* (fig. 54). Il s'intéresse surtout aux ruines celtiques mais ne délaisse pas l'observation des montagnes à son arrivée à Ben Hope.

Le voyage comporte certes un aspect physique, mais l'effort n'est pas mis au premier du voyage pittoresque même quand il s'agit de l'observation des montagnes. Le tour peut être réalisé aux portes de son domicile. Le voyage pittoresque participe à un état d'esprit et c'est certainement pour cette raison que le Révérend exprime mieux ses idées dans ses *Observations*. Bien que destinée à une composition picturale, la beauté pittoresque s'affirme en Grande-Bretagne dans l'action sur le terrain.

¹⁷⁰ William Gilpin, *Observations sur la Rivière Wye*, *op.cit.*, p. 27.

¹⁷¹ Lettre I, Banff, 17 Mai 1776, dans Charles Cordiner, *Antiquities & Scenery of the North of Scotland: In a Series of Letters, to Thomas Pennant*, *op.cit.*, p. 1. « The antiquities and scenery of the North, which you mention as such excellent subject for drawing, every day more and more attract my attention. »

Il réalise un premier tour de l'Écosse en 1769 intitulé *Antiquities and Scenery of the North of Scotland* (1780).

c. L'art de faire des esquisses

William Gilpin réalise ses tours en 1760 et 1770 et s'immerge autour des modèles topographiques et classiques. Il prend le parti du paysage classique mais après la révolution française et le début des guerres napoléoniennes la situation politique change. Les sources de la beauté pittoresque viennent du désir de la démocratisation de l'art.

Dans le troisième et dernier essai, *Sur l'art de faire des esquisses (On sketching landscape)*, il explique pour quelles raisons l'esquisse convient au pittoresque :

L'art de faire des esquisses est, pour le voyageur pittoresque, ce que l'art d'écrire est pour l'érudit. Chacun est nécessaire pour *fixer* et *communiquer* ses idées respectives. Les esquisses sont le fruit de l'*imagination*, ou faites d'après *nature*. L'esquisse tirée de l'imagination est de la main d'un maître, et elle est d'un grand mérite. Elle montre la première conception, qui, communément, est la plus forte et le plus brillante. L'imagination d'un peintre, vraiment doué de génie dans son art, est un magasin abondant de toutes sortes de formes élégantes et d'effets saisissants, tous pris dans la nature. Le peintre, tel un magicien, les fait apparaître à volonté par un geste de la main¹⁷².

L'*esquisse originale (original sketch)* est conçue comme première idée et en cela elle est un procédé originel de la pratique artistique. Elle permet de saisir les idées de paysages à travers les lignes et les effets. L'esquisse s'accorde avec les observations et le voyage puisqu'elle n'impose pas une image fixe. Cependant l'*esquisse ornée (adorned sketch)* est retravaillée pour être présentée aux spectateurs.

Lors de ses voyages, William Gilpin réalise des dessins ovales, au crayon ou au lavis, teintés dans les jaunes ou les bruns lumineux. Ses dessins forment des

¹⁷² William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings, op.cit.*, p. 61. « The *art of sketching* is to the picturesque traveller, what the art of writing is to the scholar. Each is equally necessary to *fix* and *communicate* it's respective ideas. Sketches *are* either taken from the *imagination*, or from *nature*. When the imaginary sketch proceeds from the hands of a master, it is very valuable. It is his first conception: which commonly is the strongest and the most brilliant. The imagination of a painter, really great in profession, is a magazine abounding with all the elegant forms, and striking effects, which are to be found in nature. These, like a magician, he calls up at pleasure with a wave of his hand; »

idées générales de la description pittoresque. Le travail de Thomas Gainsborough montre la transition entre la notion du pittoresque inspiré par Gaspard Dughet et Salvator Rosa et le développement insulaire de la représentation du paysage comme nous le voyons dans *Mountain Landscape with Figures and Buildings*, vers 1770 (fig. 55) ; *Mountainous Wooded Landscape with Figure and Sheep (Study for Romantic Landscape)*, vers 1783 (fig. 56) ; et *Mountain Landscape with pool*, vers 1785-1788 (fig. 57). Les montagnes restent au fond de la composition mais le traitement de la nature est l'essentiel de la composition, *Paysage de lac aux bords boisés*, vers 1780 (fig. 58).

Au même moment, dans son étude des formes de la nature, Alexander Cozens sélectionne et combine la nature dans des compositions d'invention qu'il forme autour de la tache dans *Une Nouvelle Méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages (A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape, 1785)*:

La tache n'est pas un dessin [*drawing*], mais un assemblage de formes accidentelles, d'après lesquelles on peut faire un dessin. C'est une indication, quelque chose qui ressemble grossièrement à l'effet d'ensemble d'une peinture, sauf pour l'accord et le coloris [...] Esquisser à la manière ordinaire, c'est transférer les idées de l'esprit au papier, ou à la toile, par des contours, de la manière la plus légère. Tacher, c'est faire diverses marques et formes [*shapes*] à l'encre sur du papier, produisant des formes [*forms*] accidentelles sans lignes, à partir desquelles des idées se présentent à l'esprit. Ceci est conforme à la nature : car dans la nature, les formes ne se distinguent pas par les lignes, mais par l'ombre et la couleur. Esquisser, c'est délinéer des idées ; tacher les suggère¹⁷³.

William Gilpin conseille aux artistes de peindre d'après la nature ou d'après l'imagination et Alexander Cozens leur conseille de composer d'après des taches, elles aussi issues de l'imagination¹⁷⁴. Il faut surpasser la nature puisque le modèle n'est pas le monde extérieur mais est présent dans l'esprit de l'artiste. Même si pour William Gilpin la nature ne doit jamais cesser d'être observée, à travers sa nouvelle

¹⁷³ Publié et traduit dans Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache: introduction à la 'Nouvelle méthode' d'Alexander Cozens*, Montélimar, Éd. du Limon, 1990, p. 492.

¹⁷⁴ Le Révérend William Gilpin s'intéresse au travail d'Alexander Cozens par l'intermédiaire de son frère Sawrey Gilpin qui est en contact avec l'artiste à la fin des années 1760. Sawrey Gilpin et Alexander Cozens vivent près l'un de l'autre dans les années 1760. Sawrey Gilpin habite à Windsor tandis que Cozens est professeur de dessin à Eton. Carl Paul Barbier, *William Gilpin: His Drawings, Teaching, and Theory of the Picturesque*, op.cit., p. 38.

méthode Alexander Cozens fait figure d'artiste doué de génie. En effet, il a accompli le travail d'observation et s'en va directement puiser dans son imagination pour créer des formes d'invention. La tache étant à l'origine de la pratique artistique¹⁷⁵. Son application est une référence certaine à l'intervention de l'imagination dans le discours sur la peinture de paysage. Alexander Cozens conduit à un vocabulaire de la montagne suscité dans l'imagination du spectateur : *Part of the Edge or Top of a Hill or Mountain, Seen Horizontally* (fig. 59); *The Top of the Hills or Mountains, the Horizon below the Bottom of the View* (fig. 60); *A Flat of a Circular Form, Bounded by a Group of Objects, vers 1785* (fig. 61); *Two Hills, Mountains or Rock near Each Other* (fig. 62); Sur seize planches dédiées à la *Nouvelle Méthode*, quatre planches représentent la montagne tandis que les douze autres placent la montagne conjuguée avec d'autres objets naturels. Elle est l'expression du génie de l'artiste puisqu'il s'attache à cette forme comme objet et non comme représentante d'un paysage en particulier. Dans sa forme inachevée et son rapport à l'origine elle devient une pratique contenue dans le sublime, mais la visée de la *Nouvelle Méthode* est le pittoresque. Alexander Cozens et sa *Nouvelle Méthode* ont un poids considérable auprès des artistes du XIX^e siècle car il utilise la technique source de la représentation picturale afin d'interroger la pratique de la peinture du paysage. La montagne devient associée à un accident du paysage tel que William Gilpin le définit dans ses ouvrages à travers l'aspect rude et irrégulier. La tache et l'esquisse mettent en avant l'idée première et originelle de l'artiste et permet l'élaboration des compositions de paysage en tant que fantaisie dans la manière dont l'artiste communique ses idées aux spectateurs. Elle est aussi une méthode de suggestion mais donne beaucoup d'importance au cadre pour que tous les éléments pittoresques tiennent sur le papier.

William Gilpin conclut les *Trois Essais* par *Poème sur la peinture de paysage* (*Poem on Landscape Painting*) qui met en avant la promenade dans la nature qui favorise l'observation de ses aspects variés. Son poème nous remémore à l'esprit la tradition de l'héritage des poèmes descriptifs composés par James Thomson et John Dyer par exemple qui célébraient la nature. À la différence,

¹⁷⁵ Comme l'art veut retourner à la nature, alors la tache est perçue comme une origine dans le sens originel. Voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache: introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens, op.cit., p. 296.*

William Gilpin célèbre la peinture de paysage à l'aide d'une succession de visions, de points de vue et de plans soulignés par un ton pédagogique. Son poème apparaît alors comme la synthèse entre ses *Observations*, et ses *Trois Essais* sur le beau pittoresque, le voyage et la pratique sur le motif. Situé en conclusion, il nous indique d'une certaine manière que toute son entreprise était vouée à l'*ut pictura poesis*. Autant d'observations et d'expériences artistiques en faveur de la forme créative ultime.

Si les *Trois Essais* tentent d'expliquer le pittoresque par des règles, le Révérend ne parvient pas à apporter de la clarté et il se répète même dans son *Poème sur la peinture de paysage* adressé au voyageur pittoresque. S'il distingue le beau du beau pittoresque en se référant à ses contemporains tels Edmund Burke et Joshua Reynolds, il s'égare dans la distinction des formes pittoresques puisqu'il tente d'apporter une norme qu'en sa création le pittoresque a vocation à abolir. Les *Trois Essais* de William Gilpin sont pourtant une libération de la pratique artistique dirigée vers une vision personnelle de l'artiste face à un territoire précis, la Grande-Bretagne.

C. La beauté pittoresque ou le « Grand Style » du paysage :

Si à première vue les réflexions de Joshua Reynolds et William Gilpin s'opposent entre le domaine de l'art et de la nature, elles tendent cependant à se rejoindre. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le contexte artistique en Grande-Bretagne est régi par la *Royal Academy of Arts* de Londres présidée par Joshua Reynolds jusqu'à sa mort en 1792. Dans un contexte artistique enseigné à travers l'héritage classique, le paysage ne peut exister en tant que genre autonome puisque les principes de la *Royal Academy* sont formés d'après la hiérarchie des genres en peinture¹⁷⁶. La beauté pittoresque vient certainement bouleverser cet apprentissage par l'observation de la nature et des moyens de sa représentation. Nous avons alors décidé d'étudier la beauté pittoresque en la confrontant à la « forme centrale » exprimée par Joshua Reynolds afin d'en dégager ses spécificités. Nous verrons que loin d'avoir défini la beauté pittoresque, les débats autour du terme sont encore vifs au tournant du XIX^e siècle entre les deux propriétaires Uvedale Price (1747-1829) et Richard Payne Knight (1750-1824). En effet, nous verrons que depuis les réflexions sur le jardin anglais, le paradoxe de la beauté pittoresque tient certainement dans le refus même de la composition.

¹⁷⁶ André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, Estienne Roger, 1706, p. 16. « Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

a. La forme centrale

La beauté pittoresque est une mise en difficulté des principes de création puisqu'elle ne se fonde pas sur des règles académiques. Son développement survient au même moment que les *Discours* de Joshua Reynolds, et nous percevons des similitudes entre les deux alors même que leur sujet principal est différent¹⁷⁷. Même si Joshua Reynolds revendique le Grand Style et la hiérarchie des genres en peinture, il est portraitiste. Un genre pictural également en bas de l'échelon. Il faut voir dans l'étude de ces personnalités un point commun qui est celui de la naissance d'une école de peinture nationale en Angleterre, et dont les spécificités sont la peinture de paysage et le portrait, voire l'association des deux. Joshua Reynolds n'est pas étranger au pittoresque, lui-même voyage en Italie, en Flandre et en Hollande et écrit *Voyages Pittoresques, de 1749 à 1752. –1781*. Il admire les artistes de ces pays qui lui donnent de la matière pour établir ses *Discours* :

Vouloir joindre les beautés des deux styles, mêler l'école hollandaise avec l'école Italienne, c'est marier des choses contraires, qui ne peuvent subsister ensemble, et qui détruisent réciproquement leurs effets. Les Italiens ne s'attachent qu'aux grandes idées générales et invariables, qui tiennent à la nature dans le sens universel ; les Hollandais au contraire s'arrêtent à la vérité littérale et à l'exactitude minutieuse du détail, à la nature, si l'on peut dire, modifiée par des accidents¹⁷⁸.

Le paradoxe de l'apprentissage artistique est clairement énoncé par le Président qui ne préconise ni généralisation ni détail. Et même si Joshua Reynolds n'étudie pas la forme montagneuse dans ses *Discours*, elle correspond à son enseignement puisque sa représentation dans les arts visuels est à la fois un motif universel et un détail insulaire. La montagne est connue en histoire de l'art depuis les montagnes arcadiennes de Virgile et Ovide. Le motif n'a rien de spécifique ou d'original. Pourtant, en concentrant les représentations sur cette forme prise sur un

¹⁷⁷ Joshua Reynolds annote *les Trois essais sur la beauté pittoresque* de William Gilpin après 1791, mais il connaît certainement les *Observations* de William Gilpin depuis 1776 par l'intermédiaire de William Mason. William Darby Templeman, « Sir Joshua Reynolds on the picturesque », *Modern Language Notes*, vol. 47, n° 7 (Nov. 1932), The Johns Hopkins University Press, pp. 446–448. <http://www.jstor.org/stable/2913412>.

Et Walter John Hipple, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, The Southern Illinois University Press, 1957, p. 19.

¹⁷⁸ Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques*, Paris, Renouard, H. Laurens, 1909, p. 281.

territoire national elle devient le détail spécifique de la représentation. C'est d'après la connaissance universelle des montagnes que les artistes étudient leurs spécificités d'où l'engouement pour le voyage pittoresque qui symbolise la subversion de l'enseignement académique.

Joshua Reynolds impose la règle de la forme centrale qui consiste en la sélection et la combinaison des formes les plus parfaites afin d'atteindre le Grand Style qu'il présente en 1770 dans son troisième discours sur *l'Imitation du modèle - Théorie de la nature générale* :

Toute la beauté et la grandeur de l'art consiste, à mon avis, dans l'aptitude à s'élever au-dessus de toute forme singulière, de toute mode locale, de tout ce qui n'est qu'exception et détail. [...] Donc c'est par une expérience répétée et par une exacte comparaison entre les objets de la nature que l'artiste se rend maître de l'idée de cette forme *centrale*¹⁷⁹.

L'artiste ne doit pas copier la nature (copie servile) mais s'en servir dans ses sujets d'invention (imitation judicieuse) « par la grandeur de ses idées¹⁸⁰ ». Les maîtres ont déjà effectué le travail de sélection naturelle, il faut donc copier plusieurs maîtres et se servir de leurs œuvres comme d'un réservoir, d'un dictionnaire pictural à soumettre également à l'observation de la nature. Joshua Reynolds ne propose pas un idéal de l'art mais un processus d'idéalisation puisque par définition le goût et le génie ne n'enseignent pas. Il est donc bien question d'expérience et d'observation. Dans son étude de la beauté pittoresque William Gilpin ne déroge pas à l'exercice en s'appuyant sur la sélection des parties de la nature afin de dessiner et de peindre un ensemble harmonieux constitué de variétés. Il utilise ses principes dans la construction du Grand Style adopté par le genre du paysage. Il ne faut pas copier la nature, mais saisir l'esprit de l'objet original. Que les objets soient réels ou artificiels dans le paysage, c'est leur association qui crée une nouvelle notion du beau inspirée par une observation de la nature créée par le divin.

William Gilpin conserve une forme taxinomique puisqu'il classe les objets suivants qu'ils soient beaux ou pittoresques et c'est ainsi que la forme montagnaise trouve sa singularité. Elle ne peut être classée dans la catégorie du beau mais ses caractéristiques telles que la grandeur, la rudesse et les variétés qu'elle reflète dans

¹⁷⁹ Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, op.cit.*, pp. 55–56.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

le paysage sont des atouts pour la mise en place de la beauté pittoresque. Elle apporte une qualité supérieure à la peinture de paysage et peut donc prétendre au Grand Style de paysage en Angleterre puisque, observée d'après les irrégularités et les variétés de la nature elle atteint une forme centrale.

La différence majeure est que Joshua Reynolds traite des formes prises dans l'art, alors que William Gilpin traite des formes prises dans la nature :

Plus notre goût s'affine d'après l'*étude de la nature*, plus les *ouvrages de l'art* sont fades [...] Mais les variétés de la nature sont elles qu'en les étudiant autant que nous le pouvons, de nouvelles variétés naîtront toujours : laissons notre goût être toujours aussi raffiné, ses ouvrages, sur lequel il est formé, au moins lorsque qu'ils en sont l'objet, doivent toujours s'en enrichir ; et fournir des sources intarissables de plaisir et d'amusement¹⁸¹.

Pour Joshua Reynolds le paysage est en bas de la hiérarchie des genres et le pittoresque est la forme la moins noble de l'art du paysage cependant le fond de ses *Discours* est cohérent avec les principes de la beauté pittoresque concernant la nouveauté, la variété et le contraste. En 1778, dans son discours intitulé *De l'effet de nos convenances dans l'art*, il affirme l'importance de la variété, de la nouveauté et du contraste en hommage aux poètes :

La variété réveille l'attention, sujette à s'endormir par l'uniformité ; la nouveauté fait sur l'esprit une impression plus vive que ne saurait faire la représentation de ce que nous avons déjà vu souvent, et les contrastes ajoutent à notre faculté de comparer, l'aiguillon de l'opposition¹⁸².

Dans une lettre écrite à William Mason en 1776 et dont William Gilpin a connaissance, Joshua Reynolds donne son point de vue sur le pittoresque qui concerne exclusivement la beauté présente dans la nature. La nature est belle et présente des irrégularités et cette forme de beauté naturelle est donc pittoresque.

¹⁸¹ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, op.cit., pp. 57–58. « The more refined our taste grows from the *study of nature*, the more insipid are the *works of art* [...] But the varieties of nature's charts are such, that, study them as we can, new varieties will always arise: and let our taste be ever so refined, her works, on which it is formed, at least when we consider them as objects, must always go beyond it; and furnish fresh sources both pleasure and amusement. »

¹⁸² Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, op.cit., p. 162.

Elle est appréciable parce que l'artiste ne tente pas de se substituer à un autre créateur, le divin :

Beauté et pittoresque sont donc synonymes. Ceci est mon credo, qui ne contredit pas une partie de l'*Essai* [*Trois Essais* de William Gilpin] ; mais je pense qu'il est le grand principe qui l'embrasse. Le [rude] ou l'irrégularité sont certainement plus pittoresques que la douceur et la régularité, parce que cela porte l'apparence de l'art, la nature est plus variée et irrégulière que l'art l'est généralement ; L'objet d'étude d'un peintre est la nature seulement ; Il méprise de prendre ses idées de seconde main d'un autre art. Là où l'art a posé son doigt, l'objet est immédiatement rendu inapte à son usage [...] Là où l'art a été, le pittoresque est détruit, – sauf si nous faisons cette exception, qui confirme la règle, que la nature elle-même par accident, peut être si formelle et non naturelle qu'elle doit recevoir l'effet de l'art. [...] Pour conclure, tout ce qui dans la nature et qui est beau, je le tiens pour être pittoresque. Mais la beauté de l'art ne doit pas être appelée ainsi ; car ce n'est pas à l'art mais à la nature que le peintre fait appelle en tant qu'objet d'imitation. Quelles que soient les œuvres d'art introduites dans un tableau, elles sont là pour aider ou expliquer ; elles ne sont pas l'essentiel ou une partie principale de sa composition ; si elles le sont, le travail incontournable doit se classer parmi les plus bas dans l'art¹⁸³.

William Gilpin observe la nature pour sélectionner les éléments variés à combiner dans une peinture. C'est-à-dire que la variété et l'irrégularité sont les deux principes qui ressemblent le plus à la nature. S'il étudie les maîtres c'est pour étudier la composition de leur travail et cela n'est pas condamné par Joshua Reynolds tant que cette étude reste du domaine de l'apprentissage. En définitive, la beauté pittoresque est constituée d'objets naturels qui plaisent en peinture parce qu'ils ressemblent à la nature sans être une imitation dans les moindres détails, mais représentés par un processus de généralisation hérité de l'observation et de l'expérience sur le motif. C'est donc l'imagination, la fantaisie prônées par les deux

¹⁸³ Charles Robert Leslie, Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds with Notices of Some of His Contemporaries*, vol. 2, London, John Murray, 1865, pp. 606–608. « Beauty and picturesque are therefore synonymous. This is my creed, which does not contradict any part of the Essay; but I think is the great leading principle which includes it. Roughness, or irregularity is certainly more picturesque than smoothness or regularity, because it carries with it the appearance of art, nature being more various and irregular than art generally is. A painter's object of study is nature only; he disdains to take his ideas at second-hand from any other art. Where art has laid her finger, that object is immediately rendered unfit for his purpose. [...] Where art has been, picturesque is destroyed, – unless we make this exception, which proves the rule, that nature itself, by accident, may be so formal or unnatural as to have the effect of art; [...] To conclude, everything in nature that is beautiful I hold to be picturesque. But beauty in art ought not to be so called; for it is not to art, but to nature which the painter applies, as his object of imitation. Whatever works of art are introduced into a picture, they are there to assist or explain; they make not the bulk or principal part of his composition; if they do, the work must class among the lowest in the art. »

hommes en tant que faculté ultime du goût et du génie de l'artiste qui anoblissent la beauté pittoresque en peinture comme il le prononce lors de son onzième discours, *De la Nature du Génie en Peinture* (1782) :

Sans doute il faut que le peintre de paysage fasse (si l'on peut dire) l'anatomie des arbres et de tout ce qu'il représente. Telle doit être son étude et sa préparation. Mais quand vient le moment d'appliquer ce qu'il sait, toute son adresse ne doit tendre qu'à déclarer les effets généraux, conservant le même degré de vague ou de dureté que les objets ont dans la nature : car il s'adresse à l'imagination, non pas à la curiosité ; il ne travaille pas pour le spécialiste ni pour le savant en histoire naturelle, mais pour le commun observateur de la nature et de la vie. Quand il connaît une fois son sujet, il sait non pas seulement ce qu'il doit représenter, mais encore ce qu'il doit omettre, et ce talent de négliger ce qu'il faut, est en toute chose une grande partie de la science et de la sagesse¹⁸⁴.

À côté de Richard Wilson, le peintre anglais Thomas Gainsborough est un des pionniers de la pratique de la peinture de paysage en Grande-Bretagne. Nous connaissons seulement trois de ses dessins de son tour unique au Lake District réalisé en 1783 quelques années avant sa mort en 1788¹⁸⁵. Tous sont exécutés rapidement avec une brosse et sont visiblement réalisés sur le motif comme *Langdale Pikes*, 1783 (fig. 63) dans lequel nous retrouvons les propos de John Constable (1776-1837) à son sujet : « Il ne se préoccupait pas des détails, son but était d'offrir un beau sentiment [...] »¹⁸⁶. Trois autres tableaux de l'artiste peuvent être mis en relation avec la représentation de la montagne, par exemple *Mountain Landscape with a Bridge*, vers 1783-1784 (fig. 64); *Rocky Landscape with a Bridge* (fig. 65) et *Rocky Wooded Landscape with Dell and Weir*, 1783 (fig. 66)¹⁸⁷. La peinture de la montagne participe alors au processus de généralisation qui n'est autre qu'un respect envers le divin.

Une dizaine d'années après son premier discours, Joshua Reynolds, observateur contemporain du développement de la peinture de paysage, élargit sa

¹⁸⁴ Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p. 215.

¹⁸⁵ Thomas Gainsborough connaît les manuscrits de William Gilpin. Nous pouvons croire que son voyage au Lake District est entrepris à la suite de ces lectures. De plus, Uvedale Price est l'ami et le patron de Thomas Gainsborough. Voir Louis Hawes, *Presences of Nature: British Landscape, 1780-1830*, New Haven, Yale Center for British Art, 1982, p. 9.

¹⁸⁶ Propos de John Constable: « With particulars he had nothing to do, his object was to deliver a fine sentiment... » cité dans Robert Woof (dir.), *Treasures of the Wordsworth Trust, cat.exp., op.cit.*, p. 190.

¹⁸⁷ Ce tableau est peut-être exposé à la *Royal Academy of Arts* en 1783.

théorie de l'art car lui aussi établit ses modèles d'après l'association d'idées et l'empirisme :

Mais la nature est fine, subtile, diversifiée à l'infini ; son étendue dépasse l'effort de la mémoire ; il est donc nécessaire d'avoir sans cesse recours à elle. Dans le commerce que l'artiste entretient avec elle, il n'y a pas de fin à son instruction ; plus la vie sera longue et plus il approchera de la véritable et parfaite idée de l'art¹⁸⁸.

L'expérience fait tout et le Grand Style de paysage rejoint la théorie de l'empirisme. Il ne s'agit pas de peindre de grandes masses ou de les adoucir mais de leur rester fidèle. Une avancée qui touche également le peintre alsacien, Philippe-Jacques de Loutherbourg, en contact avec Thomas Gainsborough et qui lui aussi visite le Lake District en 1783 comme nous le voyons dans *Landscape in the Lake District*, 1785 (fig. 67) et *Skiddaw in Cumberland ; a Summer evening with a Stage Coach* (fig. 68). Entre 1784 et 1787, il expose dix-sept œuvres ayant pour sujet le Cumberland et le Westmorland à la *Royal Academy*. L'art du paysage est un espace qui ne rivalise pas avec la nature, ce n'est pas seulement une imitation mais une organisation, afin qu'il soit convenable dans la représentation comme le montre Anthony Devis (1729-1816) dans *Langdale Valley, with the River Brathay* (fig. 69). L'artiste utilise les éléments pittoresques indiqués par William Gilpin pour réaliser sa composition. La lumière éclaire toutes les variétés présentes dans la nature et la sinuosité de la rivière entourée d'arbres conduit le spectateur vers l'infini.

C'est à la lumière de William Gilpin et Joshua Reynolds que la beauté pittoresque devient intelligible puisque leurs connaissances et leurs réflexions enrichissent la mise en valeur de la peinture de paysage.

¹⁸⁸ Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p. 221.

b. Uvedale Price et Richard Payne Knight

Uvedale Price et Richard Payne Knight confrontent leurs idées sur le pittoresque dans le Herefordshire, situé à la frontière avec le pays de Galles et les montagnes du sud, les Brecon Beacons. Les deux voisins débattent de la notion du pittoresque depuis l'art classique, les jardins et de son organisation par le Révérend William Gilpin. Ils s'opposent à Humphry Repton (1752-1818), Horace Walpole et William Mason, partisans de la tradition de Lancelot Brown.

Uvedale Price, membre *whig* du Parlement, réaménage les 1555 hectares (3844 acres) de sa propriété de Foxley entre 1767 et 1770¹⁸⁹. Il considère la nature comme un matériau et fonde sa théorie sur l'art du jardin paysager dans la lignée de William Shenstone (1714-1763) et *Unconnected Thoughts on Gardening* (1764)¹⁹⁰. Uvedale Price conseille aux propriétaires de respecter la nature puisque son altération est la source de la beauté pittoresque. Il s'oppose aux jardins réalisés par William Kent, Lancelot Brown et Humphry Repton et favorise l'aménagement du paysage c'est-à-dire la pratique du *landscaper*. La nature doit être aménagée d'après les principes de la peinture de paysage et non par les œuvres elles-mêmes¹⁹¹. C'est ainsi que dans la lignée de William Gilpin, il met en avant la beauté pittoresque dans le but d'améliorer la nature par ses spécificités intrinsèques et non pas d'imposer un modèle hérité de formes picturales.

Entre 1794 et 1798, Uvedale Price publie sa définition du pittoresque dans *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* dans lequel il conçoit le pittoresque comme une notion indépendante du beau et du

¹⁸⁹ Sur l'aménagement de Foxley, voir chap. 3, « The Improvement of Real Landscape », dans Charles Watkins, Ben Cowell, *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque*, Woodbridge, Boydell, 2012, pp. 47–58.

¹⁹⁰ William Shenstone expérimente le jardin dans sa ferme de The Leasowes (Shropshire). Il divise le jardin en trois catégories : *Kitchen gardening*, *Parterre gardening* et *Landscape* ou *picturesque gardening*. Il affirme que la dernière catégorie plait à l'imagination dans les scènes de grandeurs, de beauté et de variété. William Shenstone, *The Works, in Verse and Prose*, vol. 2, London, J. Dodsley, 1764, pp. 125–147.

¹⁹¹ En 1794, Humphry Repton répond aux attaques de Uvedale Price et Richard Payne Knight dans *A Letter to Uvedale Price*. Il ne contredit pas l'avis des critiques mais défend le travail de Lancelot Brown dans la recherche de la beauté. Uvedale Price lui répond en 1795 dans *A Letter to H. Repton, Esq., On the Application of the Practice as well as the Principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening: intended as A Supplement to the Essay on the Picturesque*. Enfin Humphry Repton publie en 1795 *Sketches and Hints on Landscaping Gardening*. Voir Charles Watkins, Ben Cowell, *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque, op.cit.*, p. 7.

sublime dans la continuité d'Edmund Burke¹⁹². Il reproche à William Gilpin une définition trop vague du terme pittoresque et précise même dans l'appendice, qu'il a écrit son essai avant d'avoir lu les *Trois Essais* du Révérend¹⁹³. Chez lui le pittoresque survient entre le beau et le sublime et s'applique à la vue des objets naturels variés et irréguliers qui ne sont pas concernés par ces deux catégories¹⁹⁴. Il précise que les trois concepts ne sont pas si distincts si nous considérons qu'ils doivent tous les trois être agréables en peinture puisque le spectateur ne voit pas les objets dans la nature avant qu'ils ne soient peints. Dans ce sens, la morale présente dans l'interprétation du jardin-paysage se transforme en une peinture de paysage dont le sujet est perçu comme immoral et s'éloigne de la culture classique. Le pittoresque est tourné vers les objets humbles de la ruralité britannique en opposition au développement de l'industrialisation¹⁹⁵.

Entre 1772 et 1778, Richard Payne Knight modifie les jardins de sa propriété de 4000 hectares (10 000 acres) à Downton près de Ludlow et s'empare du jardin paysager¹⁹⁶. Il crée un chemin le long du Teme, une grotte artificielle et

¹⁹² Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London, J. Robson, 1796. Cet ouvrage est constitué de trois volumes: le premier, *An Essay on the Picturesque* (1794); le second, *Essays on the Picturesque* (1798); le troisième, *As Compared with the Sublime and the Beautiful, and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 391.

¹⁹⁴ Uvedale Price affirme que le lien entre l'observateur et son objet tient dans un rapport de stimulations nerveuses. Comme chez Edmund Burke, le beau réside dans les objets qui provoquent du plaisir, le sublime dans les objets provoquant la terreur. Le pittoresque est entre les deux, c'est-à-dire qu'il est présent dans les objets de tous les jours. Voir Charlotte Klonk, *Science and The Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 26–35.

¹⁹⁵ Cependant comme chez William Gilpin, le pittoresque montre les extrêmes variétés et les irrégularités présentes dans les spécificités sauvage de la nature, dans la présence des *gypsies* et des pauvres ainsi que dans les architectures en ruines comme les vieilles fermes. Cela ne doit pas être confondu avec une remise en cause de la hiérarchie sociale même si les défenseurs de Lancelot Brown accusent le pittoresque de Uvedale Price de vouloir mettre fin à un ordre établi par le modèle de la Constitution. Ils l'accusent de professer un ordre en faveur de la révolution. Ce à quoi Uvedale Price répond que la recherche de la variété est en faveur d'une harmonie étudiée dans la diversité. Voir Malcom Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*, *op.cit.*, p. 59. Et Nigel Everett, *The Tory View of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 111.

¹⁹⁶ Richard Payne Knight réalise le Grand Tour en Italie en 1772 et 1773. Il fait l'ascension de l'Etna en 1775, du Snowdon en 1799, puis visite l'Écosse en 1812. Membre de de *Society of Dilettanti*, il est aussi le fondateur de la *British Institution* et membre du Parlement. Il participe à l'organisation du British Museum et a en sa possession une grande collection de tableaux de Claude Gellée. Voir Jason M. Kelly, *The Society of Dilettanti. Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 2009. Et Michael Clarke, Nicholas Penny, *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight, 1751-1824: Essays on Richard Payne Knight Together with a*

un pont au-dessus de la rivière. En 1794, il publie un poème en vers intitulé *The Landscape, A Didactic Poem in Three Books*, qu'il adresse à Uvedale Price. L'auteur écrit un poème sur le rapport qui existe entre les objets à partir d'une apologie de la vie champêtre et la critique de Lancelot Brown et ses disciples dont Humphry Repton. Il leur reproche l'artificialité trop idéale des jardins. Sa conception de la beauté pittoresque est visuelle et certainement héritée de ses voyages en Écosse (Loch Tay, chutes de la Clyde) ainsi qu'au pays de Galles (Devil's bridge près de Aberystwyth et le nord). Ses aménagements sont illustrés par Thomas Hearne (1744-1817) en 1794 et 1796 qui montre que Richard Payne Knight aussi distingue la vision pittoresque et classique¹⁹⁷. La première figure, *The Unimproved Land* (fig. 70) présente les forces de la nature dans leur variété et irrégularité de la végétation ; La deuxième figure, *The Improved Landscape* (fig. 71) montre un jardin uniforme dont l'aménagement se construit par des chemins, un ruisseau, les lignes ondulantes et le pont Chinois. C'est un assemblage sur le modèle de Lancelot Brown.¹⁹⁸ Cependant en 1801, Uvedale Price répond à son ami dans *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque: In Answer to the Objection of Mr Knight* et défend sa taxinomie en référence à Edmund Burke et Joshua Reynolds.

C'est dans *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* publié en 1805 que Richard Payne Knight tente de définir une esthétique du pittoresque en rapport avec l'emprise émotionnelle sur l'artiste et le spectateur pour respecter les *sister arts* (poésie, peinture, jardinage). Selon lui le terme est employé de façon inappropriée du fait de sa traduction¹⁹⁹:

pittoresco doit signifier, d'après la manière du peintre [...] on a vite, cependant, découvert que c'était plutôt copier ce que l'esprit connaissait à partir du témoignage concordant d'un autre sens, que ce que l'œil voyait ;

Catalogue of Works Exhibited at the Whitworth Art Gallery, Manchester, Manchester University Press, 1982, pp. 2–15.

¹⁹⁷ Cinq des scènes sont présentées à la *Royal Academy of Arts* entre 1785-1786. Voir chap. 5, «British Landscape; picturesque tours and patronage », dans David Morris (dir.), *Thomas Hearne 1744-1817: Watercolours and Drawings*, cat.exp., Bolton, Bolton Museum, 1985, pp. 68–118.

¹⁹⁸ Le pittoresque concerne la vie à la campagne et les propriétaires terriens c'est pourquoi Richard Payne Knight le conçoit comme propice à la nature anglaise. Il l'établit indépendant et séparé de la notion du beau en tant que recherche de transgression de l'ordre établi pour revenir à une liberté vécue dans la nature. Voir Andrew Ballantyne, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁹⁹ Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, T. Payne, 1805, p. 150.

et que, même si cela avait été possible à une plus grande échelle de la nature dans toute sa variété, cela ne serait pas une représentation fidèle de l'aspect visible des choses²⁰⁰.

Il affirme que le pittoresque s'applique à la nature qui plaît en peinture mais qu'il ne vient pas des objets mais de l'artiste qui l'invente d'après des formes qu'il connaît déjà à travers la culture artistique ou littéraire sous forme d'association d'idées de l'imagination. En d'autres termes, c'est l'esprit qui le gouverne d'après des associations d'idées issues de l'art et de la nature. Il vient de la composition des objets dont la variété des aspects frappe l'imagination dans l'agencement des couleurs et de la lumière. Il n'existe pas dans l'opposition formelle des objets mais bien dans : « les contraires absolus de même nature²⁰¹ » (*the opposite extremes of the same kind*). Il ne conçoit pas une seule forme de beauté, elle existe au contraire dans l'éclectisme, ce qui lui fait abandonner la croyance aux règles et à toute forme de restriction²⁰².

Dans son étude du goût, Richard Payne Knight refuse la classification d'Uvedale Price qui prend modèle sur celle d'Edmund Burke. Le pittoresque, le beau ou le sublime viennent de la manière dont les objets sont perçus. Le pittoresque refuse le mode théorique et se construit en tant qu'expérience personnelle et artistique. À partir de là nous comprenons que toutes les tentatives de définitions du terme revêtent un aspect inachevé et vague. La notion suit un fil conducteur entre la forme et l'imagination et c'est ce que comprend William Gilpin quand il donne à ses ouvrages le titre d'*Observations*, et il se perd quand il constitue ses *Trois*

²⁰⁰ *Ibid.*, pp. 145–146. « [...] *pittresco* must mean, *after the manner of painter* [...] it was soon, however, discovered that this was rather copying what the mind knew to be, from the concurrent testimony of another sense, than what the eye saw; and that, even had it been practicable to the utmost extent and variety of nature, it would not have been a true representation of the visible appearance of things. »

²⁰¹ *Ibid.*, p. 152.

²⁰² L'analyse du pittoresque se rapproche de l'associationnisme développé par le prêtre écossais Archibald Alison dans *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790). Il y a chez Richard Payne Knight ce que Andrew Ballantyne appelle une liberté. Une liberté présente dans l'affirmation de ses idées qui est elle-même héritée du modèle de la Grèce antique. Une liberté également présente chez William Gilpin dans son admiration du paysage au détriment du jardin ce qui réfute alors la notion de propriété déjà présente dans l'étude du sublime. Cette forme de liberté face à la nature va crescendo à partir de la moitié du XVIII^e siècle pour atteindre son apogée dans le romantisme et la poésie de William Wordsworth. Andrew Ballantyne, *Architecture, Landscape and Liberty, Richard Payne Knight and the Picturesque*, *op.cit.*, pp. 303–305.

Essais. Au début du XIX^e siècle, le pittoresque s'approche d'une esthétique de la sensation comme l'entrevoit Richard Payne Knight :

Il y a un autre genre de paysage, dans lequel chaque objet est sauvage, abrupt, et fantastique ; dans lequel des complexités sans fin découvrent, à chaque tournant, quelque chose de nouveau et d'inattendu ; de sorte que nous sommes à la fois amusés et surpris, et que la curiosité est sans cesse satisfaite, mais ne l'est jamais à satiété. Ce genre de paysage est appelé *romantique* ; non pas seulement parce qu'il est semblable à celui qui est habituellement décrit dans les récits romanesques, mais parce qu'il offre la même forme de plaisir que nous ressentons des incidents habituellement assimilés à ceux d'entre eux qui sont composés avec assez d'habileté pour nous offrir quelque plaisir²⁰³ .

La recherche d'une définition précise du pittoresque est dépassée. Richard Payne Knight défend la théorie de l'association où le goût dépend des sentiments et non de la raison et de règles académiques. La subjectivité de l'artiste juge du goût et des couleurs et place les passions au centre de ses réflexions. Pour lui le pittoresque est une façon d'appréhender visuellement et psychologiquement l'espace naturel. Il relève alors du domaine de l'optique et de la sensation ressentie face aux variétés et non pas en lien avec le traitement des formes.

Les montagnes de Grande-Bretagne illustrent très bien le rapport tendu entre les trois concepts comme nous l'avons vu dans les débats entre Udevale Price et Richard Payne Knight. D'un côté le désir de faire de la beauté pittoresque une esthétique définie par des principes de composition, de l'autre une émotion.

²⁰³ Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste.*, *op.cit.*, pp. 192–193. « There is another species of scenery, in which every object is wild, abrupt, and fantastic; in which endless intricacies discover, at every turn, something new and unexpected; so that we are once amused and surprised, and curiosity is constantly gratified, but never satisfied. This sort of scenery we call romantic; not only because it is like that usually described in romances, but because it affords the same kind of pleasure, as we feel from the incidents usually related in such of them as are composed with sufficient skill to afford any pleasure at all. »

c. Hafod (1786-1816)

Le domaine de Hafod montre de quelle manière les aspects variés de la nature par définition irrégulière sont aménagés en nature afin non pas de créer mais d'inventer un vaste jardin régit par la composition pittoresque.

L'antiquaire Thomas Johnes (1748-1816) participe au débat sur le pittoresque entre Uvedale Price et son cousin Richard Payne Knight²⁰⁴. En 1780, il hérite du domaine de Hafod au pays de Galles (Cardiganshire), près de la ville touristique d'Aberystwyth au sud des montagnes du Snowdonia et décide d'exploiter la nature sauvage en vogue dans le pittoresque et le gothique²⁰⁵. L'aménagement de Hafod n'est pas la poursuite du jardin anglais, au contraire, il affirme ses spécificités galloises par un aménagement naturellement organisé autour d'un paysage pittoresque inspiré par les lectures de William Mason et de William Gilpin²⁰⁶.

De 1786 à 1788, l'architecte Thomas Baldwin (1750-1820) réputé pour son architecture néo-gothique construit une nouvelle demeure. Il aménage deux fermes, et crée quatre promenades qui favorisent le changement de point de vue. Puis la demeure est étendue par l'architecte John Nash (1752-1835) entre 1793 et 1797²⁰⁷. Le plus impressionnant est la plantation d'arbres que Thomas Johnes organise. En effet, entre 1782 et 1813, il plante environ trois millions d'arbres²⁰⁸. Il a rationalisé le paysage d'après le pittoresque en agrandissant le domaine jusqu'à environ 3000 hectares. Il profite des cascades et des grottes pour introduire de la variété et de la

²⁰⁴ La mère de Thomas Johnes est la fille du riche industriel Richard Knight. Il y a donc des liens entre Hafod et les propriétés du comté de Hereford. Voir Charles Watkins, Ben Cowell, *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque, op.cit.*, pp. 88–89.

²⁰⁵ Thomas Johnes fait ses études à Édimbourg et explore les Highlands. Il fait un tour en Europe et retourne chez lui au pays de Galles et réaménage Hafod.

²⁰⁶ Dans son étude sur le pittoresque, William Gilpin s'intéresse aux arbres dans les parcs et surtout dans les bois qui sont un symbole important en Angleterre depuis la tradition païenne et chrétienne. Les Anglo-Saxons regardent la forêt comme le lieu de la liberté. C'est un mythe qui ressurgit pendant les conflits avec la France et exprime la modération entre le jardin et la montagne. Voir William Gilpin, *Le paysage de la forêt*, Saint-Maurice, Premières pierres, 2010. Et John Gage, « Visions of Landscape », dans Robert Hoozee (dir.), *British Vision: Observation and Imagination in British Art, 1750-1950*, cat.exp., Ghent, Museum voor Schone Kunsten, 2007, pp. 33–49.

²⁰⁷ Uvedale Price a une propriété à Aberystwyth, Castle House (aujourd'hui détruite), aménagée par l'architecte John Nash entre 1791 et 1794. Voir Charles Watkins, Ben Cowell, *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque, op.cit.*, p. 92.

²⁰⁸ Elisabeth Inglis Jones, *Peacocks in Paradise*, Llandysul, Gomer, 1990, p. 169.

fantaisie. Hafod a une grande importance lors du tour mené au pays de Galles dès la fin du XVIII^e siècle puisqu'il met en avant la ruralité du territoire gallois et est aussi un pas vers la sauvagerie du Snowdonia. Le domaine est prisé par les artistes pour ses atouts pittoresques aux collines boisées où coule la rivière Rheidol.

Le collectionneur George Cumberland (1754-1848), introduit par Richard Payne Knight, visite la demeure en 1782 et écrit *An Attempt to Describe Hafod* (1796) où il admire : « la beauté sauvage de la nature²⁰⁹ ». George Cumberland décrit le paysage de la propriété et les différents chemins que le voyageur peut emprunter tout en citant les vers du poète anglais John Milton (1608-1674). George Cumberland reconnaît la principale qualité de Hafod quand il écrit : « Aucun art n'a été utilisé ici, et encore je me demande si quelque art pourrait l'améliorer ; il convient tout entier à l'art du peintre²¹⁰. » C'est certainement pour ses qualités naturelles que l'artiste gallois Thomas Jones dessine le domaine en 1786 dans son *Hafod Sketchbook*. En 1792, John Warwick Smith visite le domaine et illustre *Fifteen Views Illustrative of A Tour to Hafod in Cardiganshire* (1810) de James Edward Smith (1759-1828), fondateur de la *Linnean Society* de Londres²¹¹. L'ouvrage présente le domaine dans quinze gravures dont *Hafod House*, 1809 (fig. 72). John Warwick Smith présente la propriété depuis une colline et nous comprenons l'originalité de la propriété de Thomas Jones dans son aménagement pittoresque de la nature. Nous remarquons que les éléments naturels symbolisant la variété et l'irrégularité sont présents pour créer l'Arcadie galloise autour de la beauté pittoresque. Les illustrations sont présentées telle une promenade dans le paysage de Hafod parmi la rivière dans *River above the first Bridge* (fig. 73) et les cascades dans *Upper Seat of the Pyran Cascade* (fig. 74). J.M.W. Turner visite la propriété lors de ses tours du pays de Galles entre 1792 et 1798, et dessine *Hafod*,

²⁰⁹ George Cumberland, *An Attempt to Describe Hafod, and the Neighbouring Scenes about the Bridge over the Funack, Commonly Called the Devil's Bridge, in the County of Cardigan. An Ancient Seat Belonging to Thomas Jones, Esq. Member for the County of Radnor*, London, W. Wilson, St. Peter's Hill, 1796, p. 2. « the beautiful wilderness of nature ».

²¹⁰ *Ibid.*, p. 29. « No art has been used here, yet I question if any art could improve it; for the whole is, indeed, fit for the canvas of the painter. »

²¹¹ Les observations datent de 1790 mais ne sont publiées qu'en 1810. Dans son premier chapitre, John Edward Smith décrit la route menant à Hafod, depuis Londres, Bath, Bristol, les rives de la Wye, l'abbaye de Tintern, Hereford, Rhayader. Dès le chapitre deux, il se concentre sur Hafod. Voir James Edward Smith, *Fifteen Views Illustrative of a Tour to Hafod in Cardiganshire*, London, White and Co, 1810.

vers 1798 (fig. 75). Il met en avant les éléments pittoresques où les effets des nuages sur les montagnes dominant la propriété. Au nord du domaine une route mène à Devil's Bridge et aux chutes de Mynach.

Par une série de malchances et à cause de son ambitieux projet, Thomas Johnes se ruine à Hafod. La maison brûle en 1807, et sa fille Mariamne décède en 1811. La famille continue à y vivre jusqu'en 1815 puis s'installe à Dawlish (Devon) jusqu'à la mort de Thomas Johnes en 1816. Enfin, la propriété est démolie en 1950.

Le pittoresque tient son origine du paysage italien mais devient une des spécificités du paysage de Grande-Bretagne à travers l'observation sauvage où nous retrouvons les territoires montagneux. Le jardin pittoresque s'émancipe de la beauté idéale arcadienne lisse, douce et harmonieuse pour fonder l'harmonie dans l'irrégularité et la variété, où la montagne devient une curiosité. Elle existe dans la tradition picturale mais ne peut être comprise dans l'étude du jardin classique. C'est ainsi que la montagne en Grande-Bretagne est une réaction contre les idéaux classiques.

Plus William Gilpin voyage, moins sa réflexion devient fixe et déterminée. Il ne se sert pas de la beauté pittoresque pour étudier la nature, il utilise la nature comme l'outil lui permettant de nourrir sa réflexion. Le terme de beauté pittoresque est non seulement vague mais paradoxal. Il naît de l'appréciation des jardins dans la volonté de réduire les aspects de la nature à un certain échantillon de compositions et d'effets qui adhèrent au goût de la peinture. Parallèlement à cela, il est une critique de l'art des jardins à partir du moment où il est observé dans les parties les plus sauvages de Grande-Bretagne et il opère alors un élargissement de l'art du paysage.

Ainsi naissent les débats autour du pittoresque, entre forme et vision, que nous trouvons chez Uvedale Price et Richard Payne Knight. C'est aussi cela le paradoxe du pittoresque qu'étudie Malcolm Andrews. Il reste une forme classique de l'appréhension du paysage dans la manière de le représenter mais il lance néanmoins des interrogations sur les moyens de son observation. Il se partage entre les associations d'idées pour plaire dans la composition, tout en se fondant sur l'observation de la nature suivant une philosophie naturelle. En cela il est une falsification de la nature suivant le principe de généralisation ou de forme centrale cher à Joshua Reynolds. C'est ce processus qui est la première critique du pittoresque au XIX^e siècle mais il est fondamental pour l'autonomie formelle que prennent les territoires montagneux dans les arts visuels en Grande-Bretagne puisque la comparaison rend les observations infinies. William Wordsworth le comprend et le caractérise par son indéfinition quand il écrit en 1844 que c'est :

« un mot pauvre et méchant qui nécessite des excuses, mais qui sera généralement compris²¹² ».

Ce que propose William Gilpin est une d'observation de la nature qu'il associe à des principes de compositions. L'artiste peut exprimer son génie par la peinture du paysage car la nature est créée par le divin :

Cependant, si l'admirateur de la nature peut diriger ses amusements vers un but plus élevé ; si ses grandes scènes peuvent lui inspirer un sentiment religieux, ou par ses scènes tranquilles dotée de la complaisance de l'âme qui est si proche de la bonté, c'est certainement pour le mieux. *Apponat lucro*. C'est tellement plus que cela ; car nous n'osions lui *promettre* plus d'un voyage pittoresque qu'un raisonnable et agréable amusement. Cela peut même être d'une certaine utilité dans cette époque regorgeant de plaisirs dissolus ; et à cet égard au moins, il peut être envisagé comme ayant une inclination morale²¹³.

La représentation des montagnes en Grande-Bretagne est liée à une connaissance religieuse, historique et scientifique. Il est vrai que William Gilpin voit le pittoresque comme une fantaisie artistique mais il sait que le but de l'observation de la nature est moral. Les territoires montagneux apparaissent comme des lieux primitifs, des paysages originels, irréductibles, où l'intervention du jardinier-paysagiste est inexistante. La différence majeure que nous pouvons opposer aux jardins est le rapport au divin présent dans la nature. Y discerner un questionnement plus profond sur la Création et l'Origine est possible puisque les questionnements théologiques surgissent au même moment.

²¹² William Wordsworth, *Kendal and Windermere Railway*, dans William Wordsworth, *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes*, éd. Peter Bicknell, Devizes, Promotional Reprint Ltd. for Selecta Book Ltd, 1992, p. 188. « A poor and mean word which requires an apology, but will be generally understood. »

²¹³ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, *op.cit.*, p. 47. « If however the admirer of nature can turn his amusements to a higher purpose; if it's great scenes can inspire him with religious awe, or it's tranquil scenes with that complacency of mind, which is so nearly allied to benevolence, it is certainly the better. *Apponat lucro*. It is so much into the bargain; for we dare not *promise* him more from picturesque travel, than a rational, and agreeable amusement. Yet even this may be of some use in an age teeming with licentious pleasure; and may in this light at least be considered as having a moral tendency. »

III. Les montagnes sublimes

L'intérêt pour la nature sauvage fait sa première apparition lors des controverses théologiques qui concernent la montagne de façon universelle. Avant la formation des concepts esthétiques et un quelconque intérêt artistique, la montagne est une des formes naturelles qui suscitent des interrogations sur sa création. Le Déluge universel constitue l'une des préoccupations principales des théologiens de l'âge classique. Les études théologiques et géologiques sur la formation de la terre et le Déluge font suite aux interrogations qui se déploient depuis le XVII^e siècle autour de l'émergence des sciences (histoire naturelle, géologie, astronomie). Les montagnes sont l'exemple de la punition divine qui renvoie aux ténèbres de la montagne (*mountain gloom*).

Joseph Addison identifie les éléments naturels entre le Grand, le Nouveau et le Beau qui suscitent les plaisirs de l'imagination auquel participe l'observation des montagnes. Elles sont liées aux idées de l'infini et de l'immense, deux qualités qui mènent au sublime naturel. Celui-ci est lié au sens de l'observateur plus qu'aux qualités des éléments naturels. Cependant, dans le domaine des arts visuels, le sublime ne se sépare pas de l'observation pittoresque.

Les artistes portent en eux le culte de la ruine et acceptent la montagne comme un héritage portant l'ombre du divin valorisé par le sublime dicté par Edmund Burke en tant qu'horreur délicate. Puisque ce qui satisfait l'artiste et le spectateur, ce sont les paysages en ruines, le sublime permet sa mise en forme esthétique et profite à la gloire de la montagne (*mountain glory*). Si le sublime fait partie de la représentation en se dissociant du Beau, alors au sein des arts visuels en Grande-Bretagne il devient peut-être un nouveau système.

Dans un premier temps nous étudierons la forme de la montagne en l'associant aux questionnements théologiques entre la fin du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle. Ce retour nous permettra alors d'étudier la montagne au sein du développement du sublime. Nous comprendrons ainsi que depuis la fin du XVIII^e siècle, le domaine esthétique du sublime valorise les peintures des montagnes.

A. Les montagnes : les reliefs du Déluge

L'appréciation de la montagne vient des controverses héritées du Déluge biblique. Les voyageurs ne peuvent admirer les paysages montagneux sauvages car ils ne sont synonymes ni de progrès ni de beauté. Cette conception rejoint l'opposition entre les concepts du beau et du sublime définis dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La physico-théologie parvient cependant à délivrer l'utilité des monts pour l'univers terrestre. Bien sûr ces questionnements amorcent une mise en doute de l'âge de la Terre.

a. Les controverses du Déluge

Les études du Déluge poussent à une diversité des discussions autour des conséquences de son déroulement dont la montagne en serait l'une des preuves.

Politiquement l'alliance entre la religion et les sciences vient de la Réforme religieuse débutée au XVI^e siècle. L'église anglicane proche du protestantisme est providentialiste. Elle est favorable aux liens entre la morale, la nature et la religion dans le but de remonter à l'origine de l'humanité²¹⁴. Les protestants Martin Luther (1483-1546) et Jean Calvin (1509-1564) ont deux attitudes opposées concernant les montagnes. Pour Luther, le Déluge a détruit le jardin d'Éden qui comprenait toutes les beautés de la nature. Alors à cause du péché d'Adam, la Terre a commencé à se décomposer et les montagnes sont apparues. Jean Calvin les admire puisque l'espace naturel créé par le divin ne peut être autre chose que bienfaisant même après la perte du jardin d'Éden. Pour les deux, l'homme est responsable de cette

²¹⁴ Les idées qui se développent sur les montagnes surgissent d'après deux orientations de l'église protestante. Les théories pessimistes écrites par les puritains qui pensent Dieu comme une figure terrifiante qui a puni l'homme pour ses péchés. Le deuxième courant est plus optimiste et incarné par les calvinistes. D'une forme horrible et chaotique présente au XVII^e siècle nous voyons au XVIII^e siècle que la montagne est utile pour l'homme et qu'elle est créée par un Dieu bienveillant. Gordon Leslie Davies, *The Earth in Decay, a History of British Geomorphology, 1578-1878*, London, MacDonald Technical and Scientific, 1968, pp. 110–113.

destruction²¹⁵. Le péché originel n'a pas de conséquences sur la nature extérieure mais sur l'humanité.

Nous voyons apparaître deux courants, les pessimistes partisans du catastrophisme et les optimistes en faveur d'une nature cyclique.

Dans *The Fall of Man* (1616) l'Archevêque anglican Godfrey Goodman (1583-1656) revoit les nombreuses interprétations de la Genèse qui l'entraînent dans une formulation pessimiste du Déluge en tant que chaos. Il pense que la nature est corrompue comme l'homme ce qui forme la dégradation naturelle (*the natural decay*). Cependant ce chaos n'est pas arrivé par l'homme mais par la punition divine. La nature au sens large, l'homme et la nature, sont créés par des dégénérescences.

L'écclesiastique anglais George Hakewill (1578-1649) dans *Apologie for the Power and Providence of God* (1627-1635) est optimiste. Le Déluge est une destruction chaotique certes. Mais une destruction qui permet néanmoins une reconstruction de la forme terrestre. George Hakewill admire les aspects variés de la nature puisqu'il les conçoit comme participant au cycle naturel. Elles sont la preuve de régénération²¹⁶. Il rejoint le philosophe anglais Henry More (1614-1687) qui perçoit toutes les parties de l'univers comme le pouvoir et la Providence de Dieu²¹⁷. Les montagnes sont utiles à la nature même s'il les considère comme des protubérances et ne les perçoit pas à travers la beauté qui s'applique aux petits objets²¹⁸. La forme montagneuse permet à Henry More d'enseigner l'idée de l'infini qui se sépare de la raison. L'infini est à la fois le territoire du divin et l'espace qui nous conduit à lui. Dieu est bon, sage et puissant et cela se retrouve dans ses créations et donc dans la nature, lieu de la Providence. Il s'intéresse aux concepts de diversité et de variété et permet de former ce que Marjorie Hope Nicholson nomme « l'esthétique de l'infini ²¹⁹ ». Comme ses contemporains, Henry More est

²¹⁵ La Réforme joue un rôle important dans le sentiment de la nature. Voir Marjorie Hope Nicholson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, Cornell University Press, 1959, pp. 96–104.

²¹⁶ Sur la controverse (Godfrey Goodman)- George Hakewill, voir *Ibid.*, pp. 104–112.

²¹⁷ Proche du cartésianisme, Henry More le combat peu à peu et théorise sa pensée sur l'infini. Voir *Ibid.*, pp. 113–130.

²¹⁸ Jusqu'au XVII^e siècle, la beauté définie par Aristote fait appel à la raison et provient des proportions, de l'harmonie et de la finitude du monde.

²¹⁹ *Ibid.*, pp. 140–143.

persuadé de la valeur de la montagne mais il n'est pas touché ni ému. Ses créations variées et infinies sont la preuve de la perfection même de la Création.

L'histoire des origines est au cœur des préoccupations du XVII^e siècle comme nous le voyons dans *Le Paradis Perdu* (*Paradise Lost*, 1665) du poète anglais John Milton. Le paysage montagneux est un legs du Déluge, un ensemble de ruines qui témoignent de l'ancien monde et du chaos. La Genèse apparaît comme le seul récit éclairant l'histoire obscure des premiers temps de l'humanité et la Bible dictée par Dieu contient les vérités immuables²²⁰. En Angleterre, la réflexion critique, l'érudition historique et la précision scientifique s'attaquent au Déluge jusque-là réservé au domaine de la religion²²¹. En 1660, la *Royal Society of London for the Improving of Natural Knowledge* ouvre ses portes et encourage le développement des sciences comme voie expérimentale pour contempler les créations de Dieu et l'honorer. Une diffusion des théories se met en place dès 1665 avec la création de la revue scientifique *Philosophical Transactions* sous la direction de Henry Oldenburg (1619-1677), le secrétaire de la Société.

Expliquer le Déluge universel représente l'un des meilleurs moyens de prouver l'authenticité du récit de la Genèse. Cela permet de combattre ceux qui le contestent et ainsi affirmer l'importance du message spirituel de ce texte.

L'explication de la Genèse est une quête empirique et morale qui s'exprime par la remise en cause des valeurs du texte biblique. Les savants y trouvent des appuis pour affirmer la nature organique des fossiles ou pour imaginer une histoire de la Terre mais les détracteurs partent du même récit pour légitimer leurs arguments.

Le pasteur William Richards (1643-1705) écrit en 1673 lors de sa visite du pays de Galles : « Le pays de Galles est le membre le plus monstrueux de tout le Corps de la Géographie, il n'a pas de centre, ou, s'il a un nombril, c'est encore une *Terra Incognita*²²² ». Il établit un parallèle entre la Terre et le corps humain puisqu'au

²²⁰ Gordon Leslie Davies, *The Earth in Decay, a History of British Geomorphology, 1578-1878*, *op.cit.*, pp. 8–12.

²²¹ En revanche, les Catholiques ont foi en l'Église qui a toute autorité. Voir l'introduction d' Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. xxxvii.

²²² William Richards, Jonathan Swift, *Wallography or, The Briton Described: Or, A Journey Thro' Wales*, London, J. Torbuck, 1738, p. 56. « Wales is the most monstrous Limb in the whole Body of Geography, for it is generally reported to be without a middle, or, if it hath a Navel, it is yet a *Terra Incognita*. »

XVII^e siècle, les deux, créés par Dieu, sont pensés comme résultant de la même constitution²²³. La Terre post diluvienne est à l'image de l'homme pécheur et c'est ainsi que les paysages montagneux sont associés au chaos du Déluge. William Richards divise le nord et le sud du pays de Galles où l'absence de centre devient caricaturale. Ce centre gallois qui ferait office d'étape entre le sud et le nord sauvage fait défaut à la région. Le voyageur passe du repos à l'horreur sans intermédiaire. Les territoires du nord associés aux montagnes sont présentés comme des terres sauvages, des lieux de décrépitudes et de déchets.

L'histoire est faite de processus et de violentes catastrophes, cependant le récit biblique ne peut pas s'expliquer de manière physique. Le Déluge joint l'histoire de l'homme et l'histoire de la Terre mais les Écritures sont inutilisables.

b. Thomas Burnet et la Théorie Sacrée

Le théologien anglais Thomas Burnet s'empare de l'étude du Déluge et tente d'expliquer la formation de la Terre par la Bible tout en ayant une explication raisonnée.

Dans *Sacred Theory of the Earth* (1684 et 1690)²²⁴, le théologien anglais Thomas Burnet (1635-1715) pense que le Déluge provoqué par un éclatement de la croûte terrestre a donné à la terre sa forme actuelle : « un tas de décombres morts²²⁵ » puisqu'elle est composée de montagnes difformes et d'eau²²⁶ mais la Terre était lisse jusqu'à sa déformation par le Déluge :

²²³ De Thalès à Galilée les convictions sont que la Terre a une âme et un corps comme l'homme crée à l'image de dieu. À l'image de l'homme, la terre est susceptible de pourrir et de mourir.

²²⁴ L'ouvrage est publié pour la première fois en latin, *Telluris Theoria Sacra* en 1681, puis il est publié en anglais jusqu'en 1826.

²²⁵ Thomas Burnet, *The Theory of the Earth Containing an Account of the Original of the Earth, and of All the General Changes which it hath Already Undergone, Or is to Undergo Till the Consummation of All Things*, 3rd ed., London, W. Kettilby, 1697, p. 97. « A dead heap of Rubbish »

²²⁶ *Ibid.*, p. 40. La Terre au centre était entourée de liquide et d'air. Les liquides se sont fractionnés en deux couches dont une couche huileuse sur laquelle ce sont posées les poussières de l'atmosphères qui ont formé une couche solide au-dessus de l'eau. Sous l'effet de la chaleur cette croûte s'est fracturée et a plongé dans la couche d'eau qui a jailli à la surface du globe. Ainsi le Déluge s'est produit, et les montagnes se sont dispersées sur les différents continents et ont formé les ruines de l'ancienne terre.

La Terre lisse abritait les premières Scènes de la Vie, et les premières Générations de l'Humanité ; elle avait la beauté de la Jeunesse et de la Nature en fleurs, fraîche et féconde, elle n'avait pas une ride, pas de cicatrice ou de fracture sur son corps, pas de Rochers ou de Montagnes ; pas de grottes ni de Canaux profonds, mais elle était régulière et uniforme sur toute sa surface²²⁷.

Ses livres I et II se concentrent essentiellement sur le Déluge et ses conséquences qui ont engendré les montagnes comme punitions. Le châtement de l'homme (Adam) s'étend à celle de la nature et le Déluge est le paradigme de la catastrophe de l'Apocalypse à venir (livre III). De cette catastrophe naîtra un nouveau Paradis et une nouvelle Terre (livre IV). En doutant de la permanence de la surface terrestre, Thomas Burnet étudie les montagnes comme une preuve de la pénitence de l'homme. L'homme vit parmi les ruines d'un monde autrefois plus égal et plus parfait, à la différence d'Aristote qui pensait la Terre et l'homme présents depuis toujours²²⁸. Son étude des montagnes indique qu'elles sont à considérer comme les ruines d'un monde déréglé comme nous le voyons dans *Deluge and Dissolution of the World* (fig. 76).

Il n'y a rien sur Terre de plus informe que les montagnes constituées de vieilles roches. Elles incarnent alors le paroxysme de la variété et de l'irrégularité²²⁹. Thomas Burnet entrevoit également les descriptions plus tardives du sublime puisque la grandeur naturelle devient la preuve non seulement de la création mais bien entendu de la présence de Dieu. L'originalité de Thomas Burnet réside dans sa tentative de réconcilier les Écritures et la science : « [...] Le Monde naturel peut être un Ennemi de la Vérité, Dieu n'est pas divisé contre lui-même²³⁰ ». C'est pourquoi il se contredit parfois en voulant démontrer la véracité des Écritures à travers l'observation de la nature. Il démontre que son étude ne se limite pas à l'aspect visuel des montagnes qui provoque toujours la peur : il cherche à remonter

²²⁷ *Ibid.*, p. 47. « In this smooth Earth were the first Scenes of the World, and the first Generations of Mankind; it had the beauty of Youth and blooming Nature, fresh and fruitful, and not a wrinkle, scar or fracture in all its body, no Rocks nor Mountains, no hollow Caves, nor gaping Channels, but even and uniform all over. »

²²⁸ *Ibid.*, pp. 23–24.

²²⁹ *Ibid.*, p. 140.

²³⁰ *Ibid.*, n.p. « [...] the Natural World can be an Enemy to Truth, God is not divided against himself »

à l'origine de leur formation²³¹. Elles sont créées par Dieu donc elles doivent certainement comporter une signification indispensable à la compréhension du monde : « La vérité est que la plupart des gens n'a pas assez de sens et de curiosité pour se poser des questions concernant ces choses, ou concernant leur forme originale²³². » Par cette phrase, il affirme qu'il y a une raison dans toutes choses et ceci le pousse à entreprendre le Grand Tour. Plus il voyage plus il met en doute la création du Grand Architecte exprimée par les Écritures, non pas pour nier l'existence du Divin mais pour acquérir la connaissance sur le mode empirique²³³. Les montagnes, les vallées et les mers sont dues au Déluge, à la destruction d'un monde originel qu'il veut tenter de retrouver. De ce point de vue, les Écritures ne lui suffisent plus. Il les étudie et affirme que Moïse les a simplifiées, qu'il les a falsifiées mais il ne nie pas pour autant son existence²³⁴. Il va même faire de la Genèse un récit allégorique dans *Archaeologiae Philosophicae* (1692). Moïse est un personnage important parce que la foi est primordiale pour croire à la création divine de la Terre. Rejeter Moïse serait donc rejeter la Providence. Ce serait affirmer que l'homme est sur Terre par hasard et que cette dernière existe depuis l'éternité. Dans ce cas, Dieu et son dessein ne sont pas nécessaires. Cette théorie est impensable au XVIIe siècle²³⁵. Cependant la création du monde que Thomas Burnet hérite de René Descartes, ne peut pas à elle seule expliquer l'aspect du monde²³⁶. Le système du monde pousse les théologiens à bâtir un nouveau système solide et rassurant basé sur la Bible. Thomas Burnet joint à cela un sens de l'observation et

²³¹ Suivant la Genèse, il confirme que l'Arche de Noé est un sauvetage parmi d'autres qui ont eu lieu dans le monde entier mais il ne s'intéresse qu'à son continent. Il connaît l'existence de l'Asie et de l'Afrique mais ne traite pas du Nouveau Monde. Le continent américain ne fait pas partie de la Bible.

²³² *Ibid.*, pp. 94–95. « The truth is, the generality of people have not sense and curiosity enough to raise a question concerning these things, or concerning the Original of them. »

²³³ Il réalise le Grand Tour en 1671 et voyage dans les Alpes et les Apennins.

²³⁴ Concernant la création de la Terre, voir Dennis R. Dean, *Romantic Landscapes: Geology and Its Cultural Influence in Britain, 1765-1835*, Ann Arbor, Scholars' Facsimiles & Reprints, 2007, pp. 142–143.

²³⁵ Les athées suivent le philosophe Lucrèce et considèrent la montagne comme un gâchis dans la nature. Elles sont la preuve de l'émergence fortuite de la Terre.

²³⁶ René Descartes publie en 1644 une théorie de la Terre, *Principes de la philosophie (Principia Philosophiae)*. Il classe la Terre au sein des planètes. La Terre est constituée de couches qui se sont fracturées. Les débris de ces fractures ont créé les montagnes et les mers. Il affirme que la Terre actuelle est due à une catastrophe mais non divine. Tous les éléments étaient présents dans sa structure interne. C'est le point que reprend Thomas Burnet en le juxtaposant au récit biblique. René Descartes tente de rester proche de la Bible mais il n'y parvient pas.

tente de remonter à l'origine de la formation terrestre qui ne peut être que sacrée. Même si la Terre est désordonnée, elle est l'œuvre de Dieu et maintient la preuve de son existence. Il compte parmi ses admirateurs les écrivains, John Dennis (1658-1734), Richard Steele (1672-1729) et Joseph Addison dont il connaît l'étude du sublime. Issues du Déluge, les montagnes sont terrifiantes mais il ne peut s'empêcher de les admirer : « Il y a quelque chose d'imposant et de majestueux dans l'Air de ces choses, qui inspire à l'esprit les plus grandes pensées et passions. Nous devons naturellement en de telles occasions penser à Dieu et ses noblesses [...]»²³⁷ ». Le vaste présent dans la nature démontre la grandeur incompréhensible du divin, l'esthétique de l'infini. C'est précisément le vide qui remplit le paysage de la présence divine. Il réalise déjà une distinction entre le sublime et le beau, où le sublime ne concerne pas l'apparence des objets mais bien un sentiment provoqué en l'homme. C'est ce que nous percevons dans les écrits du poète anglais John Dennis. Après son Grand Tour qui l'a amené dans les Alpes en 1688, il revient en Angleterre pour développer son esthétique autour du sublime. Lecteur de Thomas Burnet, il évoque l'enthousiasme en tant que passion présente dans l'évocation du sublime comme Lord Shaftesbury²³⁸. La source du sublime est en Dieu et dans les manifestations de sa puissance. La montagne est remplie d'une religieuse terreur : « Ce ne sont pas seulement de vastes, mais horribles, hideuses, et fantomatiques ruines²³⁹ ». En plus de la peur, il expérimente l'horreur délicate ou la joie terrible. Le sublime apparaît dans tout ce qui est extravagant et provoque l'enthousiasme ressenti lors de la contemplation ou de la méditation autour d'un objet qui n'appartient pas à la vie de tous les jours. Dès la fin du XVII^e siècle, John Dennis aborde déjà l'expérience du sublime naturel qui se détache du sublime rhétorique

²³⁷ Thomas Burnet, *The Theory of the Earth Containing an Account of the Original of the Earth, and of All the General Changes which it hath Already Undergone, Or is to Undergo Till the Consummation of All Things, op.cit.*, pp. 94–95. « There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the mind with great thoughts and passions; We do naturally, upon such occasions, think of God and his greatness [...] »

²³⁸ L'enthousiasme n'est pas à confondre avec le fanatisme religieux. Michèle Plaisant, 'La Poésie de la nature et le concept d'enthousiasme (1726 -1750) : redécouverte, évolution et transformations', *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, vol. 38, n°1, 1994, pp. 171–182.

²³⁹ John Dennis, *Miscellanies in Verse and Prose: A Quote*, London, James Knapton, 1693, p. 139. «They are not only vast, but horrid, hideous, ghostly Ruins. »

connu depuis Longin²⁴⁰. Chez Thomas Burnet et John Dennis, le voyage au sein des paysages montagneux s'ouvre à une nouvelle perception guidée par l'infini.

La théorie sacrée de Thomas Burnet ne permet pas de trouver des réponses sur l'origine de la formation des montagnes mais permet néanmoins de les joindre au sublime.

c. La Physico-Théologie : l'utilité des montagnes

La physico-théologie incorpore les découvertes des sciences nouvelles à l'intérieur de la théologie elle-même pour prendre la défense du Christianisme. Elle présente le divin à nouveau comme créateur et gouverneur du Monde plutôt que comme une entité métaphysique abstraite. Ainsi les montagnes ont une utilité pour l'environnement terrestre.

Pour les adversaires de Thomas Burnet, la terre ne peut pas être imparfaite. Les montagnes sont indispensables pour les rivières et la création de frontières naturelles. Le théologien Erasmus Warren publie non pas une théorie sacrée mais une géologie théologique intitulée *Geologia : Or, A Discourse concerning the Earth before the Deluge* (1690) où il affirme que toutes les formes naturelles ont un but même les formes paraissant imparfaites :

Cette rugosité, ces accidents de terrains et cette confusion multiforme à la surface de la Terre, qui, pour ceux qui sont inattentifs, peuvent sembler n'être rien d'autre que des inélégances ou des défigurations horribles, paraîtront, aux hommes qui réfléchissent, les Fabrications, les Découpes, et les Sculptures ornementales qui forment les linéaments de la nature, pour ne pas dire ses Splendeurs²⁴¹.

²⁴⁰ Longin, *Traité du Sublime*, III ap JC. Philosophe et rhéteur antique, redécouvert au XVI^e siècle. Il est l'auteur de *Peri Hupsous*, dans lequel il s'intéresse au style sublime comme un moyen rhétorique d'élever le langage. Si son traité concerne la poésie, il met en place les thèmes que l'on retrouve dans le sublime naturel lié aux choses élevées qui ont un effet sur l'esprit et s'associent à des émotions intenses. Longin conçoit aussi des sources naturelles du sublime : l'élévation d'esprit (analogon) qu'il nomme « de la sublimité dans les pensées » (chapitre 7). Pierre Hartmann, *Du sublime : De Boileau à Schiller. Suivi de la traduction de Uber das Erhabene de Friedrich Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 18–22.

²⁴¹ Erasmus Warren, *Geologia, or, A Discourse Concerning the Earth before the Deluge: Wherein the Form and Properties Ascribed to It, in a Book Intituled The Theory of the Earth, Are Excepted Against and it is Made Appear, that the Dissolution of that Earth was not the Cause of the Universal Flood. Also a New Explication of that Flood is Attempted*, 1690, trad. Christine Malamoud, dans

Chez Erasmus Warren nous comprenons que le Déluge est un chaos, une punition. Il préfère alors étudier les éléments produits par le Déluge et non pas le Déluge en lui-même. Cette conception transforme la Terre issue du Déluge en un territoire de perfection divine face à la folie de l'homme. En effet Dieu a provoqué le Déluge pour créer une terre adaptée à l'homme²⁴².

Le naturaliste, géologue et archevêque anglais John Woodward (1665-1728) affirme dans *An Essay Toward A Natural History of the Earth* (1695) que le Déluge est une punition faite pour l'homme mais qu'il a permis à la terre de se remodeler. Les montagnes étaient déjà présentes sur la terre originelle où l'homme était innocent. À sa chute, Dieu décida de transformer certaines formes terrestres dont les montagnes. L'œuvre de John Woodward lie l'histoire humaine et histoire naturelle²⁴³, mais à la différence de Thomas Burnet, il ne conçoit plus la création de la Terre comme issue de la colère divine.

Erasmus Warren et John Woodward donnent la primauté à l'observation et à l'expérience dans la nature. Une connaissance basée sur l'empirisme métaphysique. Sur le plan physico-théologique le Déluge a modifié la Terre mais ne l'a pas rendue pour autant imparfaite.

En 1701, le scientifique Robert Hooke (1635-1703) se réaffirme en faveur du Déluge survenu par des tremblements de terre dans *Discourse of Earthquakes*²⁴⁴. Il étudie la formation de la Terre selon des cycles de régénération à la suite de successions de tremblements de terre. Au moment où le cartésianisme semble avoir gagné et après qu'Isaac Newton (1643-1727) a publié *Principia* (1687), la Genèse inspire les théories physiques aux philosophes de la nature²⁴⁵. Dans le même sens

Keith Thomas, *Dans le jardin de la nature : la mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne : (1500-1800)*, Paris, Gallimard, 1985, p. 338.

²⁴² Il étudie le relief de la Terre et se demande pour quelle raison les montagnes sitôt créées sur la nouvelle Terre n'ont pas de cloque sur leur sommet étant donné qu'elles ont été les éléments exposés au soleil nouvellement créé. Gordon Leslie Davies, *The Earth in Decay, a History of British Geomorphology, 1578-1878*, *op.cit.*, p. 34.

²⁴³ À la fin du XVII^e siècle ce sont domaines de recherches complémentaires qui feront naître les collections d'Antiques.

²⁴⁴ Gordon Leslie Davies, *The Earth in Decay, a History of British Geomorphology, 1578-1878*, *op.cit.*, pp. 86-92.

²⁴⁵ Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard (Collection Idées n° 301), 1973. Isaac Newton a certes déjà publié *Principia* en 1687 mais les théologiens se réfèrent toujours

que Thomas Burnet, William Whiston (1667-1752), successeur d'Isaac Newton à l'Université de Cambridge en 1702, mais aussi archevêque, astronome et mathématicien publie *A New Theory of the Earth* (1696)²⁴⁶. Convaincu par le récit biblique, il affirme que le Déluge est dû à la rencontre entre la Terre et une comète envoyée par Dieu et cette conflagration a laissé apparaître les montagnes. Ces théories seront remises en question lors du développement des sciences mais n'en demeurent pas moins les premières tentatives d'explication de la formation terrestre.

Le naturaliste John Ray (1627-1705) dans *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation* (1691) puis *Three Physico-Theological Discourses* (1692) s'intéresse à la montagne en tant qu'élément naturel indispensable à l'environnement :

L'Aspect actuel de la Terre, avec toutes ses Montagnes et ses Collines, ses Promontoires et ses Roches, aussi grossiers et déformés qu'ils paraissent, me semblent un objet très beau et agréable, et toute cette Variété de Collines, Vallées, et Irrégularités, sont bien plus gracieuses à voir, qu'un Pays parfaitement équilibré sans aucune Élévations ou Protubérances pour parachever le spectacle²⁴⁷.

Il insère le cycle des montagnes dans la formation de l'univers et penche pour une réévaluation de l'âge de la terre par rapport à la formation des montagnes. Son ami, le naturaliste Edward Lhuyd (1660-1709), conservateur à l'*Ashmolean Museum* d'Oxford dès 1690, réalise de nombreux voyages en territoires celtiques. À Llanberis et Nant Ffrancon (pays de Galles) il découvre que les rochers n'ont certainement pas été transportés par les eaux du Déluge et ont dû tomber des montagnes²⁴⁸.

à René Descartes. Même si la séparation entre science et philosophie ne s'est pas encore produite, Isaac Newton est davantage considéré comme un scientifique. Il utilise la philosophie pour ses investigations mathématiques dans le domaine de la physique. Il faut attendre la fin du XVII^e siècle pour que les théories d'Isaac Newton triomphent.

²⁴⁶ L'ouvrage de William Whiston a de nombreuses rééditions en 1708, 1722, 1737.

²⁴⁷ John Ray, *Three Physico-Theological Discourses Concerning I. The Primitive Chaos, and Creation of the World. II. The General Deluge, Its Causes and Effects. III. The Dissolution of the World, and Future Conflagration*. London, William Innys, 1713, pp. 34–35. « That the present Face of the Earth, with all its Mountains and Hills, its Promontories and Rocks, as rude and deformed as they appeared, seems to me a very beautiful and pleasant Object, and will all that Variety of Hills, and Valleys, and Inequalities, far more grateful to behold, than a perfectly level Country, without any Rising or Protuberance, to terminate the Sight. »

²⁴⁸ Gordon Leslie Davies, *The Earth in Decay, a History of British Geomorphology, 1578-1878*, *op.cit.* p. 17.

Dans *Physico-Theology or, A Demonstration of the Being and Attributes of God, from His Works of Creation*, 1713²⁴⁹, l'homme d'église et philosophe, William Derham (1657-1735) affirme que toutes les choses créées par Dieu doivent être respectées :

Serons-nous en droit de blâmer ce que Dieu a fait ! Prétendons-nous modifier ses Ouvrages ! Ou donner des avis à la Sagesse infinie ! Ou connaître toutes les Fins et Desseins de sa Volonté infinie, comme si nous étions ses Conseillers !²⁵⁰

La physico-théologie joint la nouvelle science et l'univers infini pour insister sur la transcendance de Dieu plus que la cosmologie aristotélicienne. Les recherches de John Ray et William Derham forment les débuts de la théologie naturelle. Ils désirent montrer que les découvertes de la nouvelle science expérimentale prouvent l'existence de Dieu, le concept de la Création, et la divine Providence. Peu à peu les paysages montagneux ne sont pas seulement la source de l'horreur mais l'espace d'un renouveau spirituel. Dieu est un architecte investi dans la création des montagnes. L'étude des montagnes montre en même temps les limites de la compréhension humaine qu'il est nécessaire d'abolir comme l'explique William Derham :

Les montagnes, bien loin d'être une Faute du Hasard, un Ouvrage sans Forme, sont nobles et utiles, une Partie indispensable de notre Globe. Premièrement pour l'Ornement, la Beauté et le Plaisir, je fais appel aux Sentiment de tous les Hommes, qu'ils disent si cette charmante Diversité de Montagnes et de Vallées n'est pas plus agréable qu'une longue suite de Plaines. Laissons ceux qui passent une partie de leur Vie à parcourir la Terre ; à se distraire par la vue de différentes Perspectives qu'ils y rencontrent ; que ceux-là, dis-je, jugent, si les Endroits les plus éloignés de la Terre vaudraient autant la peine d'être visités, si la Terre était partout d'une Superficie sphérique, égale et unie, ou une large Plaine de plusieurs milliers de lieues. Qu'ils disent, si elle n'offre pas plus de plaisir aux Yeux, en regardant du Sommets des Montagnes, les Vallées, les Rivières, et les Montagnes voisines ; ou encore, en contemplant les Montagnes qui les environnent depuis les Vallées²⁵¹.

²⁴⁹ Une douzaine d'éditions en cinquante ans et est traduit en allemand, français et suédois.

²⁵⁰ William Derham, *Physico-Theology or, A Demonstration of the Being and Attributes of God, from His Works of Creation. Being the Substance of Sixteen Sermons Preached in St. Mary-Le-Bow-Church, London*, 6th ed., London, W. and J. Innys, 1723, p. 81. « And should we therefore pretend to censure what God doth! Should we pretend to amend his Works! Or to advice infinite Wisdom! Or to know the Ends and Purposes of his infinite Will, as if we were of his Council! »

²⁵¹ *Ibid.*, pp. 70-71 « [...] Mountains are so far from being a Blunder of Chance, a Work without Design, that they are a noble, useful, yea, a necessary Part of our Globe. And in the first Place, as to

La physico-théologie s'adapte aux sensibilités religieuses des théologiens investis dans la contemplation de la nature plus que son étude systématique.

Nous percevons cette contemplation dans l'œuvre de Lord Shaftesbury. Autour de son étude du beau, il prône un art qui plaise à l'esprit. Sa philosophie est empreinte de théologie et de morale qu'il lie à l'empirisme. Dans *The Moralist* (1709) puis dans *Characteristiks* (1711) il écrit : « Combien de choses qui révoltent & qui dégoutent d'abord, et que l'on reconnaît ensuite pour de sublimes beautés ! Car ce n'est pas l'affaire d'un instant d'acquérir le sentiment exquis qui fait découvrir ces beautés²⁵². » Cette conception du beau empirique se retrouve chez Francis Hutcheson dans *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté & de la vertu (An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue, 1725)* qui préfère y voir un sens naturel et non une éducation. Les montagnes apparaissent au plus grand nombre comme une forme inédite, hostile par son environnement mais néanmoins une forme indiquant la présence du divin dans les variétés du paysage.

C'est l'expérience et la familiarité des territoires montagneux qui font triompher ses représentations dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'enjeu est d'une certaine façon de dompter les montagnes, de les cadrer dans l'imagination afin de pouvoir se concentrer sur leur représentation artistique. Une conception artistique présente dans la poésie de James Thomson : « Nature, grand auteur, dont la main infatigable roule sans cesse les Saisons de l'année, combien tes ouvrages sont puissants et majestueux ! De quelle terreur agréable ils pénètrent l'âme qui les

the Business of Ornament, Beauty, and Pleasure, I may appeal to all Men's Senses, whether the grateful Variety of Hills and Dales, be not more pleasing than the largest continued Planes. Let those who make it their Business to visit the Globe, to divert their Sight with the various Prospects of the Earth; let these, I say, judge whether the far distant Parts of the Earth would be so well worth visiting, if the Earth was every where of an even, level, globous Surface, or one large Plane of many 1000 Miles; and not pleasing to the Eye, to view from the Tops of the Mountains the subjacent Vales and Streams, and the far distant Hills; and again from the Vales to behold the surrounding Mountains. »

²⁵² La nature est une œuvre d'art créée par Dieu donc elle se trouve au-dessus de l'homme et de ses créations artistiques. L'homme ne doit pas toucher à la nature, sous aucun prétexte car elle est œuvre de Dieu. « How many things shocking, how many offensive at first, Which afterwards are known and acknowledg'd the highest *Beautys* ! For 'tis not instantly we acquire the Sense by which these Beautys are discoverable. » trad. Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980 (Collection bilingue), p. 69.

chante avec étonnement et admiration²⁵³. » L'évolution du rôle de la science dans la théologie protestante au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle peut être expliquée par la confrontation croissante entre des attitudes naturalistes, unitariennes, déistes, athées et enthousiastes²⁵⁴. Les lois de la nature formulées par René Descartes puis Isaac Newton sont étudiées comme la conséquence de la volonté de Dieu. La Nature a un ordre réglé par le Créateur et pour les protestants cela préserve la transcendance et la Providence²⁵⁵. Les théologiens se sont servis de la philosophie d'Aristote pour expliquer la Genèse. Mais le rapport entre la formation de la nature et les Écritures ne fournit pas assez de réponses.

La physico-théologie permet de trouver de nouvelles explications physiques à la Genèse parfois selon les principes de la science nouvelle, plus souvent en allant chercher dans le passé et donne naissance à la philosophie naturelle.

²⁵³ James Thomson, *The Seasons, Winter*, v. 106-110, p. 128. « Nature ! great parent ! whose unceasing hand/ Rolls round the Seasons of the changeful year./ How mighty, how majestic are thy works!/ With what a pleasing dread they swell the soul,/ That sees astonished! And astonished sings. » trad. Marie-Jeanne de Châtillon Bontemps, dans James Thomson, *Les Saisons, poème*, *op.cit.*, pp. 266–267.

²⁵⁴ Les athées émettent des doutes sur l'existence de Dieu ou de la Providence. Ils suivent Lucrèce et considèrent la montagne comme un gâchis dans la nature. Elles sont la preuve de l'émergence fortuite de la Terre. Les enthousiastes s'appuient sur des phénomènes surnaturels pour expliquer les productions naturelles.

²⁵⁵ Le conflit entre Catholiques et Anglicans précédant la Glorieuse Révolution (1688-1689) a également vu des tentatives d'utilisation de la rationalité de la science expérimentale à des fins politiques. Pendant le règne de Jacques II, l'Église anglicane se proclame seule à posséder la raison. Mais pour la doctrine catholique, le clergé anglican attaque le dogme de la transsubstantiation comme la partie la plus haïssable et la plus absurde de cette doctrine en exigeant que toutes les preuves soient externes, mesurables et attestées. Les anglicans ne conçoivent pas l'existence de la raison au-dessus de Dieu. Après la Glorieuse Révolution, ce débat se retrouve dans l'athéisme.

d. James Hutton, l'âge de la Terre

Le géologue écossais James Hutton (1726-1797), fondateur de la géologie moderne, donne un âge infini à la Terre²⁵⁶. Il change la perception que le public a des montagnes puisque son étude de la structure terrestre est perçue comme une des sources de l'histoire humaine.

James Hutton présente en 1785 à la *Royal Society* d'Édimbourg sa *Theory of the Earth* (1797). Il interroge la présence divine et affirme que la Terre et le paysage sont faits de flux²⁵⁷. En 1787, il se rend sur l'île d'Arran avec le géologue écossais John Clerk of Eldin (1728-1812) et visite la vallée de Glen Tilt dans les Highlands. En 1788, il visite Siccar Point avec les scientifiques John Playfair (1748-1819) et James Hall (1761-1832)²⁵⁸. Son travail géologique n'est pas contre la religion puisqu'en expliquant la formation de la terre, il respecte Dieu et s'en rapproche :

Telles sont les distinctions des montagnes et des vallées, des lacs et des rivières, des déserts arides et des riches plaines arrosées, des roches qui semblent apparemment intactes par l'écoulement du temps et des sables fluctuants avec les vents et les marées. Tous ceux-ci sont les effets de causes régulières ; chacun a son but propre dans le système de la Terre ; et dans ce système s'en trouve un autre, qui est celui des corps vivants en croissance et des êtres animés²⁵⁹.

²⁵⁶ James Hutton affirme d'après ses études que la Terre a plus de six mille ans mais qu'en même temps son âge est incalculable. Cela pourrait être bien plus. Jack Repcheck, *The Man Who Found Time: James Hutton and the Discovery of the Earth's Antiquity*, New York, Basic Books, 2009, p. 167.

²⁵⁷ James Hutton est partisan de la théorie plutonienne. La Terre est composée d'un noyau de feu qui libère de la chaleur et provoque des éruptions volcaniques. Une fois retombée, la matière fondue provoque des érosions terrestres. Les sédiments accumulés dans l'eau se durcissent et forment des roches. Ces bouleversements inhérents à la Terre ont façonné, par des soulèvements rocheux successifs, l'aspect actuel du globe. L'idée de cycle apparaît : érosion, sédimentation, soulèvement avec injection de matière liquides. Sa participation au développement de la géologie est avérée mais son ouvrage est peu connu de son vivant. C'est John Playfair, professeur de mathématiques à l'Université d'Édimbourg qui interprète son travail en 1802 dans *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth*.

²⁵⁸ Voir Charlotte Klonk, *Science and The Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, *op.cit.*, p. 78.

²⁵⁹ James Hutton, *Theory of the Earth with Proofs and Illustrations*, by James Hutton, vol. 1, Weinheim/Codicote/New York, H.R. Engelmann (J. Cramer)/Wheldon and Wesley/ Hafner publishing Co., 1960, p. 167. « Such are, the distinctions of mountains and valleys, of lakes and rivers, of dry barren deserts and rich watered plains, of rock which stand apparently unimpaired by the lapse of time, and sands which fluctuate with the winds and tides. All these are the effects of steady causes; each of these has its proper purpose in the system of the earth; and in that system is contained another, which is that of living growing bodies, and of animated beings. »

Uniformitariste, il est en faveur de l'existence d'un monde éternel et rejette le catastrophisme. Si sa théorie peut se faire accuser d'athéisme, il se rapproche des déistes. Il interroge les Écritures qui sont le point de départ de l'étude de la terre. Sa Théorie est publiée un siècle après celle de Thomas Burnet qu'il considère comme obsolète : « Cela ne peut qu'être considéré sous un autre jour que celui d'un rêve [...] »²⁶⁰. En opposition à la théorie plutonienne de James Hutton, les partisans de la théorie neptunienne défendent la thèse de la catastrophe inspirée du Déluge²⁶¹. Cette théorie est soutenue par le géologue allemand Abraham Gottlob Werner (1749-1817) puis par son disciple écossais le géologue Robert Jameson (1774-1854) qui lui aussi voyage en Écosse (Shetland, Arran, Hébrides et Orcades). Il fonde en 1808 la *Wernerian Natural History Society*.

Les montagnes jusque-là perçues en tant que forme immuable, sont en fait formées et reformées depuis des millénaires. L'histoire des roches et des fossiles démontre que la Terre n'a pas le même âge que l'être humain et qu'elle s'étend bien avant son arrivée. Une des découvertes les plus importantes vient de la compréhension du monde naturel en tant que cycle contenant chacun une histoire géologique qui lui est propre. Les outils scientifiques comme le microscope et le télescope représentent les moyens de découvrir la gloire de Dieu et sa toute puissance. Pour ces raisons les intellectuels ne s'opposent pas au développement de la géologie qui depuis la fin du XVIII^e siècle ouvre des perspectives sur l'histoire de la terre²⁶². James Hutton voit un nouvel ordre dans la nature mais reste toujours en faveur du lien entre la science et la religion.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 271–272. « This surely cannot be considered in any other light than as a dream [...] »

²⁶¹ Les montagnes se forment par le dépôt inégal de sédiments au fond d'un océan couvrant toute la terre. Les eaux marines dépassaient de plusieurs milliers de mètres le niveau actuel. Les sédiments sont donc les restes les plus anciens du globe. Ils définissent le terme de montagne primitive.

²⁶² La géologie apparaît brièvement au XVIII^e siècle et le mot « géologie » apparaît en 1735 en Angleterre puis en France en 1751 avec Denis Diderot (1713-1784).

B. La montagne, vers un plaisir de l'imagination :

Nous voyons que quitter le jardin et parvenir aux territoires montagneux montre que la perte du jardin d'Éden est acceptée et qu'il ne peut pas être retrouvé. L'intérêt ne se focalise plus sur l'objet perdu mais sur la rencontre d'un territoire nouvellement perçu où les montagnes ont leur place. Les interrogations sur l'infini et l'immensité marquent la quête du sublime naturel, l'expérience d'une émotion étrange qui déborde certainement sur les principes de la beauté pittoresque.

a. Joseph Addison et les plaisirs de l'imagination

Alors que jusque-là les montagnes sont jugées hideuses par le domaine esthétique, Joseph Addison les intègre au sein du sentiment éprouvé à la vue des curiosités de la nature.

En 1712, l'écrivain anglais Joseph Addison publie dans son journal le *Spectateur*, une série d'essais, *Les Plaisirs de l'imagination* (21 juin au 3 juillet 1712 dans les numéros 411 à 421). Il réalise un inventaire des éléments naturels à travers l'étude du Grand, du Nouveau et du Beau présents dans la nature : « J'examinerai d'abord ces plaisirs de l'imagination, qui naissent de la vue actuelle des objets extérieurs ; et il me semble que les premiers doivent leur origine à ce que l'on aperçoit de *grand*, d'*extraordinaire* ou de *beau*²⁶³ ». Ce que le spectateur perçoit dans les objets naturels profite à l'imagination et Joseph Addison étudie la forme montagnaise à travers les catégories du Grand et de la Nouveauté. Alors que le poète John Dennis exclut les montagnes hideuses de son esthétique, Joseph Addison les intègre au sein du sublime naturel. Lors de sa confrontation avec le paysage alpin en 1702, il forme les prémisses de son *Essai* fondés sur une compréhension religieuse de la montagne²⁶⁴ : « Elles remplissent l'esprit d'une sorte d'agréable

²⁶³ *The Spectator*, n° 412, 23 juin 1712, volume IV, discours XLIII, dans Joseph Addison, *Essais de critique et d'esthétique*, op.cit., p. 173.

²⁶⁴ Joseph Addison voyage sur le Continent entre 1699 et 1703 et publie ses observations dans *Remarks on Several Parts of Italy* (1705). Thomas Gray et Horace Walpole s'y rendront en 1739. Ian Thomson, *The English Lakes, A History*, London, Bloomsbury, 2010, p. 23.

horreur, et forment l'un des Paysages les plus difformes dans le Monde²⁶⁵». Au contraire le Beau est lié aux idées de proportions et à la symétrie. Il n'étudie pas encore le terme propre de « sublime » afin de se différencier de Longin, mais il en pose les bases à travers l'étude des éléments naturels suscitant le Grand c'est-à-dire l'infini, dont la montagne fait partie²⁶⁶. Le Nouveau (l'extraordinaire) issu de la surprise et de la curiosité procède de l'ordre de l'affect :

Tout ce qui est *nouveau* et *extraordinaire* excite un plaisir dans l'imagination parce qu'il remplit l'âme d'une agréable surprise, qu'il satisfait sa curiosité et qu'il l'enrichit d'une idée qu'elle n'avait pas. [...] C'est ce qui donne des charmes à un monstre, & de là vient que les imperfections même de la nature nous plaisent²⁶⁷.

L'esthétique du Grand et du Nouveau conduit à une déstabilisation qui provient de l'expérience du spectateur rencontrant les montagnes. C'est une expérience tirée de l'empirisme étudié par le philosophe anglais John Locke dans *Essai philosophique concernant l'entendement humain* (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690) dont Joseph Addison emprunte les termes et accroît la diffusion²⁶⁸. Il ne traite pas de théorie de l'art mais aborde la puissance des sens du spectateur à travers le développement social et économique. Comme pour John Locke, le sens le plus important est la vue. Voir est la première faculté à l'œuvre dans les premières découvertes des paysages montagneux. Aucune partie de la Terre n'est désagréable quand elle est décrite avec fidélité. C'est un point important de notre étude que nous retrouvons dans l'évolution de la compréhension religieuse de la montagne. Lieu d'un pèlerinage susceptible de dégager l'expérience mystique, la montagne est une architecture permettant d'atteindre le divin, l'au-delà propice au réenchantement du monde mais ce réenchantement n'est possible qu'à partir de la connaissance de ce même monde. Joseph Addison insiste sur le plaisir du danger qui est la qualité première et renvoie aux domaines de la perception et de l'imagination :

²⁶⁵ Joseph Addison, *Remarks on Severals Parts of Italy, in the Years, 1701, 1702, 1703*, London, J. and R. Tonson and S. Draper, 1753, pp. 260-261. « They fill the Mind with an agreeable kind of Horror, and form one of the most irregular misshapen Scenes in the World. »

²⁶⁶ *The Spectator* n°412, 23 juin 1712, volume IV, discours XLIII dans Joseph Addison, *Essais de critique et d'esthétique*, *op.cit.*, p. 173.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁶⁸ On reproche à Joseph Addison d'être expérimental et non scientifique, mais il s'inscrit dans la tradition de John Locke. Il met en valeur l'imagination dont il essaie de développer une théorie qui reconnaît la supériorité morale de l'idéalisme mais la présente en des termes empruntés à l'empirisme de Locke où la vie mentale repose sur des sensations.

Si nous considérons bien la nature de ce plaisir, nous trouverons qu'il ne vient pas tant de la description de ce qui est terrible, que de la réflexion que nous faisons sur nous-même en la lisant. Lorsque nous envisageons des objets hideux, nous sommes ravis de nous voir à l'abri de tout le danger qu'il y aurait à craindre de leur part. Si d'un côté il nous paraissent terribles [les objets], nous savons de l'autre qu'ils sont hors d'état de nous nuire : de sorte que plus leur aspect est effrayant, plus nous goûtons de plaisir à n'avoir rien à craindre de leurs insultes²⁶⁹.

L'homme peut comprendre la nature, œuvre du divin, seulement s'il garde foi en quelque chose qui dépasse les limites de sa perception. La montagne produit une « agréable horreur » et conduit à « l'horreur délicate » d'Edmund Burke. Ce sont les ruines d'un monde déchu, les marques du Déluge : « Mais qui montrent une certaine magnificence dans la Nature²⁷⁰ » comme l'écrit déjà Thomas Burnet. La montagne est un lieu sauvage qui se contente d'exister au-delà de la compréhension humaine. C'est cela qui pousse le développement de l'imagination à travers ses différentes observations.

La démarche de Joseph Addison dans la création du *Spectateur* et dans *Les Plaisirs de l'imagination* est encouragée par une liberté, celle qui tient à s'éloigner de l'élite traditionnelle et démocratise la connaissance que nous retrouverons dans l'observation pittoresque. Là où le Beau demande une étude et l'apprentissage de règles, le sublime touche le domaine de l'imagination et des sentiments et s'adresse à tous les publics. En 1739, le philosophe David Hume (1711-1776) publie son *Traité sur la nature humaine (A Treatise of Human Nature)*²⁷¹. Il se débarrasse de l'esthétique classique qui voyait la beauté dans un ensemble de règles et en fait une association des variétés. Joseph Addison pose les sentiments comme capable de jugement esthétique où l'émotion joue un grand rôle.

²⁶⁹ *The Spectator* n° 418, 30 juin 1712, volume IV, discours XLIX dans Joseph Addison, *Essais de critique et d'esthétique*, op.cit., p. 208.

²⁷⁰ Thomas Burnet, *The Theory of the Earth Containing an Account of the Original of the Earth, and of All the General Changes which it hath Already Undergone, Or is to Undergo Till the Consummation of All Things*, op.cit., p. 136. « [...] but such as show a certain magnificence in Nature; »

²⁷¹ Voir David Hume, *Traité de la nature humaine (A Treatise on Human Nature, 1739-1740)* puis *Traité sur l'entendement humain (Treatise on Human Understanding, 1749)*. David Hume affirme l'identité de l'esprit, de l'imagination et de l'idée. L'esprit est une collection d'idées qui s'appellent imagination et désigne un l'ensemble des choses. Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité : essai sur la nature humaine selon Hume*, 8^e éd., Paris, Presses Universitaires de France (Épiméthée), 2010.

Nous devons créditer Joseph Addison d'avoir fourni les prémisses d'une nouvelle sensibilité qui atteint son paroxysme au XIX^e siècle. Cependant il est nécessaire de le remettre dans le contexte du Grand Tour. Quand il traite des plaisirs de l'imagination, il ne fait référence ni aux territoires de Grande-Bretagne ni aux représentations visuelles des artistes du XIX^e siècle ni même à ses spectateurs. Il a pour modèle les œuvres des maîtres du XVII^e siècle et son voyage dans les Alpes. Comme Lord Shaftesbury, il fait référence à un idéal classique que la génération suivante va subvertir. La nature est constituée de parties, et c'est l'ensemble de ces parties qui frappe le spectateur par leur caractère irrégulier. L'appréhension religieuse de la nature est le fondement de l'intérêt porté à l'ensemble, aux parties et aux irrégularités du paysage. C'est sur ces qualités que la forme montagnaise s'impose également dans l'observation de la beauté pittoresque.

Nous remarquons que l'imagination est indispensable lors de l'observation d'une montagne. La construction d'une image mentale permet de s'habituer à la vue de cette immensité.

b. Le sublime naturel

Au XVIII^e siècle, l'intérêt porté au sublime naturel provient du passage entre des émotions ressenties dans la nature, donc des émotions conduites par l'observation des créations du divin, et l'étude des sciences qui tendent à expliquer ces phénomènes.

Le concept du sublime naturel est fondé sur une morale. C'est ainsi que le présente Nicolas Boileau (1736-1811) lors de la traduction de Longin en 1674, déjà traduit en anglais depuis 1652, puis largement diffusé vers 1730. Le sublime est une expérience individuelle à dimension universelle qui tend à s'éloigner de la raison et s'accompagne du retour à la nature comme l'annonce Thomas Burnet : « ceux qui ne voient jamais les parties montagneuses de la Terre, ne réfléchissent jamais sur leurs causes, ni sur le pouvoir de la Nature Suffisant pour les produire²⁷² ».

²⁷² Thomas Burnet, *The Theory of the Earth Containing an Account of the Original of the Earth, and of All the General Changes which it hath Already Undergone, Or is to Undergo Till the Consummation of All Things*, *op.cit.*, p. 136. « [...] and those that never see the mountainous parts

Le peintre et théoricien Jonathan Richardson donne une valeur indépendante au sublime entre 1715 et 1725 dans *Traité de la peinture et de la sculpture*. Le sublime ne réside pas dans le fait de plaire ou d'instruire le spectateur, il est lié à la surprise. Contrairement au beau il ne peut être atteint par des règles. Il est au-dessus des règles artistiques car il comporte une dimension divine²⁷³. Alors que le beau n'est possible que par l'emploi de certaines règles d'harmonie, le sublime est quant à lui ressenti dans l'absence de règles et dans la contemplation. Le terme de règles est toujours mis en opposition au sentiment du sublime et c'est cette terminologie qui permet de le distinguer de l'enseignement académique. Le promeneur est comme un poète et regarde la montagne par un prisme théologique.

En 1739 Thomas Gray et Horace Walpole visitent la Savoie et le massif de la Chartreuse :

Un précipice monstrueux, presque perpendiculaire, en bas duquel s'écoule un torrent qui parfois chute sur le reste de pierres qui sont tombées du sommet, et parfois la chute d'eau se précipite dans une vaste descente accompagnée d'un bruit de tonnerre qui s'amplifie avec l'écho de chaque côté de la montagne, tout ceci contribue à former l'une des scènes les plus solennelles, des plus romantiques et les plus étonnantes scènes que je n'ai jamais contemplées ²⁷⁴.

Le XVIII^e siècle est le siècle du sublime lié à l'exploration de la nature. L'expérience apporte une légitimation des formes hideuses et terribles ce qui élargit la promenade du jardin à une contemplation plus large de l'espace naturel, jusqu'aux territoires sauvages.

Au sein des Lumières écossaises, Alexander Gerard (1728-1795) rejoint la *Edinburgh Society for the Encouragement of Arts, Sciences, Manufactures and*

of the Earth, scarce ever reflect upon the causes of them, or what power in Nature could be sufficient to produce them. »

²⁷³ Jonathan Richardson donne une valeur indépendante au sublime entre 1715 et 1725 dans *Traité de la peinture et de la sculpture*. Il est le premier à appliquer le sublime aux arts visuels et pas seulement à la littérature. C'est de la même façon que nous pouvons comprendre cette recherche de liberté au sein des territoires nordiques insulaires.

²⁷⁴ Thomas Gray, lettre n° XXIV destinée à sa mère, Mrs Dorothy Gray, Lyon, 13 octobre 1739, dans Thomas Gray, *The Letters of Thomas Gray, Including the Correspondence of Gray and Mason*, vol. 1, éd. Duncan C. Tovey, 2nd ed., London, George Bell and Sons, 1909, p. 38. « A monstrous precipice, almost perpendicular, at the bottom of which rolls a torrent, that sometimes tumbling among the fragments of stone that have fallen from on high, and sometimes precipitating itself down vast descents with a noise like thunder, which still made greater by echo from the mountains on each side, concurs to form one of the most solemn, the most romantic, and the most astonishing scenes I ever beheld. »

Agriculture et publiée en 1759, *Essai sur le Goût (An Essay on Taste)* dans lequel il développe sa critique du sublime en tant que pouvoir de l'imagination :

La grandeur et le sublime nous procurent un plaisir encore plus élevé et plus noble grâce à un sens particulier qui nous permet de les appréhender, tandis que la médiocrité rend tout objet auquel elle adhère désagréable et déplaisant. Sont sublimes les objets qui possèdent *quantité*, ou amplitude, et *simplicité* combinées²⁷⁵.

Dans cet *Essai* qui étudie les liens entre la sensation et la réflexion, le sublime est suggestif et objectif. Les éléments naturels procurent le sublime à la suite d'une réponse émotionnelle lors de la contemplation d'un objet et de son jugement. Cette association d'idées a une fonction unificatrice et se retrouve comme principe artistique. Comme ces prédécesseurs, il affirme que le beau dépend des proportions et conserve un aspect intellectuel. Le sublime s'apparente à une émotion et le rapproche d'un plaisir divin proche d'un recueillement.

C'est sur la même qualité de grandeur, de nouveauté et de curiosité que Henry Home (1696-1782) définit le sublime dans *Elements of Criticism* (1762)²⁷⁶. Il fait de la théorie de l'association le point central de son livre repris par Archibald Alison dans *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790). Tout comme Alexander Gerard, Henry Home ne traite pas de la peur mais de l'infini, et se rapproche de Joseph Addison puis d'Emmanuel Kant (1724-1804) dans la compréhension du sublime présent dans les choses élevées et simples. L'infini est une beauté plus haute et reflète la bénédiction divine ; c'est ainsi que les montagnes deviennent une partie essentielle du paysage pour l'expérience de l'élévation alors même que les voyageurs ne savent pas vraiment comment nommer ce qu'ils ressentent. George Lyttelton, ami d'Alexander Pope et de James Thomson, écrit au cœur du Snowdon à l'été 1756 :

Le matin suivant nous avons fait l'ascension de la montagne de Berwin, une des plus hautes du pays de Galles ; et quand nous sommes arrivés au sommet, une vue s'est offerte à nous, elle nous a frappé l'esprit avec un étonnement effroyable. La nature est dans toute sa majesté ici ; mais c'est la

²⁷⁵ Alexander Gerard, *Essai sur le goût*, éd. Pierre Morère, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal (Esthétique et représentation, monde anglophone, 1750-1900), 2008, p. 93.

²⁷⁶ Il ne semble pas que Henry Home ait été proche d'Edmund Burke mais il connaît son travail. Voir Emily Brady, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*, New York, Cambridge University Press, 2013.

majesté d'un tyran, fronçant les sourcils sur les ruines et la désolation d'une région²⁷⁷.

Les montagnes sont toujours comprises comme des ruines mais permettent néanmoins de s'approcher du divin. Ce rapprochement est important car il permet d'allier la montagne à une forme architecturale qui est certainement une des bases de sa représentation. L'idéalisme empirique si cher à la Grande-Bretagne justifie le sublime et permet de le concevoir comme une catégorie esthétique indépendante du beau.

Le sublime naturel est tiré de l'esthétique de l'infini et ébranle l'esthétique contemporaine en formulant des objections contre le dogmatisme et le formalisme pour mieux prendre en compte les exigences d'un public nouveau dans un contexte culturel en pleine évolution.

c. Le pittoresque et le sublime

L'observation pittoresque et le sentiment sublime satisfont une curiosité nouvelle qui se trouve être la subversion du Grand Tour, aussi bien du point de vue géographique que culturel.

Depuis les publications du *Barde* de Thomas Gray et des *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson. Le voyageur est stimulé par l'observation pittoresque et l'expérience du sublime. En 1762, Thomas Gray valorise l'aspect des montagnes anglaises en critiquant l'apparence du Peak District où elles semblent manquer : « [...] Un pays sans conteste le plus laid que j'ai vu en Angleterre, noir, ennuyeux, stérile et pas assez montagneux pour nous séduire par les horreurs qu'il suscite²⁷⁸

²⁷⁷ George Lyttelton, *Account of a Journey into Wales: in two letters to Mr. Bower*, Lettre I, Brynker, 6 juillet 1756, dans George Lyttelton, *The Works of George Lord Lyttelton: Formerly Printed Separately, and Now Collected Together: With Some Other Pieces, Never before Printed*, Dublin, J. Williams, 1775, p. 556. « The next morning we ascended the mountain of Berwin, one of the highest in Wales ; and when we came to the top of it, a prospect opened to us, which struck the mind with awful astonishment. Nature is in all her majesty there; but it is the majesty of a tyrant, frowning over the ruins and desolation of a country. The enormous mountains, or rather rocks, of Merionethshire enclosed us all around. »

²⁷⁸ Lettre n° CCXLV de Thomas Gray au Pr Wharton, Cambridge, 4 décembre 1762, dans Thomas Gray, *The Letters of Thomas Gray Including the Correspondence of Gray and Mason*, vol. 2, *op.cit.*,

». Par l'observation des territoires montagneux insulaires, William Gilpin se détourne de la nature pastorale et rurale. Ses ouvrages amènent le lecteur dans les régions grandes et montagneuses, où il trouve des scènes majestueuses. Le paysage en ruine est un accident hérité d'une perspective théologique qui prouve que « l'horreur délicate » reste omniprésente dans son étude des montagnes : « Une montagne est un objet de grandeur, et sa dignité prend une nouvelle force en se mêlant avec les nuages et en se déployant dans la majesté de l'obscurité²⁷⁹ ». William Gilpin donne ainsi la spécificité de la beauté pittoresque qui se rapproche du sublime dans l'utilisation de la simplicité et de la variété puisqu'il sait ce que l'art ne peut pas atteindre, c'est un paysage qui n'est pas apprivoisé :

Si vous aviez vu autant de lacs et de Montagnes que j'en ai vu, ils auraient évincé tout le reste de votre tête. Pour ma part, chaque fois que je m'assois avec un pinceau et une feuille de papier devant moi, les idées de roches, de montagnes et de lacs se pressent dans ma tête. Mon pinceau court naturellement sur le papier ; je ne conçois pas d'autres idées de paysage, sauf ce genre sublime, qui vaut la peine d'être retenu²⁸⁰.

Les montagnes portent les deux notions et c'est encore une fois à l'artiste de sélectionner et de combiner les variétés. Et c'est certainement lors de son tour de l'Écosse en 1776 que le sublime l'aide à distinguer les paysages pittoresques : « Simplicité et variété sont les fondations reconnues de tout effet pittoresque [...] quand le paysage s'approche au plus près de la simplicité, il s'approche au plus près du sublime ; et quand la variété règne, il tend plus vers le beau²⁸¹. » William Gilpin réutilise l'alliance entre simplicité, uniformité et variété dans le but de préciser la

p. 265. « A country beyond comparison uglier than any other I have seen in England, black, tedious, barren, & not mountainous enough to please one with its horrors. »

²⁷⁹ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, vol. 2, *op.cit.*, p. 18. « A mountain is an object of grandeur; and it's dignity receives new force by mixing with clouds; and arraying itself in the majesty of darkness. »

²⁸⁰ Lettre de William Gilpin à Mary Hartley, 1789 dans Carl Paul Barbier, *The Reverend William Gilpin and the Picturesque, an Exhibition of the Works of the Reverend William Gilpin 1724-1804 and Other Members of the Gilpin Family*, cat.exp., London, London County Council, p. 5. « If you had seen as many lakes, and Mountains as I have seen, they would have put everything else out of your head. For my own part, whenever I sit down with a pencil and paper before me, ideas of rocks, and mountains and lakes always crowd into my head. My pencil runs naturally into it; and I conceive no other ideas of landscape, but of this sublime kind, to be worth recording. »

²⁸¹ William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, vol. 2, *op.cit.*, pp. 121-122. « Simplicity, and variety are the acknowledged foundations of all picturesque effect. [...] When the landscape approaches nearer simplicity, it approaches nearer the sublime; and when variety prevails, it tends more to the beautiful. »

beauté pittoresque. Plus il voyage, plus il forme sa conception de la beauté pittoresque qui ne se prive ni de la beauté, que nous comprenons ici en tant que forme centrale, ni du sublime, mais qui au contraire s'en enrichit. Ainsi le paysage montagneux de Grande-Bretagne est pittoresque par l'introduction du sublime. L'ajout « d'artifices » (ornements, contrastes et variétés) impose une surenchère dédiée à la composition pittoresque. Dans *Lake Scene, Evening*, 1792 (fig. 52) Philippe-Jacques de Louthembourg nous présente une scène pittoresque. Une scène familiale ou une rencontre fortuite où la présence de l'homme est diminuée par rapport à l'effet de la nature et du ciel. William Gilpin essaie de trouver un juste milieu qui apparaît au gré de ses observations, lesquelles ne sont jamais figées ni capables de se défaire de la beauté et du sublime.

En 1773, en visite au pays de Galles, dont est issu son dessin *Snowdon* (fig. 77), William Gilpin perçoit l'utilité historique de l'étude des montagnes. S'il n'évoque pas la science directement, c'est bien en étant persuadé que les montagnes ont une histoire qu'il les étudie :

En effet, le Snowdon est une collection de montagnes formée d'après l'ancien plan gigantesque qui consiste à entasser montagnes sur montagnes. Vous êtes tenu dans un suspense permanent. Après avoir gravi une forte montée, escaladez la côte d'un précipice qui s'élève encore plus haut. Cela, vous pensez sûrement que ça doit être le sommet du Snowdon. Vous vous trompez. Une autre crête abrupte s'élève devant vous : et donc vous montez comme par les escaliers, les nombreux étages des montagnes²⁸².

Son admiration pour la forme montagneuse provient de sa façon de la concevoir comme un objet naturel créé par le divin.

Si William Gilpin s'intéresse à la nature parce qu'elle produit des objets variés tels que la montagne, qui elle-même est une forme qui contient des variétés, le Révérend est imprégné de sublime. Il qualifie les territoires montagneux de « désolation » à plusieurs reprises : « Nous quittâmes ces scènes afin de gravir une

²⁸² William Gilpin, *Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales; Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Two Tours, the Former Made in the Year 1769, the Latter in the Year 1773, op.cit.*, p. 145. « In fact, Snowdon is a collection of mountains, formed on the old gigantic plan of heaping mountain on mountain. You are kept in continual suspense. After ascending much rising ground, you climb the steep side of a precipice still higher. This, you think surely must be the summit of Snowdon. You are mistaken. Another steep ridge rises before you: and thus you ascend, as it were by stairs, the several stories of the mountains. »

colline fort raide, du sommet de laquelle nous découvrîmes une perspective de désolation, mais de la plus grande dignité²⁸³. » Même si elle n'est pas présentée ainsi, la beauté pittoresque diffuser en Grande-Bretagne ne peut s'empêcher d'être imprégnée de philosophie naturelle. Sa conception de la montagne en tant qu'architecture sera l'un des points fondamentaux du critique anglais John Ruskin dont William Gilpin peut apparaître comme le prédécesseur²⁸⁴. Cette référence rappelle aussi que le voyage pittoresque est tourné vers l'étude des ruines ; William Gilpin prête à la montagne le statut de ruine naturelle.

C. La mise en forme esthétique du sublime :

À la dimension religieuse et psychologique se rajoute une dimension esthétique qui permet aux artistes d'apprivoiser les territoires montagneux. C'est à travers le dialogue entre la beauté et le sublime que naît la représentation de la montagne en Grande-Bretagne.

a. L'horreur délicate d'Edmund Burke

L'homme politique et philosophe irlandais Edmund Burke s'interroge sur le sublime dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, publié anonymement en avril 1757. La seconde édition, publiée cette fois sous le nom de son auteur, paraît en janvier 1759 avec une introduction sur le goût²⁸⁵. Son essai est apprécié de Joshua Reynolds, George Barret Sr. l'auteur de *Llanberis Lake and Dolbadarn Castle*, 1777 (fig. 78). Edmund Burke devient aussi le patron du peintre irlandais James Barry (1741-1806). Son essai légitime l'aspect

²⁸³ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, vol. 1, *op.cit.*, p. 171. « Leaving these scenes, we ascended a very steep hill; from the summit of which was displayed a prospect of desolation in a very dignified form. »

²⁸⁴ William Darby Templeman, *The Life and Work of William Gilpin (1724-1804) Master of the Picturesque and Vicar of Boldre*, *op.cit.*, p. 239.

²⁸⁵ Son ouvrage remporte un succès immédiat et une nouvelle édition est publiée tous les trois ou quatre ans pendant trente ans, cela ne fait pas moins de sept mille copies pendant sa vie.

sauvage des territoires montagneux alors même que l'auteur ne traite ni de peinture de paysage ni de ses représentations, ni même directement d'esthétique²⁸⁶. Edmund Burke se situe dans une certaine tradition de pensée incluant par exemple Lord Shaftesbury, Francis Hutcheson (1694-1746), et aussi le philosophe écossais Adam Smith (1723-1790)²⁸⁷. Edmund Burke impose sa différence puisque le sublime forme un plaisir négatif et autonome qu'il définit ainsi :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source de *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que notre esprit soit capable de ressentir²⁸⁸.

L'originalité du sublime tient à la séparation entre l'esthétique et la morale afin de privilégier les passions et l'imagination, ceci dans la continuité de Joseph Addison²⁸⁹. Emprunté à la poésie, il explore le sublime dans le domaine de la psychologie c'est-à-dire de quelle manière les objets naturels s'adressent aux passions directement ou par l'intermédiaire de l'imagination comme nous pouvons le remarquer dans *Macbeth*, 1820 (fig. 79), de l'artiste anglais John Martin (1789-1854). L'huile sur toile illustre l'Acte I, scène I de la pièce éponyme de William Shakespeare. L'artiste exploite les Highlands pour leur sauvagerie et les tourments que les montagnes peuvent susciter. Ici après une bataille victorieuse, les trois socières apparaissent à Macbeth et Banquo pour leur prédire leur avenir.

²⁸⁶ En 1748, Edmund Burke publie *The Reformer*, un journal hebdomadaire. Il proteste pour la réforme du théâtre en Irlande. Sur le modèle du *Spectateur* de Joseph Addison et Richard Steele, Edmund Burke critique le monde culturel Irlandais. Voir T.O. McLoughlin, «The Context of Edmund Burke's 'The Reformer' », *Eighteenth-Century Ireland / Iris an Dá Chultúr*, vol. 2, 1987, pp. 37–55, www.jstor.org/stable/30070836.

²⁸⁷ L'étude du goût et de la morale est très présente en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle. Nous distinguons d'un côté les intuitionnistes pour lequel le beau est objectif (Francis Hutcheson, Lord Shaftesbury) et de l'autre côté les analytiques (Joseph Addison, William Hogarth, Joshua Reynolds, Edmund Burke, Henry Home).

Adam Smith publie entre 1759 et 1790, *Théorie des sentiments moraux* (*The Theory of Moral Sentiment*) dans lequel il étudie le concept de sympathie qu'il lie à l'intensité affective. Adam Smith fait la distinction entre les vertus aimables (convenance, bienveillance), le beau et les vertus respectables (maîtrise de soi).

²⁸⁸ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op.cit.*, p. 96.

²⁸⁹ Voir l'étude de David Hume par dans Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne: de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, XVIIe-XVIIIe siècles*, *op.cit.*, pp. 44–47.

Le poète Thomas Wilkinson (1751-1836), ami de William Wordsworth et propriétaire du domaine de Yanwath près du Lake District, entreprend le tour des montagnes écossaises et anglaises en 1787, qu'il publie en 1824 dans *Tours to the British Mountains* :

J'étais un étranger à Glencroe, mais chaque appréhension du danger fut dissipée dans l'admiration et l'étonnement : - en bref, un genre d'enthousiasme solennel m'enveloppait, et la clarté de la lune me remplit d'une paix terrible à la vue des majestueuses merveilles de la nature²⁹⁰.

L'auteur met l'accent sur la succession des formes montagneuses près de Loch Lomond où les montagnes sont observées comme spécificités : « D'autres pays que j'ai vus, ont leur lot de landes et de prés, de champs et de plaines, de vallées et de forêts, mais dans les Highlands, c'est montagne après montagne, montagne après montagne, pour toujours et à jamais²⁹¹. » Plus le voyageur pénètre au cœur des Highlands, plus les montagnes paraissent infinies.

Le sublime relève des passions mais ne se détache pas de la raison. Edmund Burke considère le sublime comme une dimension associée aux choses naturelles qui sont ordonnées de manière divine même s'il ne fait pas référence à la religion dans sa *Recherche*. Il impose le sublime comme une forme de terreur ou d'horreur issue des passions mais cela reste une terreur raisonnée par ce qu'il appelle la « conservation de soi » (*self-preservation*) : « Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience²⁹². » Pour Edmund Burke, la source du sublime est psychologique et dépend du plaisir et de la douleur. Ce sentiment naît par exemple à l'approche d'un grand danger qui dresse l'homme devant l'adversité. Alors que la beauté est mise en avant par les sentiments

²⁹⁰ Thomas Wilkinson, *Tours to the British Mountains with the Descriptive Poems of Lowther, and Emont Vale.*, London, Taylor and Hessey, 1824, p. 18. « I was a stranger in Glencroe, but every apprehension of danger was lost in admiration and astonishment:- in short, I was wrapt in a sort of solemn enthusiasm, and I felt something of an awful tranquility in exploring by moonlight the majestic wonders of Nature. »

²⁹¹ *Ibid.*, p. 76. « Other countries that I have seen, have in proportion their moors and their meadows, their fields and their plains, their valleys and their forest; but in the Highlands it is mountain, after mountain, mountain after mountain, for ever and ever. »

²⁹² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op.cit.*, p. 97.

de jouissance et de plaisir, le sublime apparaît face au danger et à la douleur : le délice (*delight*) issu de « l'horreur délicate²⁹³ ». Il distingue la conservation de soi et la procréation, d'un côté la peur et de l'autre les plaisirs. D'un côté le sublime et de l'autre la beauté. Dans sa *Recherche* Edmund Burke se détache d'une forme classique et conduit son lecteur vers une compréhension moderne. Il propose du sublime une taxinomie de ses sources où le sublime provient de la curiosité de l'imagination éprouvée par la nouveauté. Celui-ci est issu de l'étonnement, de la terreur, de l'obscurité, du vaste, et de l'infini (succession, uniformité). En devenant presque aveugles, nous imaginons des formes plus ou moins terribles, et cette absence partielle ou totale de lumière nous plonge dans une ignorance du présent et de l'avenir. L'infini est également source de sublime. Toujours lié au sens de la vue, ce qui est par définition infini ne contient pas de limites perceptibles par l'homme. L'infini (succession et uniformité), le vaste et l'obscurité sont liés, ce n'est pas parce que nous ne voyons pas le monde extérieur qu'il n'existe pas. Chaque peintre de montagnes devient alors une quête digne d'une réflexion sur la théologie naturelle. Le paradoxe tient dans la sensation de plaisir ressentie pour un objet ou à travers une expérience douloureuse. Dans sa description de Pont Aberglaslyn, l'auteur Joseph Cradock affirme que le paysage est « magnifiquement horrible » (*Finely Horrid*)²⁹⁴. Cette remarque fait référence au principe de la conservation de soi que le voyageur ressent près de la rivière Glaslyn comme l'illustre le peintre anglais Francis Nicholson (1753-1844) dans *Pont Aberglaslyn*, vers 1809 (fig. 80). La distance entre l'objet terrifiant, la montagne, et le spectateur près du pont, permet une mise en sécurité qui favorise l'imagination.

Une dizaine d'année avant la publication d'Edmund Burke, l'Écossais John Baillie écrit *An Essay on the Sublime* (1747). Il fait de l'étrangeté, du nouveau et du vaste les caractéristiques du sublime qui élèvent l'esprit :

Les peintures de paysages peuvent également participer du sublime, à travers la représentation des montagnes, etc., qui montre comment les petits objets, par une habile connexion, peuvent nous affecter avec cette passion : l'espace de la toile, en représentant seulement la figure et la couleur de la

²⁹³ *Ibid.*, p. 227.

²⁹⁴ Joseph Cradock, *An Account of Some of the Most Romantic Parts of North Wales*, *op.cit.*, p. 44.

montagne, doit remplir l'esprit d'une idée presque aussi grande que la montagne elle-même²⁹⁵.

Il conçoit le sublime naturel comme une association d'idées dans la lignée de Joseph Addison, mais il tend vers une approche Kantienne. Associée à la grandeur et au vaste, la montagne suscite le sublime aussi bien sur le terrain que dans les compositions picturales.

La présentation du sentiment sublime sous forme d'oxymore permet de conserver un lien avec le beau puisque les deux deviennent liés au sein de l'oxymore. Les qualités de la beauté ne sont pas celles du sublime et vice versa, mais la compréhension de l'un comme de l'autre les rend indissociables²⁹⁶. En effet, un trop plein d'horreur amène au grotesque et ne caractérise plus les paysages montagneux œuvres du divin. Pour susciter le délice, la terreur doit être une fausse mise en danger que l'esprit du spectateur ne confond pas avec la réalité. Tout ce qui concerne le sublime est mis en relation sur le manque et comporte un aspect négatif que l'homme peut comprendre à travers l'amour du beau inspiré par les objets petits, lisses, et délicats²⁹⁷. Si nous savons qu'Edmund Burke accorde de l'importance à l'aspect moral comme nous le discernons par son intérêt porté au beau qu'il hérite de Francis Hutcheson et *Recherches sur l'origine de nos idées, de la beauté et de la vertu* (1725), il est évident que c'est le sublime qui l'intéresse le plus puisqu'il le place directement dans le titre. Il lui donne une place aussi

²⁹⁵ Andrew Ashfield, Peter De Bolla (éd.), *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 99. « Landscape paintings may likewise partake of the sublime, such as representing mountains, &c. which shows how little objects by an apt connection may affect us with this passion: for the space of the yard of canvas, by only representing the figure and colour of the mountain, shall fill the mind with nearly as great an idea as the mountain itself ».

²⁹⁶ Voir Baldine Saint Girons, *Le sublime, de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 103.

²⁹⁷ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op.cit.*, pp. 204–205. « Pour nous résumer les qualités de la beauté, comme qualités purement sensibles, sont les suivantes : 1. Une petitesse relative ; 2. un aspect lisse ; 3. De la variété dans la direction des lignes ; 4. L'absence d'angles et la fusion des différentes parties ; 5. Une constitution délicate, sans appartenance notoire de force ; 6. Des couleurs claires et brillantes mais ni très fortes ni éclatantes ; 7. Une grande diversité de couleurs, si celles-ci ont quelque éclat. » Sa définition de la beauté suit celle traitée par William Hogarth dans *L'Analyse de la Beauté* (1753). L'ouvrage consiste en une théorie complexe de l'esthétique, selon laquelle les choses qui évoquent une sensation de plaisir intense s'expriment par des courbes, la célèbre ligne de beauté. Mais au-delà de la définition de la ligne courbe, c'est un appel lancé aux artistes pour qu'ils tirent leurs idées directement de la nature et non des traditions de l'art.

importante dans l'élaboration de sa recherche dans laquelle il tente de séparer le sublime de la morale. C'est de la même façon que nous pouvons comprendre cette recherche de liberté au sein des territoires nordiques insulaires. L'ouvrage d'Edmund Burke correspond à sa ligne politique par laquelle il finira sa carrière autour de la liberté morale, d'un amour pour la beauté et d'une attirance pour ce qui est nouveau où le délice permet une mesure²⁹⁸. Nous comprenons alors que l'oxymore autour de l'horreur délicate donne un cadre esthétique à la peinture des montagnes.

b. Le sublime : un nouveau système de représentation ?

En rejoignant le domaine de la représentation du paysage, le sublime tend à devenir un système puisque les recherches sur le goût veulent absolument classer ce sentiment.

Alors que la beauté n'est possible que par l'emploi d'une taxinomie, le sublime est quant à lui ressenti dans l'absence de règles, dans la contemplation ou la suggestion. Le terme de règles est toujours mis en opposition au sentiment du sublime et c'est cette terminologie qui permet de le distinguer de l'enseignement académique. Joshua Reynolds l'étudie dans ses *Discours* à travers les œuvres de Michel-Ange (1475-1564) et le présente comme appartenant au domaine du génie puisqu'il élève l'esprit sans produire de peur²⁹⁹. Il est proche de la conception de Lord Shaftesbury qui en fait une sublime beauté. Uvedale Price dans *Essay on the Picturesque* (1794) reprend les catégories d'Edmund Burke. Il place le sublime à l'opposé du beau et le pittoresque entre les deux notions. Il invente ainsi une « Trinité esthétique³⁰⁰ ».

²⁹⁸ Stephen K. White, *Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*, London, Sage Publications, 1994.

²⁹⁹ Voir Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture, op.cit.* Et Michael H. Duffy, « Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism », *Journal of the History of Ideas*, vol. 56, n° 2, 1995, pp. 217–238. www.jstor.org/stable/2709836.

³⁰⁰ Le terme de Trinité fait référence au titre : « Une Trinité esthétique : 'Beautiful, Sublime and Picturesque Landscape' », dans Marie-Madeleine Martinet, Laurent Châtel, *Jardin et Paysage En Grande-Bretagne Au XVIII^e Siècle, op.cit.*, p. 172.

Pour Richard Payne Knight le sublime n'est pas une émotion mais une énergie qui élève l'esprit, une passion proche du pathétique ressenti lors de la contemplation d'un objet extérieur infini et vaste. Il reproche à Edmund Burke de créer une esthétique sur la peur dont s'emparent les arts dans la formation du gothique. Edmund Burke associe le sublime à la rhétorique et à la poésie de John Milton. Il ne fait pas référence à un sublime naturel et quand il aborde la peinture c'est certainement en pensant à l'Italie sur le modèle de son ami Joshua Reynolds. Le sublime apparaît dans un contexte culturel en plein essor de la littérature gothique et ouvre un nouveau chemin dans l'esthétique. Il précise les notions de vaste et d'infini qui jusque-là sont contraires à l'idée de la beauté classique. Thomas Gray écrit en 1765 à propos de sa visite de l'Écosse :

Je suis revenu d'Écosse charmé par mon expédition. Je parle des Highlands ; les Lowlands valent le coup d'œil, mais les montagnes vous mettent en transe, et doivent être visitées une fois par an en pèlerinage. Seules ces monstrueuses créatures de Dieu savent comment joindre tant de beauté à tant d'horreur. Une baliverne pour vos poètes, peintres, jardiniers et ecclésiastiques qui n'ont jamais été parmi elles ; leur imagination peut être fabriquée à partir de rien sauf de boulingrins, d'arbustes à fleurs, des étangs pour rafraîchir les chevaux, des fossés plein d'eau, des grottes en forme de coquillages et des Chinée rails [*sic*]. Puis j'ai passé un si bel automne, l'Italie pourrait difficilement produire une scène plus noble, et cela est si doucement contrasté avec cette perfection de désagrément et ce manque total de logement, que seule l'Écosse peut fournir. Oh, vous auriez pu vous bénir. J'y retournerai de nouveau ; quel dommage que je ne puisse dessiner, ni décrire, ni monter à cheval³⁰¹.

³⁰¹ Lettre n° CCLXXIX, de Thomas Gray à William Mason, Londres, 8 novembre 1765, dans Thomas Gray, *The Letters of Thomas Gray Including the Correspondence of Gray and Mason*, vol. 3, éd. Duncan C. Tovey, London, George Bell and Sons, 1912, p. 95. « I am returned from Scotland charmed with my expedition; it is of the Highlands I speak; the Lowlands are worth seeing once, but the mountains are ecstatic, and ought to be visited in pilgrimage once a year. None but those monstrous creatures of God know how to join so much beauty with so much horror. A fig for your poets, painters, gardeners and clergymen that have not been among them; their imagination can be made up of nothing but bowling-greens, flowering shrubs, horse-ponds, Fleet ditches, shell grottoes, and Chinée rails. Then I had so beautiful an autumn, Italy could hardly produce a nobler scene, and this so sweetly contrasted with that perfection of nastiness, and total want of accommodation, that Scotland only can supply. Oh, you could have blessed yourself. I shall certainly go again; what a pity it is I cannot draw, nor describe, nor ride on horseback. »

Thomas Gray séjourne deux jours à Édimbourg, Perth, Glamis. Il s'enfonce dans les Highlands avec le cousin de son hôte Lord Strathmore. Il quitte Glamis pour Dunkeld et Taymouth. Il admire les montagnes de She-khallian, Beni-More, et Pass of Killancrie sur les traces de Fingal. Sur le chemin du retour il rencontre le poète et physicien écossais William Beattie (1793-1875) à Glamis et rejoint le sud de l'Écosse par Stirling.

Ainsi les artistes s'emparent du sublime afin de susciter visuellement l'horreur qui est délicate puisque le spectateur est face à une peinture.

Au sein du Lake District, des Highlands et du Snowdon le sublime est montré de différentes façons : il y a ce que l'artiste perçoit dans la nature et ce qu'il imagine. L'artiste contraint le spectateur, à se plonger dans le paysage en vivant certes au second degré, l'expérience périlleuse. Dans *View from Skiddaw over Derwentwater*, vers 1777 de Thomas Hearne (fig. 81), l'artiste offre une version désertique du paysage par le contraste des couleurs. Les teintes brunes et verdâtres s'opposent aux tons froids du dernier plan. Il traite la scène par une perspective aérienne, comme si les personnages au centre et le spectateur allaient glisser au cœur de la montagne. L'image ne semble plus être une fiction et, comme souvent dans l'approche artistique du sublime, l'homme est réduit à une insignifiance qui devient inquiétante car elle nous fait nous interroger sur notre propre existence, sur notre rôle dans la nature et, par extension, notre place sur Terre. Les territoires montagneux insulaires sont choisis pour cela. Ils sont sauvages mais ils font partie de la Grande-Bretagne. En 1775, le poète John Dalton (1709-1763) publie un *Descriptive Poem* sur la Vallée de Keswick :

Dès le début, les horreurs comme celles-ci alarment,
Mais bientôt avec leur grandeur sauvage elles charment,
Et élèvent l'esprit vers les pensées le plus nobles³⁰².

La poésie exprime le mieux le sentiment du sublime car elle élève l'esprit par la sélection et la combinaison des éléments suscitant la peur.

La particularité de l'ouvrage d'Edmund Burke tient dans sa dimension politique qui n'est pourtant pas explicite. Le sublime fait partie d'un ordre naturel à l'image de l'ordre politique. D'une manière analogique les deux sont gouvernés par le divin qui a doté l'homme de raison et de passions qui se bousculent, forment une complexité mais ne vont pas l'une sans l'autre. Edmund Burke se tient entre le philosophe anglais Thomas Hobbes (1588-1679) qui fait de la conservation de soi le désir ultime de l'homme effrayé par la mort et du philosophe Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) qui pense l'homme libre dans son état primitif. La

³⁰² Dr. Dalton's *Descriptive Poem*, 1775, dans Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, op.cit., p. 198. « Horrors like these at first alarm,/ But soon with savage grandeur charm,/ And raise to noblest thoughts the mind. »

Recherche de Burke est fondamentale car elle apparaît comme un juste milieu. La terreur provient du divin, c'est pour cela qu'il emploie le terme « horreur délicate ». Le sublime relève du domaine des passions mais ne se détache pas de la raison, cela permet ainsi les investigations sur le modèle de sa *Recherche* et plus tard de sa politique³⁰³.

En Allemagne, Emmanuel Kant publie en 1764, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* dans lequel il distingue le sublime du beau³⁰⁴. Le sublime ne règne pas dans les objets mais, de manière subjective, dans le sentiment qu'il produit chez le spectateur. Ce dernier définit le sublime par « l'horreur délicate », Emmanuel Kant choisit « un plaisir mêlé d'effroi ». Il distingue trois formes de sublime : le sublime-terrible, le sublime-noble qui est issu de « la tranquille admiration » et le sublime-magnifique qui « s'allie au sentiment d'une auguste beauté³⁰⁵. » C'est dans *Critique de la faculté de Juger* publié en 1790 qu'il étend son thème et se sépare de la réflexion du philosophe irlandais afin de porter le sublime au sein d'une philosophie transcendantale où les passions deviennent plus fortes que la raison. Le sublime réside dans le jugement des éléments naturels ce qui permet alors à l'observateur de transcender le danger³⁰⁶.

³⁰³ Edmund Burke est un des grands penseurs de la période. Proche des *Whigs* (défenseurs des droits des Communes, hostiles à la Couronne et en faveur des intérêts commerciaux et financiers) il s'oppose au gouvernement sur le traitement de la révolution Américaine. Il critique la révolution française dans *Reflections on the Revolution in France* (1790) qui met un point final à son appartenance *Whig*. La liberté ne peut exister que dans les limites de la tradition et de la continuité qui donne les prémices dans sa futur politique *Tory* (en faveur de la Couronne, de l'Église anglicane, des intérêts de la noblesse et des propriétaires terriens). Il oppose une approche rationnelle à l'histoire et à la politique en insistant sur la tradition et la religion dans le caractère de l'homme. Il s'oppose aux extrémistes et à l'oppression du gouvernement.

³⁰⁴ Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2008, p. 19. « Le sentiment délicat que nous nous proposons d'examiner est de nature double : il comprend le sentiment du beau et celui du sublime, émouvants et agréables tous deux, quoique diversement. L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. [...] De grands chênes et des ombrages solitaires dans un bois sacré sont sublimes ; des lits de fleurs, de petites haies, des arbres taillés en figure, sont beaux. » L'ouvrage d'Edmund Burke est publié en Allemagne dès l'année de sa parution. Emmanuel Kant préserve le terme « sublime » dans la constitution de sa philosophie dans les années 1780 : *La Critique de la Raison Pure* (1781-1787), *La Critique de la Raison Pratique* (1788), *La Critique de la Faculté de Juger* (1791).

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁶ Dans *La critique de la faculté de juger* (1790), Emmanuel Kant définit deux types de sublime : le sublime mathématique dans lequel l'imagination est mise en échec par la contemplation d'un objet qui la dépasse (mesurer les grandeurs). Le sublime dynamique se produit lorsque la nature est sentie comme une force qui n'a pas de puissance sur nous (évaluer les forces).

Par ces différentes études nous comprenons que le sublime atteint le domaine artistique parce qu'il confirme une nouvelle approche des éléments naturels jusque-là écartés des compositions picturales. Les questions esthétiques tentent de saisir l'infini, le grand, le vaste et l'obscurité dans le domaine de la représentation visuelle et s'approchent d'un nouveau système afin d'organiser les éléments naturels et leurs effets sur le spectateur. Cependant, les montagnes jusque-ici perçues comme informes apparaissent être une expérience suscitant le sublime.

c. Joseph Wright of Derby

Entre le développement des domaines scientifiques et la représentation de la nature, les tableaux, à sujet scientifique de l'artiste anglais Joseph Wright of Derby, permettent de comprendre le lien entre sciences et art.

Le peintre Joseph Wright of Derby originaire du Derbyshire, est proche des milieux scientifiques des Midlands (Angleterre) et fait partie de la *Lunar Society*³⁰⁷. Déjà connu grâce à ses tableaux comme *A Philosopher Lecturing on the Orrery*, 1766 (fig. 82) et *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, 1768 (fig. 83) ainsi que ses portraits d'intellectuels et d'industriels, ses œuvres se concentrent principalement sur le contraste de lumière. Il met en avant la fascination et la dangerosité des pratiques scientifiques, perceptible également dans son traitement du paysage. Il étudie les taches d'Alexander Cozens qui le poussent à étudier la nature non pas pour inventer une composition mais pour développer l'imagination³⁰⁸.

Il voyage en Italie en 1773-1775 et admire le Vésuve qu'il peint dans *Vesuvius from Portici*, 1774-1776 (fig. 84). Ces deux œuvres montrent que Joseph

³⁰⁷ La *Lunar Society* est constituée en 1764-65, les membres se réunissent une fois par mois, le lundi le plus proche de la pleine lune. La société compte parmi ses membres Josiah Wedgwood, l'industriel Matthew Boulton (1728-1809), les scientifiques Erasmus Darwin (1731-1802), James Priesley (1733-1804) et l'ingénieur James Watt (1736-1819). Inspiré par le mouvement des Lumières en Europe. Judy Edgerton (dir.), *Wright of Derby: 1734-1797*, cat.exp., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 19.

³⁰⁸Voir Jane Wallis, *Joseph Wright of Derby 1734-1797*, cat.exp., Derby, Derby Museum and Art Gallery, 1997, pp. 102-103.

Wright of Derby impose sérieusement sa pratique du paysage³⁰⁹. S'il y a peu de chance pour qu'il ait observé une éruption puisqu'il n'y en a pas eu depuis 1767, c'est pourtant la puissance de la lave qui marque sa représentation visuelle du volcan³¹⁰. Un attrait pour la lumière. Comme son ami Richard Wilson, c'est une fois de retour d'Italie qu'il pratique la peinture de paysage et tente de rivaliser avec les productions de Claude Gellée dans le traitement du paysage, *Ullswater*, vers 1794-1795 (fig. 85). Il présente une vue de Lac de Ullswater depuis Scale How Wood et s'inspire certainement du motif. Il utilise le paysage comme un territoire d'expérimentation pour le traitement de la lumière comme nous le voyons dans *Snowdon by Moonlight*, 1792 (fig. 86). L'artiste montre l'emploi de l'obscurité. Dans ces peintures de paysage c'est surtout l'éclat de la lune qui intervient pour le traitement de la lumière et qui n'est pas sans rapport avec la *Lunar Society*³¹¹. La lune fait également partie de ses peintures à sujet scientifique comme *A Philosopher by Lamp Light*, 1769 (fig. 87) et *Earthstopper on the Banks of the Derwent*, 1773 (fig. 88). Dans la deuxième figure, le traitement de effets atmosphériques fait référence à ses peintures du Vésuve. Un traitement des nuages sous forme de fumée qu'il exploite dans *Derwent Water and the Skiddaw in the Distance*, 1795-96 (fig. 89). Par le travail de son imagination, les montagnes anglaises deviennent des volcans en éruption. Nous ne savons pas avec certitude si Joseph Wright of Derby a voyagé au pays de Galles mais dans les années 1790 le Snowdon et Beddgelert font partie des lieux pittoresques fréquemment cités et illustrés³¹². Sa représentation des terres montagneuses insulaires provient d'une association d'idées avec ses paysages italiens. Si le travail de Joseph Wright of Derby est chargé du sentiment sublime, l'artiste ne favorise pas la peinture de paysage sous forme de catastrophe. Il peint les effets atmosphériques de la nature d'après une compréhension scientifique et théologique. Le sublime est présent comme l'affirmation d'une

³⁰⁹ Joseph Wright of Derby voyage en Italie en 1773 avec sa femme, son élève Richard Hurlston (1740-1780), le portraitiste John Downman (1750-1824) et le sculpteur James Paine (1745-1729). Ils visitent Rome, et c'est à Naples qu'il dessine plusieurs études du Vésuve. Voir *Ibid.*, pp. 72-100.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

³¹¹ Voir Baldine Saint Girons, *Les marges de la nuit : pour une autre histoire de la peinture*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2006.

³¹² Il est peu probable que Joseph Wright of Derby ait voyagé au pays de Galles et ait réalisé si peu d'œuvres. Peut-être qu'un de ses amis lui a rapporté quelques dessins du pays de Galles. Nous savons qu'il visite le Lake District en 1793 et 1794, incité par le théologien Thomas Gisborne (1758-1846) et son élève Thomas Moss Tate (1763-1825).

esthétique. C'est un jeu avec le spectateur. Ses paysages apparaissent dans les dernières années de sa vie et ne sont pas exposés. Cependant à la manière de Richard Wilson et Thomas Gainsborough, il est un des premiers à s'intéresser à la représentation de la nature insulaire. Inspiré par les découvertes scientifiques et mécaniques fruits de la modernité, il y a là un lien certain à faire avec sa pratique de la peinture de paysage. Joseph Wright of Derby s'empare de cette alliance dans ses compositions. Dans *Derwent Water and the Skiddaw in the Distance*, 1795-96 (fig. 89) et *View of Lake Windemere with the Langdale Pikes* (fig. 90), il utilise le ciel comme source de crainte devant les phénomènes naturels. Il introduit un contraste entre les formes naturelles pittoresques et le traitement du ciel en masse informe comme source du sublime. Alors que le fond montagneux pris dans les nuages provoque une confusion, le premier plan est calme. Joseph Wright of Derby voyage au Lake District à la fin de sa vie, vers 1793. S'il est très connu pour ses paysages représentant le Derbyshire, il ne peut s'empêcher de reconnaître les qualités grandioses du pays des Lacs :

Les meilleurs endroits du Derbyshire souffrent de la comparaison : là, la nature y est belle à petite échelle, ici [Lake District], tout est grandeur et magnificence. Des montagnes qui se succèdent les unes aux autres, s'assemblant en des formes qui dépassent ce que l'imagination peut peindre ou le crayon décrire. Pour être à la hauteur de ces vues stupéfiantes, il eût fallu que je les visse il y a vingt ans, quand mon esprit et mon corps étaient plus vigoureux³¹³.

Les peintures de Joseph Wright of Derby montrent l'intérêt des peintres pour les domaines scientifiques. Sa proximité avec les sciences lui permet de peindre des expériences avant de représenter son expérience vécue dans la nature.

Alors que les domaines scientifiques s'organisent en systèmes cohérents et se développent, le sublime en tant que sentiment permet à l'observateur ainsi qu'à l'artiste de conserver une croyance en la puissance divine.

³¹³ Cité dans Serge Lemoine (dir.), *Le sentiment de la montagne*, cat.exp., Grenoble, Musée de Grenoble/Éd. de la Réunion des musées nationaux/Éditions Glénat, 1998, p. 150.

Philippe Joutard explique dans *Le sentiment de la montagne* (1998), que le goût pour la montagne intervient par son « désenchantement ». Les représentations des montagnes œuvrent ainsi pour le réenchantement du monde : « [...] elle est peut être lieu sacré, création de Dieu, elle n'est plus siège de puissances obscures et magiques qui empêchent l'homme d'y pénétrer ; 'l'interdit est levé'³¹⁴. » C'est au sein de la nature sauvage gouvernée par le sublime et l'observation pittoresque que s'opère le retour à la nature. La forme montagnaise est interrogée comme la preuve d'une présence divine et d'un monde naturel ancien. Les études sur le Déluge puis sur la formation de la Terre offrent la preuve de son désenchantement et amènent aux recherches sur le sublime. Toutes ses observations et ses recherches qui ont pour sujet la montagne sont à comprendre comme l'étude d'un fragment naturel qui tend à expliquer la Création³¹⁵.

L'observation des montagnes met en avant le sentimentalisme et le goût pour la théologie naturelle. La richesse des débats ne réside pas dans l'explication physique du Déluge, de l'arche ou de la descendance de Noé. Ils recherchent la place du mythe des origines dans l'élaboration d'un discours proprement rationnel tout en se référant aux Écritures. C'est le paradoxe des théories de la Terre qui cherche à comprendre des cycles géologiques encore presque imperceptibles de manière scientifique.

La représentation visuelle, par son rôle artificiel, provoque le délice, rien ne peut arriver au voyageur dans sa position de spectateur. Le sublime devient non pas une forme de beauté, mais comme le suggère Edmund Burke, une catégorie différente du beau, un sublime contenant lui aussi l'idéal puisqu'il revient aux origines de la nature dans son état primitif³¹⁶. L'expérience se mêle à une vision théologique et scientifique du monde par rapport à l'idéalisme alors que les visiteurs du XVIII^e siècle explorent et introduisent les parties relativement inconnues de Grande-Bretagne.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁵ Nous utilisons le terme de « fragment » en référence au romantisme qui en fait une synecdoque, la partie désigne le tout. Voir Henri Zerner, Charles Rosen, *Romantisme et réalisme : mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, A. Michel, 1986, pp. 26-29.

³¹⁶ Le beau et le sublime sont différents car le sublime remonte le temps plus loin que la théorie du beau. Voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache : introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens, op.cit.*, pp. 288-296.

**DEUXIÈME PARTIE : L'INVENTION DES
TERRITOIRES MONTAGNEUX**

I. Les premières expériences du *Home Tour*

Entrepris le plus souvent entre juin et septembre le voyage en Grande-Bretagne est une expérience physique et mentale issue de la tradition empirique. Alors que la construction des jardins se perpétue en Angleterre, les territoires montagneux du nord c'est-à-dire, le Snowdon, les Highlands et les montagnes anglaises du Westmorland et du Cumberland sont les objets de curiosité du *Home Tour*.

La spécificité de la représentation visuelle du *Home Tour* naît de l'usage de la technique topographique. Un aspect de l'observation que nous percevons par l'intermédiaire des récits de voyages et des premiers guides. Ces territoires s'affirment dans la pratique artistique de l'aquarelle. L'avenir de la topographie se mêle aux réflexions autour de la beauté pittoresque et autour de la recherche de l'infini présentée par le sublime où les montagnes apparaissent comme les sources d'une nouvelle expérience de la nature.

Dans la tradition du XVII^e siècle, la topographie ne met pas en avant le paysage pour produire des effets naturels ou pour mettre en avant la couleur ou la beauté d'un site, mais elle présente le paysage fidèle à la réalité dans un but de découverte et d'information³¹⁷. Dans notre étude, la topographie se joint à l'expérience, à la manière d'une association d'idée entre la raison et l'imagination³¹⁸. L'étude des régions montagneuses britanniques est une nouvelle pratique qui développe les questions esthétiques et permet de rendre les territoires montagneux familiers grâce au développement des moyens de transports et des routes qui facilitent l'accès des terres les plus isolées.

Nous étudierons la spécificité de la représentation visuelle du *Home Tour* qui naît de l'usage de la technique topographique pratiquée par les premiers voyageurs

³¹⁷ Dans l'apprentissage des artistes insulaires, les vues topographiques anglaises du peintre Canaletto (1697-1768) ont leur place dans le développement de la représentation du paysage londonien depuis le début du XVIII^e siècle. Voir chap. 2, « The Topographical Tradition », dans Luke Herrmann, *British Landscape Paintings of the Eighteenth Century*, London, Faber and Faber, 1973, pp. 27–48.

³¹⁸ Jean-Claude Lebensztejn sépare la topographie des villes et les inventions du paysage. Alors que les premiers recherchent les détails, les seconds préfèrent la vue d'ensemble. Voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache : introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens, op.cit.*, pp. 34–35.

tels que Joseph Farington, Thomas Hearne et George Beaumont (1753-1827). Pour des artistes tels que John Warwick Smith, Julius Caesar Ibbetson, Francis Towne puis le jeune J.M.W. Turner, l'observation des montagnes insulaires ne signifie pas uniquement l'étude d'une vue précise de paysage mais s'oriente vers une topographie de la pensée, des émotions de l'artiste à l'image des voyages insulaires du poète William Wordsworth. Nous verrons aussi que le *Home Tour* s'étend jusqu'aux îles Hébrides, aux confins de l'Écosse. Enfin, nous terminerons par l'analyse des vues des montagnes insulaires dessinées par l'aquarelliste Paul Sandby.

A. Les nouvelles perspectives des montagnes britanniques

L'observation des montagnes devient inséparable des interrogations sur la beauté pittoresque et le sublime. L'expérience de la nature montagneuse permet la recherche d'une forme de représentation artistique du paysage. Les montagnes apparaissent sans forme mais l'absence de forme devient le sujet à traiter. Ainsi, la topographie s'attaque aux montagnes insulaires pour rendre forme à l'informe.

a. La recherche d'un nouvel idéal

Les artistes anglais Joseph Farington, Thomas Hearne et George Beaumont diffusent leur vision des montagnes anglaises au sein d'expositions et par des gravures bien après leurs visites et suscitent par conséquent une certaine curiosité³¹⁹.

Originaire du Lancashire, Joseph Farington se rend au Lake District en 1775 avec la ferme intention de mettre en image les scènes décrites par Thomas Gray dans son journal³²⁰. Élève de Richard Wilson dès 1763, Joseph Farington garde à

³¹⁹ Joseph Farington expose à la *Royal Academy of Arts* entre 1778 et 1813. Thomas Hearne y expose entre 1781 et 1806. George Beaumont y présente ses paysages entre 1779 et 1825.

³²⁰ Voir John R. Murray, *A Tour of the English Lakes: With Thomas Gray and Joseph Farington RA*, London, Frances Lincoln, 2012.

l'esprit la composition classique du paysage et est l'un des premiers élèves de la *Royal Academy of Arts* en 1769. Une de ses premières aquarelles *View of Latrigg*, 1775 (fig. 91) offre une vue centrale sur une des plus petites éminences du Lake District près de Skiddaw comme l'écrit Thomas Gray le 2 octobre 1769 : « Passé à côté du Skiddaw et de son petit, appelé Latrigg³²¹ ». En 1777, Joseph Farington dessine *Grasmere from Dunmail Raise* (fig. 92) qui est peut-être le premier dessin connu de Grasmere³²². Ce dessin est toujours lié à Thomas Gray qui passe par Dunmail-raise pour entrer au Westmorland³²³. En 1777, il est rejoint par Thomas Hearne et George Beaumont qui partent avec lui visiter les montagnes et les lacs. Thomas Hearne, comme Joseph Farington, est un artiste professionnel et a déjà parcouru le nord du pays pour la conception de son ouvrage *The Antiquities of Great Britain* (1778)³²⁴. À l'inverse, George Beaumont est un artiste amateur mais collectionneur des artistes, ami de Joshua Reynolds, possédant une collection privée regroupant des tableaux de Claude Gellée, Pierre Paul Rubens (1577-1640) et des sculptures de Michel-Ange, il a une place centrale au sein des milieux artistiques en Angleterre. Les trois artistes dessinent donc ensemble comme le montrent les deux dessins de Thomas Hearne, *Sir George Beaumont and Joseph Farington Sketching*, 1777 (fig. 93) et *Sir George Beaumont and Joseph Farington Painting a Waterfall*, 1777 (fig. 94). En plus de constituer des traces de leur séjour, des souvenirs des moments passés ensemble, ces deux dessins montrent l'artiste au travail sur le motif. Nous y discernons les ombrelles pour protéger les toiles des éclaboussures, les chevalets, en quelque sorte les outils indispensables pour pratiquer l'expérience du paysage au sein de la nature. Les hommes et la nature ne font plus qu'un, les ombrelles se fondent avec la forme des pierres. Elles les protègent et donnent l'impression qu'ils se cachent comme s'ils ne voulaient pas se faire remarquer ou ne pas déranger le cycle naturel. Ces deux dessins montrent les artistes en admiration devant les spectacles de la nature. Thomas Hearne ne fait

³²¹ Thomas Gray dans Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, *op.cit.*, p. 202. « Passed by the side of Skiddaw and its cub, called Latrigg. »

³²² Voir Robert Woof (dir.), *Treasures of the Wordsworth Trust*, cat.exp., *op.cit.*, p. 180.

³²³ Thomas Gray dans Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, *op.cit.*, p. 210.

³²⁴ Publié pour la première fois en 1778, Thomas Hearne réalise deux volumes autour de la ruine et du paysage complétés en 1806. Voir chap. 3, « The Antiquities of Great Britain », dans David Morris (dir.), *Thomas Hearne and His Landscape*, cap. exp., *op.cit.*, pp. 24–51.

aucune distinction de couleur entre l'homme et la nature mais ne manque pas de favoriser la représentation du paysage plus que ses amis.

Joseph Farington réside à Creswick et Keswick jusqu'en décembre 1780 où il approvisionne ses carnets de croquis³²⁵. De 1778 à 1787, il expose neuf vues du Lake District à la *Royal Academy of Arts* dont *Lodore Waterfall, Westmorland*, 1785 (fig. 95)³²⁶. Ses dessins rencontrent du succès lors de leur exposition et en 1783, il décide de créer un ouvrage sur le Lake District en rassemblant une vingtaine de planches tournées sur la représentation du paysage dont *Derwentwater and Skiddaw from Brandelow Woods* (fig. 96). L'ouvrage, intitulé *Views of the Lakes in Cumberland and Westmorland*, est publié dans sa version définitive entre 1789 et 1816. Joseph Farington participe également à *Britannia Depicta* (1816) pour lequel il se charge de l'illustration du Cumberland dont *Keswick and Skiddaw* (fig. 97).

Thomas Hearne conserve une pratique topographique comme dans *The New Bridge on the Derwent in Borrowdale*, 1777 (fig. 98) qui offre un panorama de Derwentwater dans lequel l'artiste introduit un pont. Nous remarquons cependant qu'il exploite l'atmosphère des paysages montagneux dans *View from Skiddaw over Derwentwater*, 1777 (fig. 81). L'artiste réalise un panorama et place le spectateur au sommet de la montagne, dans la continuité des stations de Thomas West (1778). Thomas Hearne offre une vue vertigineuse sur le lac, se concentrant uniquement sur le paysage et renforçant le sentiment sublime de la montagne par un contraste du traitement de la couleur entre le premier et le deuxième plan.

En 1778, Thomas Hearne et George Beaumont retournent au Lake District et poussent jusqu'au château de Stirling en Écosse³²⁷. Nous disposons de peu de dessins de George Beaumont effectués lors de ses visites de 1777 et 1778, cependant les albums de son tour effectué en 1798 réunissent pas moins de deux cents dessins réalisés au crayon et au lavis gris. Il étudie le paysage directement sur le motif, comme dans *Derwentwater*, 1798 (fig. 99). L'artiste part en quête de la nature directement sur les lieux et, par cette volonté de parcourir le paysage, cherche l'expérience.

³²⁵ Voir Joseph Farington, *The Farington Diary*, vol. 1, éd. James Greig, 3rd ed., London, Hutchinson & Co., 1923, p. v.

³²⁶ Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 3, *op. cit.*, pp. 87–88.

³²⁷ Voir David Morris (dir.), *Thomas Hearne and His Landscape*, cat.exp., *op.cit.*, p. 85.

George Beaumont ne regarde pas seulement la nature à travers les œuvres des maîtres, il voue une admiration à John Constable et William Wordsworth. Il tente de se faire une place en tant qu'artiste même s'il reste aujourd'hui davantage considéré comme collectionneur et patron des artistes. Il traduit une vision tourmentée de la nature à travers la représentation des changements atmosphériques dans l'huile sur toile *Derwentwater* (fig. 100). George Beaumont est proche de Joshua Reynolds. Il connaît bien ses idées et les met en avant auprès de la génération d'artistes émergents. Il sait ce qu'il est jugé favorable d'exposer et ce que les collectionneurs demandent.

À la recherche d'une nouvelle expérience artistique, Joseph Farington, Thomas Hearne et George Beaumont participent à l'attrait pour les montagnes anglaises dans la formation d'un nouvel idéal.

b. L'originalité topographique de Francis Towne

Le travail de Francis Towne s'affirme à travers une certaine originalité dans ses études du paysage montagneux qui lui permettent à la fois d'exercer sa pratique et de transformer des vues topographiques par son interprétation des lignes et des couleurs.

Professeur de dessin, le peintre anglais Francis Towne visite le pays de Galles et le Lake District en 1777 et 1786. Son traitement des paysages ne fait pas de différence entre le pays de Galles et le Lake District puisque dans son œuvre la spécificité des deux territoires réside dans l'étude de la lumière.

En 1777, il séjourne au pays de Galles avec l'artiste John White Abbott (1763-1851) pendant six semaines entre les mois de juin et juillet. Il quitte Londres, traverse le sud du pays de Galles puis atteint le nord de la région comme nous le voyons dans son aquarelle *View of Mountains near Aberddwla, Wales, 1777* (fig. 101)³²⁸. Son emploi de la ligne s'approche de la topographie mais son utilisation

³²⁸ Voir le catalogue raisonné en ligne par Richard Stephens, « Tour of Wales, 1777 », Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2016. <http://francistowne.ac.uk/collection/essays/tour-wales-1777>.

des couleurs et des contrastes confirme que son tour lui permet d'étudier les formes de la nature favorisant une liberté imaginative. Cependant son dessin du Cader Idris, *A View near Dolgelly with Part of Cader Idris* (fig. 102) présente le paysage montagneux de façon beaucoup moins dramatique.

Après un séjour à Rome et dans les Alpes en 1780-1781, il poursuit ses observations de la Grande-Bretagne et surtout des territoires montagneux. En 1786, il se rend au Lake District avec James White et John Merivale. Il utilise Ambleside comme base de son séjour. Il dessine le village de nombreuses fois comme nous le voyons dans *Ambleside or Lake Windermere from Ambleside*, 1786 (fig.103) et *Ambleside*, 1786 (fig.104). Afin d'interroger sa pratique il réalise pas moins de quinze aquarelles rien que sur ce village³²⁹. La première figure est un panorama du lac et la deuxième offre une vision verticale sur les montagnes autour du village. Sa technique a la particularité de forcer les contours, il pose la couleur en à-plat puis joue avec la transparence de l'aquarelle pour exprimer le rendu de la lumière qui donne à ses compositions une légèreté. Il met l'accent sur les montagnes qui apparaissent de différentes couleurs et à différentes échelles. Il insiste sur la représentation des reliefs qui apparaissent toujours de manière différente selon l'exposition à la lumière qu'il traite. Il a une approche très personnelle du paysage comme en témoigne *Near Ambleside*, 1786 (fig. 105) où la ligne semble prendre le dessus, conférant une certaine naïveté à la composition. Il traite le clair-obscur et le dégradé des tons profonds. Ses aquarelles sont reconnaissables par le traitement de la couleur et si l'effet de l'atmosphère n'est pas toujours perceptible dans son travail, il note au dos des aquarelles les conditions météorologiques de l'instant. Son élève, John White Abbott s'arrête au Lake District à l'été 1791 lors de son tour en Grande-Bretagne et prospecte le paysage dans une vision proche de son professeur dans *Grasmere, Helm Crag*, 1791 (fig. 106).

Les aquarelles de Francis Towne lui servent de matériau pour des compositions à l'huile où les contours sont moins prononcés. Dès 1775, il expose ses paysages à la *Royal Academy of Arts*, comme *Looking North from Lower Slopes of Snowdon* (fig. 107)³³⁰, *A View of Mynwydd-Mawr fall in North Wales* en 1777

³²⁹ Voir Timothy Wilcox (dir.), *Francis Towne*, cat.exp., London, Tate gallery, 1997, p. 106.

³³⁰ Pour Richard Stephens il est possible que Francis Towne ait visité deux fois le pays de Galles dans les années 1770. Voir Richard Stephens, *A Catalogue raisonné of Francis Towne*, op.cit.,

(fig. 108), *View at Grasmere* exposé en 1809 (fig. 109).

L'observation de la nature met à mal la topographie classique comme nous pouvons l'étudier à travers le travail de Francis Towne. Cependant elle fait partie de la tradition du paysage et du voyage des artistes.

c. John Warwick Smith

Les artistes tels que John Warwick Smith s'emparent de l'observation pittoresque et du sublime car ils sont liés aux voyages insulaires et affirment à la fin du XIX^e siècle l'exercice de la représentation du paysage en Grande-Bretagne.

Entre 1788 et 1792, de retour d'Italie, John Warwick Smith est engagé par deux propriétaires anglais, John Christian (1756-1828) et Isabella Curwen (1765-1820) pour composer des paysages³³¹. L'harmonie pastorale suscite l'intérêt des acheteurs et des voyageurs en visite dans la maison de la famille Curwen. Il assemble des vues qu'il retouche dans un travail plus fini tel que nous le voyons dans *Windermere*, 1788-1792 (fig. 110) où les montagnes s'imposent au milieu du brouillard. Cette aquarelle est une version dramatique du paysage rendu par la représentation du ciel et des effets atmosphériques. Il exploite la représentation du vent, du brouillard et des nuages dans *Lake Windemere from Calgarth Looking up the Lake* (fig. 111). Ici, le lac de Windermere ainsi que les montagnes disparaissent derrière le brouillard. Si son travail s'apparente à un rendu topographique, John Warwick Smith intègre les effets de transparence propre à l'aquarelle. La commande des Curwen est censée représenter des vues topographiques mais il semble que l'artiste se soit écarté de cet aspect afin de réaliser des paysages où la composition pittoresque et sublime s'affirme comme nous le remarquons dans *Patterdale Hall, Ullswater* (fig. 112). Les aspects variés des arbres et de leurs

<http://francistowne.ac.uk/collection/list-of-works/snowdon-135/page/6>. L'oeuvre serait peut-être exposée sous le titre *A Small landscape after nature*, 1777. En 1780, il expose *A View in North Wales, near Llangollen in Denbigshire* et en 1798, *Fall of the Cayne, North Wales*. Voir Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 8, *op.cit.*, pp. 13–14.

³³¹ Les aquarelles gardent une dimension privée depuis leur date de réalisation pour être enfin exposées à la fin du XX^e siècle. Voir Cecilia Powell, Stephen Hebron, *A Cumbrian Artist Rediscovered, John Smith (1749-1831)*, *op.cit.*, p. 25.

feuilles délimitent la vue sur la demeure dont la taille s'amenuise par rapport au relief de l'arrière-plan.

Entre 1784 et 1806, John Warwick Smith dessine des paysages gallois à la suite d'une dizaine de visites en compagnie du peintre et aquarelliste anglais Julius Caesar Ibbetson.

En 1792, les deux artistes et leur mécène Charles Greville (1749-1809) (2^e comte de Warwick), visitent le pays de Galles entre Anglesey, le Snowdonia, le Cardiganshire, le Pembrokeshire et la Vallée de Towy. Les deux artistes délaissent la représentation de la ruine pour se focaliser sur les scènes de paysage montagneux comme nous le voyons dans *On the Ascent of Snowdon, from Llyn Cywelyn*, 1790 (fig. 113). Parmi les pentes du Snowdon nous distinguons deux hommes à cheval et un guide sur le point de conduire l'ascension. L'artiste met en avant la grandeur du paysage tendant vers le sublime et s'éloigne de la vue pittoresque. Il insiste aussi sur la présence des montagnes dans *Snowdon and Llanberis Lake from Rhyddallt*, 1809 (fig. 114) et *View of Snowdon and the Tower of Dolbadarn Castle seen across the Lower Lake of Llanberis, Caernarvonshire*, 1792 (fig. 115). La ruine du château de Dolbadarn n'est pas mise en valeur par sa présence et la nature reprend ses droits sur les traces de l'Histoire. Dans *General View of the Lakes of Llanberis from Cwm Glo above the Lower Lake Looking to Snowdon, Caernarvonshire*, 1797 (fig. 116). John Warwick Smith dessine le lac de Llanberis d'une ligne sinueuse et définie par un amphithéâtre de montagnes comme le préconise le Révérend William Gilpin. Quand il représente la montagne de front, il n'oublie pas d'insérer des figures comme par exemple une maison pour valoriser la tranquillité de la vie dans *The Mountain Called Mynnydd Mawr, on the Road between Caernarvon and Beddgelert*, 1792 (fig. 117). Julius Caesar Ibbetson dessine les paysages gallois tel que *Llangollen Vale* (fig. 118) et est surtout intéressé par la représentation des habitants dans leur vie quotidienne³³².

³³² Julius Caesar Ibbetson expose à la *Royal Academy of Arts* de 1785 à 1815. *A Scene in North Wales* est exposé en 1795, puis dès son arrivée au Lake District en 1799, il expose des paysages des Lacs. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 2, *op.cit.*, p. 212. Entre 1799 et 1804, Julius Caesar Ibbetson s'installe au Westmorland à Windermere et peint le paysage pastoral. En 1800, il séjourne dans le Midlothian près d'Édimbourg et se rend jusque dans

John Warwick Smith met en avant les qualités de la nature insulaires. Les spécificités locales des territoires montagneux se développent par la succession des représentations.

Le *Home Tour* subvertit la topographie traditionnelle. Au contact des montagnes insulaires, la représentation des paysages montagneux s'imprègne de la nature et les artistes proposent de nouvelles perspectives du territoire montagneux.

B. L'expérience de la montagne

La peur des montagnes de Grande-Bretagne n'est pas physique mais mentale. L'appréciation de la nature se fonde sur les sens et l'imagination mis en éveil lors de leur rencontre. Leur familiarité permet alors au jeune J.M.W. Turner d'expérimenter sa pratique du dessin sur le motif. La proximité des montagnes entre-elles permet leur union poétique dans les nombreux voyages insulaires de William Wordsworth. Enfin, même la nature sauvage des îles Hébrides en Écosse font déplacer les curieux par leur référence au sublime.

a. La montagne de l'esprit

Les montagnes insulaires suscitent une réflexion mentale. Les représentations artistiques jouent sur l'horreur délicate tandis que leur rencontre et leur ascension donnent raison au dépassement de l'artiste pour former une expérience sur « la montagne de l'esprit³³³ ».

La majorité des artistes réalisent le Grand Tour sur le Continent, alors que l'artiste français Philippe-Jacques de Loutherbourg s'installe à Londres en 1771. Il participe aux expositions de la *Royal Academy of Arts* dès son arrivée en 1772. Académicien en 1781, ses paysages de Grande-Bretagne hérités de Thomas

les Highlands de l'ouest. Il se rend en Écosse en 1800 pour enseigner la peinture de paysage aux filles de Lady Balcarres. Il peint *Loch Leven*, huile sur panneau, 33 x 43.1 cm; *Loch Morar*, huile, 22.8 x 33 cm; *Loch Awe*, huile sur panneau, 28 x 40 cm. Voir Rotha Mary Clay, *Julius Caesar Ibbetson*, London, Country Life Ltd, 1948, pp. 70–71.

³³³ L'imagination produit un état plutôt qu'un autre en fonction de l'objet contemplé. C'est une « montagne de l'esprit ». Voir Robert Macfarlane, *L'esprit de la montagne*, Paris, Plon, 2004, p. 29.

Gainsborough profitent de la vogue autour de la beauté pittoresque et du sublime. Dès 1783, il se passionne pour le paysage anglais du Derbyshire, du Westmorland et du Cumberland qu'il utilise dans ses compositions comme nous le voyons dans *Landscape in the Lake District*, 1785 (fig. 67). Lors de ses voyages réalisés au pays de Galles en 1786 et 1800, il utilise le dessin pour fixer la forme montagneuse par quelques lignes, *View of the Mountains round Llyn Ogwen, Looking North West*, 1786 ou 1800 (fig. 119) qu'il retravaille dans ses compositions à l'huile comme *Snowdon from Capel Curig*, 1787 (fig. 28)³³⁴. La présence humaine est réduite et laisse place aux éléments naturels. La rivière Llugwy mène le regard du spectateur jusqu'au massif du Snowdon. Les peintures de Louthembourg ayant pour sujet les paysages insulaires sont exposées à la *Royal Academy of Arts* entre 1784 et 1787 dont : *Snowdon from Capel Curig*, 1787 (fig. 28), *Skiddaw in Cumberland ; A Summer Evening with a Stage Coach* (fig. 68), et *View of Snowdon from Llanberis Lake* (fig. 120)³³⁵. L'image de la montagne associée aux effets atmosphériques est centrale dans l'étude du sublime depuis la fin du XVIII^e siècle comme nous le distinguons aussi dans la peinture de paysage de George Barret Sr., *A View of Llanberis, with Dolbarden Castle, Caernarvonshire, North Wales, the Early Morning Mists Dispersing* (fig. 121). Philippe-Jacques de Louthembourg se concentre aussi sur le déchaînement des éléments atmosphériques dans *Belle Isle, Windermere in a Storm*, 1785 (fig. 122). Le dynamisme de la scène est assuré par les personnages du premier plan qui tentent de lutter contre l'orage mais s'oppose à la stabilité des montagnes ainsi qu'à l'infini obscur.

La montagne constitue un ornement, une forme spectaculaire qu'il utilise aussi dans son théâtre, *Eidophusikon*, ou *Image de la nature*, créée à l'hiver 1781. C'est un spectacle mécanique hérité de sa pratique de décorateur. Ses voyages sur en Grande-Bretagne prennent place au même moment que la mise en place de son

³³⁴ Sur Philippe-Jacques de Louthembourg en Angleterre, voir Olivier Lefeuvre, *Philippe-Jacques de Louthembourg : 1740-1812*, Paris, Arthena, Association pour la diffusion de l'histoire de l'art, 2012, pp. 40-42.

³³⁵ La figure 120 est aujourd'hui connue aujourd'hui sous le titre, *View of Snowdon from Llanberis Lake*. Elle correspond à *View of Snowdon with the Castle of Dolbadarn from Llanberis*, exposé en 1787 à la *Royal Academy of Arts*. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 2, *op.cit.*, pp. 299-302. Et Olivier Lefeuvre, *Philippe-Jacques de Louthembourg : 1740-1812*, *op.cit.*, p. 266 .

procédé technique mais chez l'artiste la technique prend le pas sur l'observation de la nature³³⁶. Dans les années 1780, ses paysages de Grande-Bretagne sont admirés mais à la fin de la décennie la critique commence à lui reprocher son coloris et sa manière de peindre qui ne ressemble pas à la nature³³⁷. Dès 1788, Philippe-Jacques de Loutherbourg abandonne la représentation topographique de la nature britannique et revient au paysage d'invention pur. En 1801, il publie *The Picturesque Scenery of Great Britain*, cet ouvrage rencontre du succès et il publie une version plus fournie en 1805 *The Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales*. Dans la planche 15, *Snowdon, 1805* (fig. 123) nous percevons le sens du drame et des contrastes.

Les montagnes imposent par leur spiritualité, des lieux qui transcendent la réalité. La romancière anglaise Ann Radcliffe (1764-1823) participe au plaisir du *Home Tour*. Les montagnes anglaises ne sont pas les lieux du danger dans son œuvre, sauf dans son premier roman *The Castle of Athlin and Dunbayne* (1789), publié la même année que les observations pittoresques sur les Highlands de William Gilpin. Les paysages terrifiants de ses romans proviennent du Continent et non de la Grande-Bretagne. Dans le roman *Les Mystères d'Udolphe* (*The Mysteries of Udolpho*, 1795) ce sont les Pyrénées et les Apennins qui sont terribles³³⁸. Pour leur simplicité, les montagnes insulaires gardent leur lien précieux avec le divin et la romancière utilise surtout la ruine et la forêt comme éléments du gothique. Elle fait l'ascension du Skiddaw en 1794 après un tour en Hollande et en Allemagne. Accompagnée d'un guide et d'un cheval, elle parcourt les huit kilomètres entre Keswick et le sommet de Skiddaw où elle est envahie par la peur de l'inconnu chaotique : « [...] Un paysage qui donne des idées de la dislocation du monde³³⁹ ».

³³⁶ Nous ne pouvons pas affirmer l'importance de la spiritualité chez Philippe-Jacques de Loutherbourg. S'il a grandi au sein d'une famille protestante, il devient un temps catholique lors de son séjour à Paris puis se rapproche de l'occultisme à la fin de sa vie. Voir *Ibid.*, pp. 70–76.

³³⁷ *Ibid.*, p. 6.

³³⁸ Voir Alice Labourg, « Exhibiting awful forms, Mountains and the Pictorial framing of the Gothic in Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho* », dans Françoise Besson (éd.), *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Pub., 2010, pp. 317–333.

³³⁹ Ann Radcliffe, *A Journey Made in the Summer of 1794, Through Holland and the West Frontier of Germany, with a Return down the Rhine: To Which are Added Observations during a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*, P. Wogan, Dublin, 1795, p. 454. « [...] A scenery to give ideas of the breaking up of a world. »

Plus elle s'approche du sommet plus l'atmosphère silencieuse provoque le sublime. Elle décrit tout le paysage alentour comme pour se rassurer de sa familiarité. En effet, l'anxiété la quitte seulement au moment de redescendre. C'est là que les variétés naturelles plus nombreuses et le climat plus calme la rassurent. Chez Ann Radcliffe l'ascension de Skiddaw est certainement un pèlerinage religieux tirée de la philosophie naturelle³⁴⁰. Pionnière de la littérature gothique, son ascension est une expérience sublime où : « le soin de notre guide a considérablement atténué la notion de danger³⁴¹ ». La visite des territoires montagneux provoque un sentiment d'horreur surtout lors de l'ascension mais l'imagination vient au secours pour imposer une dimension métaphysique et spirituelle. Peindre ou dessiner un paysage devient une forme de contemplation comme le montre aussi l'aquarelliste anglais Edward Dayes (1763-1804) dans *View of Ullswater, Lake District*, vers 1795 (fig. 124). Alors que la composition s'apparente à une topographie, son traitement des rayons lumineux perce à travers les nuages et met l'accent sur les montagnes. Dans son ensemble, la composition du paysage présentée en trois plans permet d'insister sur les variétés de la nature qui forment ainsi un dynamisme.

Au tournant du XIX^e siècle, les Highlands se transforment en remède contre l'urbanisation. John Stoddart (1773-1856), ami de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), atteint les Highlands, impressionné :

Vue d'ensemble, l'entrée dans les Highlands par la variété et le caractère sensible de ces objets est très attrayant, et à distance, les énormes montagnes commencent à élever leur masse géante. Elles inspirent au voyageur avec un ardent désir d'explorer leurs scènes de grandeur³⁴².

La spécificité des Highlands que nous pouvons étendre aux territoires montagneux anglais et gallois est la relative grandeur des montagnes. Elles sont

³⁴⁰ Anne Chandler, « Ann Radcliffe and Natural Theology », *Studies in the Novel*, vol. 38, n°2, 2006, pp. 133–153. <http://www.jstor.org/stable/29533749>.

³⁴¹ Ann Radcliffe, *A Journey made in the Summer of 1794, Through Holland and the West Frontier of Germany, with a Return down the Rhine: To Which are Added Observations during a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*, *op.cit.*, p. 461. « [...] the care of our guide greatly lessened the notion of danger »

³⁴² John Stoddart, *Remarks on Local Scenery & Manners in Scotland During the Years 1799 and 1800*, vol. 1, London, William Miller, 1801, p. 211. « Upon the whole, this entrance to the Highlands, for the variety, and marked character of its objects, is highly attractive; and the huge mountain masses, which begin to rear their giant bulk, in the distance, inspire the traveller with an eager desire to explore their scenes of grandeur. »

grandes dans le paysage mais n'ayant rien de comparable aux Alpes, elles sont à échelle humaine. Elles ne forment pas les marques terribles du divin, mais des refuges en ruines. John Stoddart est dans un premier temps frappé par la masse puis il admire la nature plus qu'il ne la craint. Écossais d'origine, il ne peut qu'être touché par son paysage natal. Il démontre que les Highlands suscitent le sublime parce qu'ils frappent l'imagination.

Après une formation topographique dans l'atelier d'Edward Dayes en 1788, Thomas Girtin (1775-1802) rejoint l'Académie de Thomas Monro (1759-1833) en 1794 où il rencontre le jeune J.M.W. Turner³⁴³. Tous les deux commencent par copier les œuvres d'autres artistes et en particulier les paysages italiens de John Robert Cozens, admiré pour son utilisation de la couleur, des formes et de l'espace qui expriment à la fois le caractère sublime et poétique de la nature. À la suite de nombreux voyages au nord de la Grande-Bretagne entre 1795 et 1798, Thomas Girtin s'éloigne de l'enseignement du topographe Edward Dayes et utilise l'aquarelle en dessinant sur le motif comme nous le voyons dans *A Lake and Mountains in Westmorland*, vers 1797 (fig. 125)³⁴⁴. La composition topographique est encore perceptible mais il traite les effets du ciel sur la montagne par le jaillissement des nuages. Il les colore d'une teinte grisâtre qui confère une atmosphère triste au paysage. Ce sentiment est particulièrement puissant parmi les paysages du nord qui renvoient à la solitude du voyageur face à la nature comme l'écrit le Révérend John Evans (1767-1827) en voyage au cœur du Snowdon en 1798 :

Dans cette région variée, la montagne vue de loin a une apparence agréable ; mais de plus près, elle inspire des idées de terreur. L'espèce de grandeur qui accompagne l'idée d'immensité à distance, attire la vue ; Le cœur se sent envahi de joie, tandis que l'œil s'étend sur cette vaste chaîne de masses énormes et inflexibles, s'élevant noblement par degré les unes sur les autres. La succession de nuances douces et vivantes, dont les teintes sont tempérées par le passage des nuages, offre des sensations agréables, et fait que ce mur indigène de roches participe au beau plutôt qu'au sublime. Mais l'esprit de

³⁴³ Thomas Monro fonde le *Sketching Club* avec Thomas Girtin. Ils se nomment eux-mêmes les *Brothers*. La société veut fonder une école de Paysage Historique. Ils se réunissent dans la maison de chacun à tour de rôle et c'est l'hôte de la soirée qui décide du sujet à dessiner et du matériel à employer. À dix heures du soir tous les dessins doivent cesser.

³⁴⁴ Thomas Girtin visite le nord de l'Angleterre (Yorkshire, Durham, Northumberland) et la Scottish Border en 1796 puis le pays de Galles en 1797.

la sensibilité ne peut pas se rapprocher de ces mêmes scènes sans éprouver une terreur involontaire³⁴⁵.

La variété tant recherchée est présente aussi bien dans les différentes émotions éprouvées par l'observateur devant la montagne que par l'observation des teintes de la nature se reflétant sur elle.

Thomas Girtin persévère dans son expérimentation de la nature avec *View of Mynydd Mawr*, 1799 (fig. 126) et *Snowdon*, vers 1800 (fig. 127). Il centre sa vision sur les montagnes qui dominent la composition. Leur verticalité vient interrompre la planéité du premier plan et perturbe les formes vaporeuses du ciel. Il introduit un pont à droite de la composition comme un décor pittoresque qui permet de briser l'harmonie du paysage. Il articule les éléments dans la fumée qui s'échappe de la maison et dans la représentation infime des trois figures au centre. Ce choix de composition rappelle encore une fois, la quasi insignifiance de l'homme face à la grandeur de la nature. Le paysage semble épuré par son emploi des couleurs alors même qu'elles sont variées mais minutieusement posées sur le papier, afin de faire ressortir chaque variété lumineuse. Le décès de Thomas Girtin en 1802, à seulement vingt-sept ans, l'empêche de poursuivre son élan.

La forme de la montagne s'impose par l'atmosphère qui l'entoure et par sa proximité avec le voyageur. Elle renvoie l'observateur à sa solitude et à la recherche de ce qui le dépasse. L'expérience de la montagne apporte des réflexions sur le monde qui l'entoure et « apprend à voir »³⁴⁶. C'est ainsi que le *Home Tour* ne cesse de se développer parmi les artistes.

³⁴⁵ John Evans, *Letters Written During a Tour Through North Wales, in the Year 1798, and at Other Times Containing Views of the History, Antiquities, and Customs of That Part of the Principality, and Interspersed with Observations on Its Scenery, Agriculture, Botany, Mineralogy, Trade and Manufactures*, 3rd ed., London, C. and R. Baldwin, 1804, pp. 213–214. « In this varied country the mountain seen far off put on a pleasing appearance; but, on a nearer view, they inspired terrific ideas. The species of grandeur, which accompanies the idea of immensity at a distance, charms the sight; the heart feels absorbed in delight, while the eye ranges over this extensive chain of enormous and adamantine masses, rising one above the other in lofty gradation. The succession of soft and lively shades, whose tints are tempered by passing clouds, affords pleasurable sensations; and makes this native wall of rocks partake of the beautiful rather than the sublime. But the mind of sensibility cannot take a nearer view of these same scenes without experiencing an involuntary terror. »

³⁴⁶ Élisabeth Décultot, *Peindre le paysage : discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Du lérot éd. (Transferts), 1996, pp. 232–233.

b. Les premiers voyages insulaires de J.M.W. Turner

Les voyages insulaires de l'artiste anglais J.M.W. Turner sont une progression dans la voie tracée par le Révérend William Gilpin. Autant de voyages perçus comme des expériences³⁴⁷. Ses voyages expriment sa subjectivité et sa recherche formelle dans l'observation des éléments naturels.

J.M.W. Turner se rend au pays de Galles au début de sa carrière et s'y rend cinq fois en huit ans³⁴⁸. Plus il voyage sur ce territoire, plus il s'engouffre au nord³⁴⁹. Il découvre les paysages pittoresques du sud du pays de Galles en suivant le cours de la Wye à l'été 1792, où il découvre l'abbaye de Tintern. Il se serait aussi arrêté à Devil's Bridge, près de Hafod³⁵⁰. Il n'existe pas de carnet de croquis de ce voyage et il subsiste seulement quelques dessins et un journal dont l'historien d'art John Gage note que l'authenticité a été mise en doute³⁵¹. Cependant à la lecture de *Diary of a Tour in Part of Wales* daté de 1792³⁵², J.M.W. Turner ne parcourt pas seulement le sud de la région, mais atteint la pointe nord à Conwy en traversant les montagnes du Snowdonia, où il note : « Cette combinaison de Paysage Montagneux est vraiment sublime et surpasse tout ce que j'ai vu³⁵³. » Pour Andrew Wilton la visite du nord du pays de Galles aurait eu lieu seulement en 1794. J.M.W. Turner serait parti des Midlands (Derbyshire) et aurait rejoint le pays de Galles en suivant la rivière Severn, de Shrewsbury à Flint, en traversant Llangollen comme nous le voyons dans *Llangollen from the East, with the Dee in the Foreground*, 1794-95 (fig. 128), où il mêle la ruine architecturale et les montagnes dans une composition

³⁴⁷ J.M.W. Turner commence par visiter le pays de Galles en 1792, 1794, 1795, 1798 et 1799 puis se rend dans la région des Lacs en 1797, 1801, 1831. Enfin, il se rend en Écosse tout au long de sa carrière 1797, 1801, 1818, 1822, 1831, jusqu'en 1834.

³⁴⁸ Andrew Wilton affirme que la première visite du pays de Galles en 1791 est certainement due à une visite de famille. Il rend visite à un ami de son père installé à Bristol. Voir Andrew Wilton (dir.), *Turner in Wales*, Llandudno, Mostyn Art Gallery, 1984, p. 5.

³⁴⁹ À l'exception de 1795 où J.M.W. parcourt le sud de la région. Voir, *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

³⁵¹ Voir l'introduction de John Gage, dans Joseph Mallord William Turner, *Collected Correspondence of J.M.W. Turner: With an Early Diary and a Memoir by George Jones*, éd. John Gage, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. xxv-xxvii.

³⁵² *Ibid.*, pp. 11-19.

³⁵³ Mardi 3 août 1792, *Diary of a Tour in Part of Wales* dans, *Ibid.*, p. 15. « This combination of Mountainous Scenery is truly sublime & surpasses anything I have seen. »

pittoresque³⁵⁴. Nous remarquons aussi que dès 1794, l'artiste expose ses aquarelles représentant le paysage gallois à la *Royal Academy of Arts*³⁵⁵.

En 1795, il voyage au sud du pays de Galles³⁵⁶, et c'est lors de ses tours de 1798 et 1799 qu'il passe le plus de temps au nord du pays de Galles afin d'observer les montagnes du Snowdonia. En effet, durant l'été 1798, il voyage certainement sept semaines. En 1799, il se rend au nord de la région en passant par le Lancastre³⁵⁷ et fait du Snowdon une partie importante de son travail comme en témoigne le dessin *Pont Aberglaslyn*, 1799 (fig. 129) et découvre le château de Dolbadarn qu'il présente en tant que Diplôme à la *Royal Academy of Arts* l'année d'après avec l'huile sur toile *Dolbadern Castle*, 1799 (fig. 130).

Ses carnets de croquis témoignent de l'observation de différents paysages afin de constituer des spécificités comme nous le voyons dans *Mountain Study: A View in North Wales (?)*, 1799 (fig. 131)³⁵⁸. La nature galloise participe à l'expérience de l'idéalisme empirique et rentre comme composition légitime de paysage. Dans *Nant Peris, Looking toward Snowdon*, 1799-1800 (fig. 132), les montagnes du Snowdonia se confondent avec le traitement des effets de lumière. Les aquarelles galloises de J.M.W. Turner sont sombres par rapport à ce que nous connaissons de son travail sur la lumière mais comme l'écrit le poète anglais William Wordsworth lors de son voyage en terre écossaise en 1803 : « Il faut se souvenir que nuages, brumes et autres intempéries donnent souvent une si grande dignité aux montagnes que l'on ne saurait les reconnaître sous le soleil éclatant d'un midi d'été³⁵⁹ ». Si J.M.W. Turner admire sans conteste Claude Gellée et désapprend

³⁵⁴ Andrew Wilton (dir.), *Turner in Wales*, cat.exp., *op.cit.*, p. 35.

³⁵⁵ Il présente *Second Fall of the River Monach, Devil's Bridge, Cardiganshire* et *Inside of Tintern Abbey, Monmouthshire*. Voir Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 8, *op. cit.*, p. 33-41.

³⁵⁶ Il part de Bristol, Newport, Cardiff, Swansea jusqu'à St David. Sur le voyage de J.M.W. Turner en 1795. Voir Andrew Wilton (dir.), *Turner in Wales*, cat.exp., *op.cit.*, pp. 45-50.

³⁵⁷ Nous connaissons deux carnets de croquis : *Lancashire and North Wales sketchbook* et *Dolbadarn sketchbook*. *Ibid.*, p. 61.

³⁵⁸ J.M.W. Turner utilise cinq carnets de croquis en 1798 : *Hereford Court sketchbook*; *Dynevor Castle sketchbook*; *The Swans sketchbook*, *The Cyfarthfa sketchbook*; *North Wales sketchbook* (1798). *Ibid.*, p. 52.

³⁵⁹ Dorothy Wordsworth, William Wordsworth, *Voyage en Écosse ; Journal et poèmes*, éditions rue d'Ulm, Paris, 2002, p. 157.

en poursuivant le travail de Richard Wilson, le pays de Galles n'est qu'une étape pour son œuvre car il n'y retournera pas après 1799.

Entre ses voyages au pays de Galles, il visite durant une quinzaine de jours les Lacs en 1797 au cours d'un voyage au nord de l'Angleterre pour rendre visite à la famille Lascelles et à son patron, Lord Egremont (1751-1837) habite à Cockermouth³⁶⁰. Il est probable qu'il y soit retourné ultérieurement et y ait séjourné de nouveau en 1801 et 1831 lors de ses voyages en Écosse³⁶¹. Son travail se concentre sur le rendu des effets atmosphériques, la montagne, le lac et le paysage pour lui seul. Lors de son premier séjour, il réside à Keswick dans la continuité du Révérend John Brown en 1751 ou 1753, et poursuit son tour par Derwentwater, Borrowdale, Buttermere, Grasmere, Rydal, Ullswater, Ambleside, Windermere, et Coniston³⁶². Dans *Ullswater, with Patterdale Old Hall, 1797* (fig. 133) nous retrouvons l'observation portée aux montagnes et aux lacs. La technique de l'aquarelle lui permet de montrer les grands effets de la lumière comme dans *Grasmere, Looking to Rydal Water from near Dale End, 1797* (fig. 134) et dans *A View in the Lake District: ? Above Coniston, 1797-1798* (fig. 135). L'aquarelle a en effet la particularité de sécher rapidement et, comme aucune retouche n'est possible, l'artiste saisit l'image sur l'instant. J.M.W. Turner étudie cette technique tout au long de sa carrière et commence véritablement à l'utiliser dans des compositions de paysage vers les années 1790 et 1800. Ces dix années correspondent à ses *Home Tour* portés sur la technique de l'aquarelle. La visite du Lake District dès 1797 lui apporte de nouveaux sujets de paysages car jusque-là son travail se concentrait sur les représentations architecturales dans leur environnement naturel. Il trouve peu d'édifices en ruine près des montagnes anglaises mais s'intéresse néanmoins aux qualités pittoresques des bâtiments, comme dans *Ambleside Mill, Westmorland, exposé en 1798* (fig. 136). C'est en traversant le Cumberland et le Westmorland qu'il se rend dans les Borders pour une brève expédition.

³⁶⁰ Il dessine sur deux carnets de croquis. Un dédié au nord de l'Angleterre, *North of England* et le second à la Tweed et à la région des Lacs, *Tweed and Lakes*. Voir David Hill, *Turner in the North*, cat.exp. New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 2-3.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

³⁶² David Hill étudie le circuit de J.M.W. Turner dans *Ibid.*, pp. 104-137.

En 1801, il découvre les Highlands par les routes militaires sur les traces de Joseph Farington. En effet, depuis la fin des rébellions jacobites les routes des Highlands sont améliorées et changent le rapport porté à l'observation de la nature. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les Highlands se dotent d'un réseau de communication plus simple pour le commerce et le travail des habitants même si les connexions restent sous développées par rapport aux réseaux des Lowlands entre Londres-Édimbourg et Édimbourg-Glasgow³⁶³. À la vue de ses carnets de croquis intitulés *Tummel Bridge* et *Scotch Lakes*, ce qui pourrait être associé à de la superficialité dans le traitement de la ligne est en fait le reflet de l'empressement de l'artiste qui désire certainement profiter le plus vite possible du paysage en dix-neuf jours. Dans ? *The pass of Glen Croe*, vers 1801 (fig. 137), les traits de crayon nous permettent de cerner les montagnes dans la continuité des taches d'Alexander Cozens. L'artiste emploie son séjour au nord de l'Écosse pour améliorer sa compréhension graphique de la troisième dimension où la montagne lui permet de représenter l'espace dans la lignée des principes de William Gilpin :

Quelques traits de crayon griffonnés par notre main et lisible par nous seuls, suffira pour nous rappeler le souvenir des beautés qu'ils représentent humblement et rappelle encore à notre mémoire le brillant coloris et la force de la lumière qui existait dans la scène réelle³⁶⁴.

Regroupées sous *The Scottish Pencil* (1801), il dessine le paysage dans sa totalité comme nous le voyons dans aussi dans *The Rocky Slopes of a Mountain, Ben Arthur* ? vers 1801 (fig. 138). Ses aquarelles et dessins montrent que l'aspect sauvage et pauvre du paysage est rendu par une palette foncée et quelques traits de crayon. Ce qui peut apparaître comme un manque de couleur engendre un jeu de contrastes

³⁶³ Le trajet Londres-Édimbourg met six heures en coach. J.M.W. Turner visite Édimbourg, Linlithgow, Glasgow, la Clyde jusqu'à Dumbarton où il admire Loch Lomond, Arrochar, Glencroe et Inverary, Loch Awe, Killin, Kenmore jusqu'à Tummel Bridge. Il continue par Blair Atholl et le Pass de Killiecrankie jusqu'à Dunkeld, Dunblane, Stirling et les chutes de la Clyde. Voir Francina Irwin (dir.), *Turner in Scotland*, cat.exp., Aberdeen, Aberdeen Art Gallery, 1982, p. 8. J.M.W. Turner voyage avec le marchand Mr Smith de Gower Street. Voir Joseph Farington, *The Farington Diary*, vol. 1, *op.cit.*, p. 308.

³⁶⁴ William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, *op.cit.*, p. 51. « A few scratches, like a short-hand scrawl of our own, legible at least to ourselves, will serve to raise in our minds the remembrance of the beauties they humbly represent; and recall to our memory even the splendid colouring, and force of light, which existed on the real scene. »

comme nous le voyons dans *Ben Lomond, Twilight*, 1801 (fig. 139) et *Ben Lomond ? Twilight*, 1801 (fig. 140).

J.M.W. Turner pratique sa technique topographique pour répondre à l'atmosphère sombre des paysages montagneux dans la lignée de Joseph Farington qui a déjà voyagé en Écosse en 1788 et en 1790 jusqu'à Loch Katrine. Le 11 août 1801, soit quelques semaines avant le départ de J.M.W. Turner, Joseph Farington part pour l'Écosse³⁶⁵. Il décrit la traversée dans son *Journal* où à l'image du jeune J.M.W. Turner, la spécificité des paysages montagneux est perceptible dans la variété entretenue, des ténèbres à la gloire³⁶⁶ :

Les effets étaient aussi forts. La couleur des collines était principalement de tons violet foncé, mélangés à la couleur de la lande, et certaines d'entre elles étaient adoucies par une brume qui rendait seulement les objets plus tendres sans les obscurcir. L'ombre de ces effets était animée par des lueurs de lumière occasionnelles qui donnaient de l'esprit aux nuages et illuminaient les montagnes sur lesquelles les rayons s'écoulaient³⁶⁷.

Si Joseph Farington ne parvient pas jusqu'aux nord des Highlands, il comprend que la beauté pittoresque et le sublime permettant de composer un paysage proviennent des variétés de la nature.

Les premières explorations des territoires montagneux de Grande-Bretagne par J.M.W. Turner montrent que ses dessins et aquarelles où règnent la beauté pittoresque et le sublime renvoient à l'essence poétique de ses paysages uniques.

En 1802, J.M.W. Turner présente à la *Royal Academy of Arts*, *The Fall of the Clyde, Lanarkshire : Noon* (fig. 141) en référence à *Hymn to the Naiads* (1744) du poète Mark Akenside, *Ben Lomond, Mountain, Scotland: The Traveller* en référence aux *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson et *Kilchern Castle with*

³⁶⁵ Joseph Farington, *The Farington Diary*, vol. 1, *op.cit.*, p. 310.

³⁶⁶ Joseph Farington rencontre les artistes écossais Alexander Nasmyth et Henry Raeburn. Voir *Ibid.*, pp. 320–324.

³⁶⁷ dans *Ibid.*, p. 329. 7 octobre 1801, « The effects also were fine. - The colour of the hills was chiefly of dark purple Hues, mixed with Heath colour, and some of them softened by misty rain that only rendered the objects more tender without obscuring them. The gloom of these effects was enlivened by occasional gleams of light which gave spirit to the clouds and illumined the mountains on which the ray darted. »

Cruchan Ben Mountains Scotland: Noon (fig. 142)³⁶⁸. Pour J.M.W. Turner ce voyage de 1801 est la fin d'un cycle. Le 12 février 1802, il est élu Académicien et l'été suivant, grâce à l'accalmie du Traité d'Amiens, il visite la France et la Suisse et écrit à Joseph Farington : « le pays dans son entier dépasse le pays de Galles et l'Écosse [...] »³⁶⁹. Le *Home Tour* voit la naissance d'un voyageur et lui permet de pratiquer à la fois sa technique topographique et de répondre à son idée de l'atmosphère élevée des paysages montagneux. L'artiste expérimente la nature montagnaise insulaire en tant que sujet propre à la composition où règne l'étude d'autres variétés naturelles telles que les lacs et les arbres.

J.M.W. est un topographe lors de l'observation de la nature mais exprime ses idées propres et unit la technique et le conceptuel³⁷⁰. Chaque territoire possède ses spécificités et n'est jamais visible deux fois de la même façon d'où la répétition du voyage.

c. Les montagnes de Grande-Bretagne, une marche poétique

Les voyages se transforment en rituels et la marche régit le récit du voyageur ainsi que du poète. Ainsi l'expérience au sein des montagnes est associée à un rapport aux territoires de Grande-Bretagne qui induit un rapport au monde que nous étudions à travers les voyages insulaires de William Wordsworth.

Entre deux voyages sur le Continent en 1790, William Wordsworth se rend au nord du pays de Galles les mois d'été parce que l'opportunité se présente de visiter la vallée de la Wye et le nord du territoire. En 1791 et 1793, il rend visite à son ami le Révérend Robert Jones, à Plas-yn-Illan dans la vallée de la Clwyd : « sans avoir aucune raison de se plaindre d'insatisfaction³⁷¹ ». Dès 1793, l'ascension des

³⁶⁸ Voir Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 8, *op.cit.*, p. 35. Le lieu de conservation de l'aquarelle, *Ben Lomond, Mountain, Scotland: The Traveller* est aujourd'hui non connu.

³⁶⁹ 1 octobre 1802: « The Country on the whole surpasses Wales; and Scotland too, though Ben – may vie with it. » dans Joseph Farington, *The Farington Diary*, vol. 2, éd. James Greig, London, Hutchinson and Co., 1923, p. 44.

³⁷⁰ Voir John Gage *et al.* (dir.), *J.M.W. Turner*, cat.exp., Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 156.

³⁷¹ William Wordsworth séjourne aussi dans la vallée de la Clwyd en 1793 d'après la lettre n° 35, de Dorothy Wordsworth à Jane Pollard (1770-1847), Forncett, 30 août 1794, dans Dorothy Wordsworth, William Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early*

montagnes galloises est aussi une expérience décrite par le poète au Livre XIV du *Prélude Le Prélude ou La croissance de l'esprit d'un poète*. En pleine nuit, William Wordsworth et son ami Robert Jones gravissent le Snowdon au milieu du brouillard et le poète commence son introspection au sein des éléments naturels, une sorte d'expérience mystique :

Lorsque dans l'air se fut dissipée en partie
La vision, offerte aux esprits de la nuit
Et à trois voyageurs de hasard, réfléchie
En ma calme pensée, elle m'apparut être
L'emblème d'un sublime intellect, de ses actes
Et ses possessions, ce qu'il a et désire,
Ce qu'il est en lui-même, et voudrait devenir.
Là je vis le symbole même d'un esprit
Qui se nourrit de l'infini, qui sur l'abîme
Obscur médite, attentif, écoutant les voix
Qui s'élèvent vers la lumière et le silence
En un seul flot sans fin³⁷² .

La montagne devient le lieu propice à l'imagination qui n'a plus de limite, où les hommes disparaissent dans l'infini comme le représente l'aquarelliste anglais David Cox dans *Welsh Mountains Landscape* (fig. 143). Parce que les paysages montagneux sont maintenant familiers, ils deviennent l'expression des sentiments profonds du poète. L'environnement de la montagne suscite des images et des sons qui provoquent une insécurité mais ils se présentent comme une musique naturelle en perpétuel changement, incompréhensible et insaisissable, comme la nature. L'aspect irrégulier de la nature se mêle à l'étonnement sublime développé par Edmund Burke : « L'esprit est alors si complètement rempli de son objet qu'il ne peut en concevoir d'autre ni par conséquent raisonner sur celui qui l'occupe³⁷³ ». William Wordsworth les considère utiles au travail poétique puisque les éléments naturels agissent selon un plan Divin³⁷⁴. Les montagnes jouent un rôle majeur pour le développement du poète où le sublime devient une source d'inspiration.

Years, 1787-1805, vol. 1, part 1, éd. Chester L. Shaver, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 109. « without having any reason to complain of disappointed expectations. »

³⁷² William Wordsworth, *Le Prélude : ou 'La Croissance de l'esprit d'un poète'*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1949, v. 63-74, pp. 475-477.

³⁷³ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op.cit.*, pp. 119-121.

³⁷⁴ William Wordsworth possède une version du livre de Thomas Burnet de 1697. Il le cite dans le livre 3 des *Excursions* et dans une lettre au *Morning Post* en 1844. Samuel Taylor Coleridge lit aussi

Depuis son retour au Lake District, la famille Wordsworth effectue plusieurs voyages au pays de Galles pour rendre visite à la famille de sa femme, les Hutchinson qui résident au sud du pays de Galles. William Wordsworth parcourt alors la nature galloise. À l'image de William Gilpin, le poète se rend sur les rives de la Wye à la rencontre de l'Abbaye de Tintern. L'édifice et les environs de la rivière sont pour William Gilpin des lieux favorisant la beauté pittoresque comme il l'écrit lors de son voyage en 1770³⁷⁵ :

De Monmouth, en fin de matinée, nous avons atteint les nobles ruines de l'abbaye de Tintern, propriété du Duc de Beaufort et qui constitue avec ses dépendances la plus belle et la plus pittoresque vue de la rivière³⁷⁶.

À la suite d'une visite sur les rives de la Wye, le 13 juillet 1798³⁷⁷, William Wordsworth écrit un poème sur les environs de l'Abbaye de Tintern intitulé, *Tintern Abbey* dans lequel il mêle la nature et sa vie intérieure :

Voilà pourquoi je suis
Toujours amoureux des montagnes et des bois,
Des prairies ; et tout ce que, de cette terre
Verte, nous contemplons ; et du monde puissant
De l'oreille et de l'œil-tant pour ce qu'ils perçoivent
Que pour ce qu'ils créent à demi ; heureux de voir
Dans la nature et le langage des sens
L'ancre de mes plus pures pensées, la nourrice,
Le guide, le gardien de mon cœur l'âme
De mon être moral³⁷⁸.

Il ne décrit pas l'Abbaye ou la rivière Wye à la manière de William Gilpin ni comme il avait pu le faire cinq ans auparavant lors de son voyage de 1793. Il compose d'après ce qu'il ressent à la vue de ce paysage qui le rend admiratif de la nature

Thomas Burnet. Voir Dennis R. Dean, *Romantic Landscapes: Geology and Its Cultural Influence in Britain, 1765-1835*, *op.cit.*, p. 103.

³⁷⁵ William Gilpin voyage au début du mois de juin 1770, de Ross à Chepstow.

³⁷⁶ William Gilpin, *Observations sur la Rivière Wye*, *op.cit.*, p. 67.

³⁷⁷ Il voyage quatre ou cinq jours dans le Monmouthshire avec Dorothy. Ils visitent L'abbaye de Tintern, le château de Goodrich, Chepstow et Bristol.

³⁷⁸ William Wordsworth, *Vers composés sur les bords de la Wye en amont de Tintern Abbey* dans *Poèmes*, Saint Amand, Poésie/Gallimard, 2001, v.102-111, p. 35.

comme l'a dessiné John Warwick Smith dans *Tintern Abbey by Moonlight* vers 1789 (fig. 144) où la composition pittoresque est assombrie par l'obscurité des tons. Du 25 août au 12 novembre 1824, William Wordsworth part avec sa femme Mary Wordsworth (1770-1859) et leur fille Dora (1804-1847) pendant onze semaines³⁷⁹. C'est bien stimulé par la visite des lieux pittoresques qu'il se rend sur le territoire gallois³⁸⁰.

La visite de l'Écosse attire les artistes et les poètes puisqu'elle s'adresse directement à l'imagination. Ce voyage de six semaines entrepris par William sa sœur Dorothy (1771-1855) et Samuel Taylor Coleridge semble motivé par la vogue autour des paysages pittoresques et sublimes. La nature écossaise rend hommage aux héros écossais, Ossian, William Wallace (1272-1305) et Rob Roy (1671-1734) ainsi qu'au poète Robert Burns³⁸¹. Comme l'écrit Dorothy Wordsworth : « Tout était immense et solitaire – ciel, eau et montagnes se fondaient en un tout³⁸² ». Le 17 août 1803, ils atteignent l'Écosse en carriole et parcourent les Lowlands jusqu'à Glasgow, les environs de la Clyde ; ils atteignent les Highlands et admirent Loch Lomond et Ben Lomond que Dorothy compare avec déception au lac Ullswater : « Il n'y a pas de comparaison à faire quand tout est tellement si différent à l'exception d'une partie de Loch Lomond qui ressemble à Ullswater, mais il n'y a certainement rien de plus beau en Écosse que cette partie du pays³⁸³ ». Ils observent

³⁷⁹ Ils passent trois semaines au nord du pays de Galles (Bangor, Caernarfon), cinq semaines au Radnorshire et Herefordshire chez Mr Hutchinson (famille de Mary Wordsworth) et Mr Monkhouse, puis trois semaines chez George Beaumont. Ils visitent des amis, les Crumps, marchands de vin de Liverpool, et William Jackson. Ensuite, ils rejoignent le Révérend Robert Jones. Voir la lettre n° 151 de William Wordsworth à son frère Christopher Wordsworth (1774-1846), 24 janvier 1825, dans Dorothy Wordsworth, William Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Later Years, 1821-1828*, vol. 3, part 1, éd. Alan G. Hill, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 296-299.

³⁸⁰ Lettre de William Wordsworth à George Beaumont, Hindwell, Radnor, 20 septembre 1824. Voir *Ibid.*, pp. 275-279. Le dernier voyage du poète dans la région est réalisé en 1841 près de la rivière Wye.

³⁸¹ *Sur la tombe de Burns, 1803. Sept ans après sa mort ; Pensées suggérées le jour suivant, sur les berges de la Nith, près de la résidence du poète et Aux Fils de Burns, après être allés sur la tombe de leur père* dans Dorothy Wordsworth, William Wordsworth, *Voyage en Écosse ; Journal et poèmes, op.cit.*, pp. 294-296.

³⁸² Voir *Ibid.*, p. 124. Ils voyagent en Écosse du 14 août au 25 septembre 1803.

³⁸³ Lettre n° 192, de Dorothy Wordsworth à Mrs. Thomas Clarkson, Gramere, dimanche 9 octobre 1803: « There [is no] comparison to be made where everything is so different, except a part of Loch Lomond which is like Ullswater, but there is certainly nothing so beautiful in Scotland as parts of this country. » Dorothy Wordsworth, William Wordsworth, éd. Chester L. Shaver, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early Years, 1787-1805*, vol. 1, part. 1, 2nd ed, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 405.

les parties les plus pittoresques de la nature symbolisée par les chutes de la Clyde et Loch Lomond qui lui rappellent sa région natale, ainsi que les habitants. Samuel Taylor Coleridge compare aussi Loch Lomond à Ullswater et Crummock au Ben Lomond ou encore les Trossachs à Borrowdale³⁸⁴. Le frère et la sœur continuent au nord jusqu'à Glencoe et Blair Athol. C'est sur le chemin du retour en Angleterre, qu'ils rencontrent le poète Walter Scott chez lui à Abbotsford (du 17 au 23 septembre).

Le journal de Dorothy Wordsworth suit la vogue du récit de voyage même s'il n'avait pas pour but d'être publié. William Wordsworth lui, rassemble un recueil de poèmes, *Memorials of a Tour of Scotland, 1803* qu'il publie en 1807, puis dans leur forme définitive en 1827 et 1842³⁸⁵. Il retourne en Écosse en 1814 pendant six semaines et compose *Memorials of A Tour in Scotland* dans lequel il rend hommage aux chutes de la Clyde et au paysage ossianique³⁸⁶. En 1831 et 1833, les voyages de William Wordsworth sont motivés par la visite des îles Hébrides³⁸⁷.

Lors de son voyage en Écosse en 1803, Samuel Taylor Coleridge quitte William et Dorothy Wordsworth au bout de quinze jours pour des raisons de santé. Le 29 août 1803 à Arrochar, près du Loch Lomond, il décide de continuer seul, à

³⁸⁴ Voir Carol Kyros Walker, *Breaking Away: Coleridge in Scotland*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 147. Et Lettre de Samuel Taylor Coleridge à sa femme, 2 septembre 1803 dans *Ibid.*, p. 179.

³⁸⁵ Voir *En Mémoire d'un voyage en Écosse, 1803* dans Dorothy Wordsworth, William Wordsworth, *Voyage en Écosse; Journal et poèmes*, éd. Florence Gaillet, *op.cit.*, pp. 291–293.

³⁸⁶ Il voyage entre fin juillet et début octobre. Voir la lettre n° 324, de William Wordsworth à Francis Wrangham, Rydal Mount, 16 juillet 1814, p. 149 et la lettre n° 330, de Dorothy Wordsworth à Catherine Clarkson, Hindwell, 9 octobre 1814 p. 160, dans William Wordsworth, Dorothy Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Middle Years, 1812-1820*, vol. 3, part 2, éd. Mary Moorman, Alan G. Hill, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1970, pp. 144–160.

³⁸⁷ En 1831, Dora et William visitent Abbotsford, Roslin, Édimbourg, Stirling, Loch Katherine, Killin, Dalmally, Oban et, l'île Mull et retournent en Angleterre par Inverary, Loch Lomond, Glasgow, et les chutes de la Clyde, Carlisle, Penrith. Voir les lettres n° 647, p. 443, n° 649, p. 447 et n° 650, pp. 449–450, dans William Wordsworth, Dorothy Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Later Years, 1829-1834*, vol. 5, part 2, éd. Alan G. Hill, 2nd ed., 1979, Oxford, Clarendon Press p. 443 et 447.

Sa dernière visite en 1833 dure une quinzaine de jours. Il est accompagné de son fils John Wordsworth et de l'écrivain Henry Crabb Robinson (1775-1867). Un Tour rassemblé dans *Poems Composed or Suggested during a Tour in the Summer 1833*. Ils visitent l'île de Man, Staffa, Iona, Renfrewshire et Airshire voir la lettre n° 778, dans *Ibid.*, p. 641

Dorothy Wordsworth quant à elle retourne en Écosse en 1822 avec sa tante Joanna Hutchinson. Elles voyagent à Édimbourg, Stirling, et Glasgow. Voir *Tour in Scotland, 1822* dans Dorothy Wordsworth, *Journals of Dorothy Wordsworth*, éd. Ernest de Selincourt, London, Macmillan and Co., 1959, pp. 339–397.

ped afin de s'imprégner de la nature montagnaise. Dans ses trois carnets de voyage, il dessine les contours du paysage et surtout des montagnes qu'il illustre par quelques traits de crayons³⁸⁸. Les vastes Highlands sont dominés par les montagnes d'une « Grande Beauté » (*Great Beauty*) qui même à distance sont : « d'une ligne sauvage et fantastique³⁸⁹ ». Il traverse les montagnes au nord du Loch Lomond (du 30 au 1^{er} septembre 1803) puis il visite Glencoe (le 2 septembre 1803) : « [...] c'est aussi la plus noble [montagne] que je n'ai jamais vue³⁹⁰. » Il continue sa route jusqu'à Fort William, puis admire le Glen Nevis et le Ben Nevis (4 septembre 1803). Le poète pousse jusqu'à Fort George en passant par Fort Augustus où s'étendent le Loch Ness, les chutes de Foyers, et Inverness³⁹¹.

Pour William Wordsworth, le voyage insulaire est une mesure de son être par rapport au monde qui l'entoure. Le voyage est nécessaire au flux de la création poétique. Il est une suite d'observations qui se nourrit de l'enrichissement des spécificités des territoires britanniques. Surtout connu pour ses marches poétiques réalisées au Lake District, les voyages parmi les montagnes galloises et écossaises permettent au poète de développer sa poésie sur les montagnes anglaises.

³⁸⁸ Trois carnets de voyage aujourd'hui conservés à la British Library de Londres. Notebook 6 (MS 47, 503) Notebook 7 (MS 47, 504) Notebook 16 (MS 47, 513). Voir Carol Kyros Walker, *Breaking Away: Coleridge in Scotland, op.cit.*, pp. 129–130.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 157. « of wild & fantastic outline »

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 159. « tis the noblest too I have ever seen »

³⁹¹ Sa visite du nord dure onze jours et suit le Tour de son ami John Stoddart, c'est-à-dire en commençant par le Ben-Lomond pour se rendre au sud vers le Trossachs. Le 8 septembre 1803, il reprend la route vers le sud en direction de Perth et prend un coach jusqu'à Stirling, puis Édimbourg où il reste deux jours avant de rejoindre Keswick, le 15 septembre 1803.

d. L'Écosse, aux confins des Hébrides

Le XVIII^e siècle est porté sur l'étude de l'antique, la collection, la topographie et la publication c'est ainsi que le voyage est mené aux confins des îles Hébrides³⁹². Les Hébrides restent géographiquement proches même si mettre pied à terre est une aventure périlleuse dépendante des conditions climatiques et des guides connaissant la langue et les meilleurs endroits à explorer. Le voyage consiste à se rendre sur l'île de Staffa pour admirer la grotte de Fingal, la terre ossianique ; l'île de Skye pour les paysages de Loch Scavaig, Loch Coruisk et les montagnes de Cuchullin ; enfin, sur l'île de Iona pour admirer les vestiges médiévaux du monastère de St Colomba³⁹³.

Samuel Johnson et le biographe écossais James Boswell exécutent le voyage jusqu'aux Hébrides en pleine querelle ossianique et alors que la même année Thomas Cook réalise sa seconde expédition en Antarctique puis vers les Nouvelles Hébrides du Pacifique. Samuel Johnson aurait dû faire partie du voyage mais trop âgé et n'appréciant pas les longues traversées en bateau, il s'engage en direction des îles Hébrides avec son ami James Boswell. Ce voyage est rendu célèbre grâce à la publication de Samuel Johnson, *Un Voyage dans les Îles occidentales de l'Ecosse (A Journey to the Western Island of Scotland, 1775)*³⁹⁴. Samuel Johnson a lu le *Tour of Scotland* (1769) de Thomas Pennant et est au courant de son deuxième voyage réalisé en 1772. Déjà en 1763, James Boswell rapporte que Samuel Johnson

³⁹² Les Hébrides désignent un archipel situé au nord-ouest de l'Écosse. Cet archipel est divisé en deux, les Hébrides intérieures et les Hébrides extérieures. Si notre sujet est plus concerné par les Hébrides intérieures, nous n'établirons pas cette précision dans le texte mais les désignerons sous le terme général d'Hébrides.

³⁹³ Saint Colomba est un missionnaire irlandais du VI^e siècle qui a diffusé le christianisme en Irlande, en Écosse et au nord de l'Angleterre. Il a ainsi permis le développement de l'Église celtique afin de se différencier de l'Église romaine. Depuis la Réforme, Iona devient une terre du paganisme qui s'étend des Highlands aux Hébrides.

³⁹⁴ Ce récit est voulu par Samuel Johnson qui l'écrit une fois de retour en Angleterre en l'enrichissant d'informations supplémentaires sur les îles qu'il a visitées. James Boswell publie *The Journal of a Tour to the Hebrides* plus tardivement en 1785, un après la mort de son ami. La qualité de son ouvrage est moins remarquée parce qu'elle conserve un aspect plus anecdotique alors que le *Journal* de James Boswell est plus romancé. Publié plus d'une dizaine d'années après son voyage, James Boswell décrit son séjour avec son ami, les gens qu'il rencontre, les anecdotes. Le paysage n'est pas la partie centrale puisqu'il fait partie du mode de vie et du caractère des habitants. Les deux récits sont publiés conjointement depuis 1924.

s'intéresse aux Highlands³⁹⁵. En 1773, les deux hommes réalisent l'inverse du Grand Tour mené sur le Continent et Samuel Johnson ne manque pas de remarquer que :

Les habitants du sud de l'Écosse ne connaissent pas mieux les Highlands et les Îles que Bornéo ou Sumatra. Des unes et des autres ils n'ont entendu que peu de choses, et ils imaginent le reste. Ils sont étrangers à la langue et aux mœurs, aux ressources et aux besoins de populations dont ils voudraient changer la vie³⁹⁶.

Les deux amis restent en Écosse du 18 août au 22 novembre : « [...] et se furent vraisemblablement les 94 journées les plus actives et les mieux employées de sa vie comme de la mienne³⁹⁷. » Alors que Samuel Johnson est vieillissant, James Boswell est un jeune homme infatigable qui a déjà voyagé sur le Continent³⁹⁸. Ils partent d'Édimbourg et filent droit au nord vers Aberdeen, Inverness et ses environs où Samuel Johnson note que les Highlands sont dominés par les montagnes mais : « aucune d'elles ne nous étonna par sa hauteur³⁹⁹ ». Leur voyage philosophique est hasardeux au gré des moyens de transports comme la chaise de poste, la charrette, la barque, le cheval et le poney. À travers ses commentaires, le sentiment du sublime prime : « Le paysage que l'on découvre de ce pont frappe l'imagination par une tristesse et une majesté comparable à celle de la solitude sibérienne⁴⁰⁰. » Il s'enfonce dans une introspection sur l'homme, les mauvais tours que peuvent lui jouer son imagination et la capacité de ses semblables à tester leurs limites. Il est néanmoins conscient qu'il se trouve seulement au nord de l'Écosse. Enfin, ils se rendent sur les îles de Skye, Raasay, Mull, Coll, Ulva, et Iona à la rencontre des habitants gaéliques. Le regard de Samuel Johnson est véritablement doté d'une supériorité anglaise contre une infériorité écossaise en matière de langue, de

³⁹⁵ « La mention de ce monsieur [Sir James Macdonald] nous amena à parler tout naturellement des îles occidentales d'Écosse, qu'il exprima le désir de visiter, désir qui sur le moment me parut tenir de la lubie, et dont j'étais loin d'imaginer qu'il pût un jour se réaliser. Il me raconta que son père lui avait donné à lire quand il était enfant le récit que Martin [Martin Martin] fit de ses voyages aux îles Hébrides, et qu'il en avait été marqué [...] Il me dit que nous irions visiter ensemble les Hébrides quand je reviendrais de mes voyages. » James Boswell, *Vie de Samuel Johnson*, Lausanne, l'Âge d'homme (Collection Au coeur du monde. Série anglosaxonne), 2002, p. 185.

³⁹⁶ Samuel Johnson, James Boswell, *Voyage dans les Hébrides*, Paris, Éd. de la Différence (Collection Outre-mers), 1991, p. 98.

³⁹⁷ James Boswell, *Vie de Samuel Johnson, op.cit.*, p. 323.

³⁹⁸ James Boswell a déjà voyagé en Hollande, Allemagne, France, Suisse, Italie et en Corse.

³⁹⁹ Samuel Johnson, James Boswell, *Voyage dans les Hébrides, op.cit.*, p. 62.

⁴⁰⁰ Commentaire sur la Rivière Foyer dans *Ibid.*, p. 58.

législation et éducation. En effet, le récit de Samuel Johnson est le reflet des préjugés de son époque. La vie d'errant n'est pas confortable, et l'inconfort est reine à travers les mauvaises auberges et la mauvaise nourriture, mais comme le rappelle Samuel Johnson :

Nous étions là de notre plein gré. Nous y étions bien et savions que nous n'avions rien de fâcheux à craindre ou à endurer. Néanmoins, les impressions nées du spectacle d'une contrée inconnue, farouche et inexplorée, ne se pouvaient comparer à celles qui naissent dans la solitude factice des parcs et des jardins, et qui ne sont qu'un flatteur sentiment d'autonomie, une indulgente complaisance pour des illusions délibérément provoquées, une escapade sans risque de l'imagination, ou même une paisible méditation⁴⁰¹.

Ami de Joshua Reynolds et d'Edmund Burke, Samuel Johnson effectue le *Home Tour* aux confins de l'Écosse dans un esprit de découverte.

Avant son départ, il écrit : « Il faut bien avouer que ces îles n'ont pas beaucoup d'attraits, à moins qu'on ne soit amoureux de la nature toute nue⁴⁰² ». Samuel Johnson est très conservateur et ne valorise pas la vie de l'homme primitif. Il est au contraire en faveur du développement social et économique en plaçant le paysage à l'arrière-plan, mais au fil des pages, il semble que les montagnes apparaissent comme la seule distraction. James Boswell lui ne commente pas le paysage comme un patriote mais dans une période définie par le Grand Tour, il apparaît et se proclame citoyen du monde⁴⁰³.

Ce sont des expéditions menées dans le but d'assouvir une curiosité et remédier à une méconnaissance en regardant les choses telles qu'elles sont. Au tournant du XVIII^e siècle, l'esprit de découverte anime les voyageurs.

En 1796, quelques années après Johnson et Boswell, l'écrivain Sarah Murray réalise le tour de l'Écosse à l'âge de cinquante-deux ans. Elle commence son périple par la visite du Cumberland et du Westmorland puis atteint l'Écosse et dédie une grande partie de son parcours aux Highlands dans *A Description of Part*

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰² *Ibid.*, pp. 148-149.

⁴⁰³ Le voyage est important pour la Grande-Bretagne. C'est à cette période que les Britanniques conquièrent le Canada, une partie de l'Inde, perdent le contrôle de l'Amérique du nord mais fondent un dominion sur le Pacifique, la Chine, l'Afrique, et colonisent l'Australie. C'est la construction d'un Empire. Voir Thomas M. Curley, *Samuel Johnson and The Age of Travel*, Athens, Georgia University Press, 1976, p. 1.

of Scotland, Particularly, The Highlands (1799). Elle gravit les Cairngorms, puis atteint les îles de Skye et Mull. En 1798, le scientifique anglais, Thomas Garnett (1766-1802) visite les Highlands et les Hébrides la même année dans *Observations on a Tour Throught the Highlands* (1811), et s'intéresse à la majestueuse grandeur des montagnes. En 1800, le poète et orientaliste écossais John Leyden (1775-1811) réalise le long tour de l'Écosse jusqu'aux îles Hébrides qu'il publie dans *Journal of a Tour in the Highlands and Western Islands of Scotland*. Il rassemble le récit de ses excursions qui prennent une forme épistolaire dont quelques lettres sont adressées à Walter Scott. Le poète se rend sur les îles écossaises en 1810 et en 1814 pour rejoindre la commission des Bureau des Phares du Nord (*The Lighthouse Yatch*). Il voyage six semaines avec ses deux amis, William Erskine (1809-1822), sheriff des Orcades et des Shetland, et l'ingénieur Robert Stevenson (1772-1850)⁴⁰⁴. L'observation des îles Hébrides mêle imagination et sciences. Le scientifique français Barthélemy Faujas de Saint-Fond (1741-1819) est le premier géologue à se rendre en Écosse en 1784 et publie *Voyage en Angleterre, en Écosse et aux îles Hebrides* (1797). Il confirme l'origine volcanique des Highlands et des îles qu'il associe à un imaginaire ossianique⁴⁰⁵.

Entre 1814 et 1825, William Daniell (1769-1837) publie *A Voyage Round Great Britain* en huit volumes. Il illustre ses ouvrages de vues topographiques qu'il expose également à la *Royal Academy of Arts*⁴⁰⁶. La spécificité de William Daniell est de parcourir les côtes britanniques par la mer et non par l'intérieur des terres.

⁴⁰⁴ Voir John Gibson Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott Bart*, vol. 2, 1811-1815, Boston, Otis, Broaders and Company, 1837, pp. 249-262 et vol. 3, 1816-1820, pp. 113-252. Son étape sur les îles Orcades et Shetland donnent naissance à *The Pirate* (1821).

⁴⁰⁵ Le géologue écossais Robert Jameson (1774-1754) effectue un voyage sur les îles en 1800 pour étudier la minéralogie. Sur les études des îles, voir Charlotte Klonk, *Science and The Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op.cit., pp. 80-95.

⁴⁰⁶ Les illustrations se veulent topographiques mais Associé de la *Royal Academy of Arts*, William Daniell souhaite par cette entreprise rejoindre complètement l'Académie. De 1802 à 1831, William Daniell expose conjointement ses vues de paysages indiens et britanniques. William Daniell devient un membre associé de la *Royal Aacademy of Arts* en 1807 puis un Académicien en 1822. Il établit sa réputation en Inde lors de l'expédition entreprise avec son oncle Thomas Daniell (1749-1840) entre 1784 et 1794. Il l'aide à produire *Oriental Scenery* (1795-1808). Entre 1807 et 1812 il publie, *Interesting Selections from Animated Nature with Illustrative Scenery* dans lequel il note qu'il s'intéresse à l'île de Staffa et à la grotte de Fingal. *Ibid.*, p. 67.

Entre 1814 et 1825, il se rend dans les îles Hébrides et Orkney⁴⁰⁷. Au volume trois commencé en 1815, il se rend sur l'île de Staffa à la découverte de la grotte de Fingal dans *Entrance to Fingal's Cave, Staffa*, 1817 (fig.145); *The Island of Staffa from the South West*, 1817 (fig. 146). Il rend une image topographique et presque géologique alors même que ses commentaires ne sont pas scientifiques mais descriptifs. En 1821, il atteint l'île de Skye et insiste dans ses illustrations sur les montagnes comme nous le voyons dans *Loch Coruisq near Loch Scavig* (fig. 147) et *Loch Scavig, Skye* (fig. 148) où depuis le lac les montagnes paraissent immenses et imposent le sublime. Lors de son voyage en 1821, le naturaliste suisse Louis Albert Necker de Saussure visite l'île de Skye et note que : « [...] là chaque nom de rocher, de montagne et de lac est relatif à quelque fait rapporté dans les traditions dont les poésies d'Ossian font partie⁴⁰⁸. » Les observations scientifiques sont lentes dans cette partie de l'Écosse sont menées par l'*Ordnance Survey*⁴⁰⁹.

Les Hébrides sont considérées comme des lieux exotiques dont la situation géographique est encore plus éloignée que celle des Highlands. Elles renvoient les voyageurs à l'étude de territoires doués d'une antiquité primitive⁴¹⁰. L'archipel se

⁴⁰⁷ Les îles figurent dans les volumes 3 à 6 (Arran, Jura, Inverary, Oban, Mull, l'île de Skye et Staffa à l'île d'Egg). Il n'hésite pas à critiquer Samuel Johnson pour son manque d'intérêt porté au paysage et dédie ses ouvrages écossais à Walter Scott qui a publié *Lord of the Isles* (1815).

⁴⁰⁸ Louis-Albert Necker de Saussure (1786-1861) visite les îles de 1806 à 1808 et produit la première carte de l'Écosse pour la *Geological Society of London*. Voir Louis-Albert Necker de Saussure, *Voyage en Écosse et aux Iles Hébrides*, vol. 3, Paris, J. J. Paschoud, 1821, p. 25.

⁴⁰⁹ Le géologue John MacCulloch (1773-1835) publie en trois volumes, *A Description of the Western Islands of Scotland, Including the Isle of Man* (1819) puis en quatre volumes *Highlands and Western Isles of Scotland* (1824) qu'il dédit à Walter Scott.

Le professeur de Philosophie Naturelle de l'Université d'Édimbourg, James David Forbes (1809-1868) voyage à Skye de 1836 à 1845 et étudie les massifs de Cuillin. Il réalise le premier travail géologique sur les massifs ainsi qu'une carte montrant leur hauteur *On the Topography and Geology of the Cuchullin Hills* qu'il publie en 1846 dans l'*Edinburgh Philosophical Journal*.

⁴¹⁰ Voir Martin Martin, *A Description of the Western Islands of Scotland*, 2nd ed., London, A. Bell, 1716.

Sous domination écossaise depuis le XV^e siècle, les îles écossaises sont inconnues pour la majorité des voyageurs. Originaire de l'île de Skye, l'écrivain Martin Martin (mort en 1718) encourage néanmoins leur visibilité dans *A New Map of the Western Isles of Scotland* vers 1695, qu'il inclut dans *Description of the Western Islands of Scotland* (1703). Son ouvrage consiste en l'étude des antiquités celtiques chrétiennes, la vie naturelle, les coutumes anciennes et modernes, les superstitions, la religion et ses habitants entre l'île de Lewis et l'île de Shetland. Martin Martin reste fidèle à ce qu'il observe et ne veut pas mettre en scène cette partie du monde en la rendant plus attrayante. Il ne s'intéresse pas au paysage montagneux, cependant il reste le livre de référence pendant des années et pousse les voyageurs comme Thomas Pennant et Samuel Johnson à s'aventurer en ces lieux.

présente comme une succession de terres d'expérimentations qui séduisent les curieux, les artistes et les scientifiques.

C. Paul Sandby

Ami de Richard Wilson et membre de la *Royal Academy of Arts*, Paul Sandby observe le paysage, les ruines, les paysans sous différents points de vue et éclairages. Il étudie ce qui fera la popularité des paysages de Grande-Bretagne au XIX^e siècle. Il est le premier artiste à entreprendre le *Home Tour* et à diffuser ses observations par la technique de la gravure.

a. Dessinateur pour le Military Survey

La pratique artistique du *Home Tour* est délimitée dès la seconde moitié du XVIII^e siècle par Paul Sandby lors de sa découverte des Highlands.

Dans le domaine de la topographie, Paul Sandby ouvre la voie en représentant les Highlands dès 1747 dans *View of Mountainous Terrain, Scotland* (fig. 149). À la même date, il devient le dessinateur en chef du *Military Survey* pour lequel il produit des cartes et des dessins du nord de l'Écosse. Il passe cinq ans à voyager et à dessiner avec l'équipe de surveillance entre avril et octobre sous la direction du géomètre William Roy (1726-1790) et du colonel David Watson (1713-1761). Paul Sandby acquiert une pratique du dessin au *Board of Ordnance* situé à la Tour de Londres, qu'il conservera par la suite dans son travail topographique. Quand il rencontre les Highlands, ce territoire est inconnu pour la grande majorité de ses contemporains et c'est le premier artiste à se rendre sur ce terrain sauvage.

Paul Sandby profite de ses expéditions au nord pour dessiner sur le motif. Ses relevés cartographiques sont travaillés en cartes pendant les mois d'hiver au château d'Édimbourg où se situe le bureau écossais du *Military Survey*. Si Paul Sandby passe la plus grande partie de son temps à Édimbourg, il réalise quelques excursions dans la campagne écossaise pour dessiner la nature qu'il retravaille à

l'aquarelle. Il peint les principaux sites de la région, c'est-à-dire les montagnes des Highlands et les châteaux (Argyll, Dumfriesshire, Moray, Inverness) comme nous *Castle Duart, Isle of Mull*, 1748 (fig. 150); et *Boswell Castle* (fig. 151). Les années passées en Écosse sont importantes pour le développement de ses qualités en tant qu'artiste de paysage. En effet, il établit des contacts avec les artistes écossais tels que Robert Adam (1728-1792) et John Clerk of Eldin ainsi que les mécènes comme par exemple le Duc de Queensberry⁴¹¹.

Ces quatre années passées en Écosse lui permettent d'observer la nature écossaise durant l'été d'Inverness à Dumfries, de la région de Fife à l'île de Mull. Il produit quatre séries de gravures sur le paysage⁴¹². Il est pleinement reconnu et devient le seul aquarelliste, à participer à la fondation de la *Royal Academy of Arts* en 1768.

b. Les expéditions galloises

Paul Sandby visite le pays de Galles dans les mêmes années que William Gilpin et participe à la diffusion de la beauté pittoresque du paysage gallois.

Il parcourt la région entre 1770 et 1773 dont les vues enrichissent son œuvre bien après son voyage, comme *Haymaking at Dolwyddelan below Moel Siabod, North Wales*, vers 1776-86 (fig. 29). Ici, l'artiste abandonne l'étude de la ruine architecturale pour se consacrer à la ruine naturelle au sein d'un paysage pittoresque. La première année, Paul Sandby rend visite à Watkin Williams-Wynn à Wynnstay (Denbigshire). Grand collectionneur gallois et protecteur de Richard Wilson, il porte un intérêt à la représentation de son paysage natal. C'est grâce à ce dernier que Paul Sandby découvre le nord de la région en 1771 accompagné de

⁴¹¹ Épris d'architecture classique à la suite de son séjour à Rome, Robert Adam poursuit sa carrière à Londres en 1758. À la suite de sa rencontre avec Paul Sandby, John Clerk of Eldin perpétue la représentation du paysage écossais autour d'Édinbourg avec Alexander Runciman et Jacob More. Membre fondateur de la *Society of Antiquarians of Scotland*, il dessine surtout l'architecture écossaise. Voir Julian Halsby, *Scottish Watercolours 1740-1940*, London, Batsford, 1986, p. 16-32.

⁴¹² Ses gravures résultent de ses expéditions cartographiques. Les deux premières sont publiés en 1750-1751. Le troisième en 1751. La dernière série *Views in Scotland* est publié une fois de retour en Angleterre entre 1751 et 1753. Il concerne surtout des vues d'architectures. Ann V. Gunn, *The Prints of Paul Sandby, 1731-1809: A Catalogue Raisonné*, Turnhout, Brepols, 2015, p. 15.

Thomas Apperly. Pendant deux semaines, les trois hommes, ainsi que neuf serviteurs, quinze chevaux et une voiture pour transporter leurs affaires, parcourent le nord entre Llangollen et le Snowdonia⁴¹³.

En 1773, l'artiste passe sept semaines dans le sud de la région avec un groupe de botanistes à la découverte de nouveaux sites comme les lieux sauvages et isolés susceptibles d'intéresser les voyageurs comme nous le voyons dans *Pont y Pier near Llanroost, Denbighshire*, vers 1800 (fig. 152)⁴¹⁴. Paul Sandby insiste sur la grandeur et la rugosité des montagnes, la force de l'eau qui semble jaillir, la présence des rochers et les effets lumineux. Il insère également un voyageur à cheval sur le pont. Il s'éloigne d'une volonté purement topographique et s'imprègne de la variété des éléments naturels.

À la suite de ses voyages, Paul Sandby exploite le procédé de la gravure à l'aquatinte qui permet de reproduire l'aquarelle le plus fidèlement possible à travers les effets, les lignes, les couleurs et les contrastes. Grâce à lui, l'aquatinte devient une technique appréciée pour les publications. Les commandes de Watkin Williams-Wynn sont publiées en quatre volumes : *XII Views in South Wales* (Septembre 1775) ; *XII Views in North Wales* (Septembre 1776) ; *XII Views in Wales* (Septembre 1777) et enfin *XII Views in North and South Wales* (1786). Si les planches pour *XII Views in South Wales* (1775) concernent surtout la représentation des ruines galloises, l'artiste exploite le nord gallois pour ses paysages dans la lignée de Richard Wilson et annonce l'objet d'étude des artistes de la génération suivante. Ses visites du nord commencent à Wynnstay en direction de Llangollen comme Paul Sandby le montre dans *Llangollin in the County of Denbigh, from the Turnpike Road above the River Dee*, 1776 (fig. 153). Il atteint ensuite le Snowdonia par Bala, Dolgellau puis les châteaux de Harlech, Caernarfon et Conwy. Parmi les vues des spécificités de la nature galloise il présente *Traeth Mawr in the Road to Caernarvon from Festiniog*, 1777 (fig. 154). C'est une vue pittoresque du paysage sur le chemin qui le conduit au nord pour atteindre *Pont-Aber-Glaslin*, 1777 (fig. 155) Il met en image le voyage pittoresque dans *View of*

⁴¹³ Voir Peter Lord, *The Tradition: A New History of Welsh Art, 1400-1990*, op.cit., p. 113.

⁴¹⁴ Paul Sandby est accompagné du naturaliste Joseph Banks (1743-1820), revenu du Pacifique et du botaniste suédois Daniel Solander (1733-1782). Ce dernier voyage dure sept semaines entre le 25 juin et 16 août 1773. Voir Luke Hermann, *Paul and Thomas Sandby*, London, Batsford in association with the Victoria Museum, 1986, pp. 38-49.

the River Dee 3 Miles Short from Bala with Cader Idris Mountain near Dolgelli 30 Miles Distant, 1777 (fig. 156) où un homme, certainement accompagné de guides, est assis sur une pierre et dessine la rivière. Dans *Llanberis Lake Castle Dol Badern and the Great Mountain Snowdon*, 1776 (fig. 157) Paul Sandby présente le château de Dolbadarn et met l'accent sur le Snowdon qui domine la composition et le montre dans toute sa splendeur.

Avec ses vues du pays de Galles, Paul Sandby met l'accent sur les parties montagneuses du territoire. Ses compositions resteront des modèles pour les futurs voyageurs en quête d'imagination.

c. The Virtuosi's Museum

Les ouvrages illustrés et la gravure permettent aux artistes de gagner de l'argent rapidement. La gravure même monochrome doit préserver l'ensemble de l'atmosphère, des effets, et bien sûr de la composition globale et c'est sans doute ce qui fait sa popularité. Nous ne sommes plus seulement face à une reproduction, mais nous sommes sujets à éprouver les mêmes sentiments. C'est la qualité essentielle qui satisfait les acheteurs puisque la gravure sous-entend une dimension commerciale. Il y a toujours une notion de collection qui devient accessible à un plus large public. Elle se trouve partout dans les librairies et sur les murs des maisons publiques ce qui permet aux artistes de gagner plus d'argent et de se faire connaître d'une façon plus large. En choisissant ce procédé technique, les artistes s'orientent vers la vulgarisation de leur travail.

Paul Sandby poursuit la diffusion de ses dessins et gravures dans des parutions mensuelles dans le *Copper-Plate Magazine* de 1774 à 1781⁴¹⁵. Puis, il réunit ses vues des territoires montagneux de Grande-Bretagne dans *The Virtuosi's Museum Containing Select Views, in England, Scotland, and Ireland* (1778) puis dans *A Collections of One Hundred and Fifty Select Views, England, Wales, Scotland and Ireland*, publié en deux volumes par l'éditeur anglais John Boydell

⁴¹⁵ Voir Johnson Ball, *Paul and Thomas Sandby, Royal Academicians: An Anglo-Danish Saga of Art, Love and War in Georgian England*, Cheddar, Skilton, 1985, pp. 167-177.

entre 1781-83⁴¹⁶. C'est un ouvrage topographique regroupant des vues de l'Angleterre, du pays de Galles, d'Écosse, et d'Irlande auxquelles l'artiste joint des notifications descriptives à visée historique. Il atteint une forte audience qui pour la plupart ne connaît pas ces parties de la Grande-Bretagne. Parmi les dix-sept vues du pays de Galles, il présente une vue des monts du Snowdon et du château de Dolbadarn, *Snowdon in Caernarvonshire*, (fig. 158). Il affiche les caractéristiques du pays de Galles à travers son histoire associée aux paysages montagneux et au barde. Cette gravure fait écho à *Llyn Peris and Dolbadarn Castle*, 1762 (fig. 25) de Richard Wilson mais Paul Sandby impose la représentation des montagnes galloises et non du château de Dolbadarn. Le sujet de la topographie est le paysage que John Boydell a certainement placé dans un cadre ovale pour en faire une vignette symbolique. Il impose au-devant de la scène le barde gallois et un couple de pêcheurs symbolisant l'harmonie avec la nature dans sa forme présente. Cette gravure fait suite à une œuvre exposée à la *Society of Artists* en 1761 et aujourd'hui perdue, *An Historical Landskip Representing the Welsh Bard in the Opening of Mr. Gray's Celebretade Ode*.

Les vingt-sept vues de l'Écosse se partagent entre compositions architecturales et paysages où les montagnes dominant. Elles font suite à ses expéditions dans la région entre 1747 et 1751 en tant que dessinateur du *Military Survey*. Il insiste aussi sur les variétés du paysage et de la végétation en faisant référence au *Tour of Scotland in 1769* (1771) du naturaliste Thomas Pennant. Il dessine la Clyde dont *View of Cory-Lin, one the River Clyde near Lanerk*, 1778 (fig. 159) ; comme l'avait fait quelques années auparavant l'artiste écossais Jacob More (fig. 18 à 21). Il dessine une vue de Ben Lomond dans *Ben-Lomond near Dumbarton* (fig. 160) et *Ben Lomond from Cameron Wood* (fig. p. 161) ; Nous remarquons que plus il se rend au nord plus la nature s'impose dans ses compositions. En effet, Paul Sandby élève les montagnes pour dramatiser la scène dans *View of Strath Tay* (fig. 162). C'est à travers le principe d'association que les territoires montagneux britanniques deviennent légitimes dans les représentations comme l'explique le prêtre et essayiste écossais Archibald Alison (1757-1839) dans

⁴¹⁶ Il y a trente-trois vues de l'Irlande mais elles ne sont pas dessinées sur le motif par Paul Sandby. Elles sont dessinées par Mr Dawson. Voir *Ibid.*, pp. 310-314.

Essays on the Nature and Principles of Taste (1790). La nature que les voyageurs rencontre devient le « standard de la beauté naturelle.⁴¹⁷ »

Les montagnes anglaises quant à elles n'apparaissent pas dans le *Virtuosi's Museum* alors que Paul Sandby s'y serait rendu avant 1780 comme le montre l'aquarelle *Keswick Lake*, vers 1780 (fig. 163), où l'artiste mêle gouache et aquarelle dans cette vue de montagne fumante. Les soixante-treize vues de l'Angleterre sont centrées sur les vues d'architectures dont Strawberry Hill, la propriété de Horace Walpole. Il ne faut pas omettre que son frère Thomas Sandby (1721-1798), topographe et architecte, est le premier professeur d'Architecture à la *Royal Academy of Art*. Les dessins d'architecture deviennent un intérêt national comme spécificités et traces de l'histoire qui se transpose peu à peu vers le paysage et ses caractéristiques naturelles.

Paul Sandby dessine chaque territoire selon sa spécificité. En tant que principe infini, la nature a plusieurs visages mais la peinture et le dessin fixent à jamais un aspect de celle-ci et c'est ce qu'incarne la visite des territoires montagneux à travers un voyage d'expérience, et une déambulation mentale et physique. Comme l'annonce William Gilpin la nature possède les ingrédients mais c'est à l'artiste de cuisiner : « Nous ne déprécions pas la Nature mais nous l'exaltons. La main tendue elle nous donne du maïs, mais elle ne daigne pas en faire un pain⁴¹⁸. » Paul Sandby démontre que son ouvrage est une véritable collecte des lieux où sa présentation des territoires gallois et écossais abandonne l'étude de la ruine architecturale pour se concentrer sur la ruine naturelle.

Topographe et aquarelliste, Paul Sandby n'ignore pas l'intérêt grandissant porté au *Home Tour*. Dans son étude de la nature écossaise et galloise, il sélectionne les lieux et les paysages qui resteront pour des générations des exemples de vues pittoresques. Mais nous discernons aussi dans son travail un intérêt sérieux pour l'histoire et les sciences. Deux domaines qui ne se détacheront pas de la représentation du paysage montagneux de Grande-Bretagne.

⁴¹⁷ Voir Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edinburgh, J.J.G and G. Robinson, 1790, p. 327. « the standard of natural beauty. »

⁴¹⁸ Propos de William Gilpin cité dans John Murdoch (dir.), *The Discovery of the Lake District: A Northern Arcadia and Its Uses*, cat.exp., London, Victoria and Albert Museum, 1984, p. 27. « Nor do we depreciate Nature, but exalt her. With an open hand she gives us corn; but she does not condescend to make a loaf. »

Le *Home Tour* est une étape fixée dans les compositions par un aspect unique de la nature observée dans ses variétés. Les montagnes participent à la composition pittoresque et ne semblent pas s'affranchir du sentiment sublime. L'expérience au sein de la nature et les premières visites propagées par les artistes donnent l'élan à sa diffusion. C'est une aventure qui consiste à découvrir la nature insulaire et ses parties les plus reculées qui poursuit bien sûr l'art des jardins et forme la gloire de la montagne.

Ces territoires deviennent la source de la créativité des artistes, le coin de nature qui voit naître le sentiment de la montagne. La beauté pittoresque s'empare d'une grande ambition, puisqu'elle sélectionne les formes naturelles, tout en l'associant à un sentiment éprouvé à travers l'expérience du sublime. Il n'est plus question de formes parfaites, rien n'est imparfait. Ainsi grâce à l'expérience, la montagne délaisse la dernière place de la composition et devient autonome.

À travers ces exemples iconographiques nous comprenons que la montagne est impérissable. Le pittoresque survient lors du débat sur les relations entre la poésie et la peinture. L'*Ut pictura poesis* est renversée pour que la peinture des montagnes atteigne le domaine de la poésie et c'est ici que le rapport à l'imagination s'impose. Ces nombreuses compositions forment la représentation de la nature individuelle dans une visée topographique qui se joint à une généralisation venue de l'imagination de l'artiste⁴¹⁹.

Alors que la topographie doit fournir un travail rationaliste qui cherche à découvrir l'essence de la nature à travers la recherche d'informations. Elle est victime de l'émergence de nouveaux artistes comme Paul Sandby qui réussissent dans la peinture de paysage. La technique de l'aquarelle se joint à cette forme de liberté dans le fait de saisir les formes et l'atmosphère de la nature.

⁴¹⁹ Voir Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache : introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens, op.cit.*, pp. 121–130.

II. Un oeil pour voir : Le *Home Tour* des artistes et des poètes

Le *Home Tour* est un voyage, une promenade insulaire répétée qui se développe à travers les guides, les récits de voyages et par les représentations visuelles qui donnent l'essor au *Sketching Tour* réalisé par les artistes. La découverte des territoires, l'élaboration esthétique et la diffusion des idées à un public plus hétérogène en sont devenues les bases grâce à l'essor des sociétés d'aquarellistes comme la *Old Water Colour Society*. En cette période troublée politiquement avec le Continent, le *Home Tour* est un refuge. Les guerres napoléoniennes se terminent en 1815 et laissent une animosité certaine. Le Continent est à nouveau accessible mais les montagnes insulaires continuent d'être le sujet des représentations visuelles et de la poésie.

Les visites de l'Angleterre, du pays de Galles et de l'Écosse correspondent à l'avancée artistique dans son enjeu national. Cette union est mise en valeur dans la représentation visuelle des territoires montagneux dès le début du XIX^e siècle autour d'aquarellistes anglais tels que John et Cornelius Varley ainsi que David Cox. L'aquarelle accompagne le développement du *Home Tour* pour la formation d'une pratique inséparable de l'Angleterre. Plus pratique et plus rapide que l'huile, elle devient au XIX^e siècle l'outil d'expérimentation de la nature.

Le *Home Tour* lié à la pratique du paysage participe à la recherche d'une liberté de l'imagination atteinte au sein des territoires montagneux insulaires. Les aquarellistes anglais interrogent directement leur pratique et se laissent porter par leur regard comme nous pouvons le remarquer dans la poésie telle qu'elle est exprimée par William Wordsworth puis par le jeune John Ruskin et enfin dans la poésie de l'écossais Walter Scott. Ces observateurs rencontrent les montagnes non pas pour rendre compte de la réalité mais pour transmettre de façon poétique leurs sentiments face à la nature montagnaise. Le *Home Tour* est un voyage qui associe la liberté physique sur lequel repose le voyage et la liberté mentale jouée par l'imagination.

Dans ce chapitre nous verrons qu'au début du XIX^e siècle, la représentation visuelle des montagnes de Grande-Bretagne devient un sujet légitimé par la pratique sur le motif. La proximité du pays de Galles en fait un atelier en plein air

pour le développement de l'aquarelle anglaise. Les montagnes anglaises sont rassemblées sous forme d'Arcadie grâce à l'expérience poétique de William Wordsworth et du jeune John Ruskin. Les montagnes d'Écosse s'émancipent de la terreur et deviennent propice à l'errance sublime de l'imagination.

A. Les montagnes galloises, un atelier en plein air :

Proche de l'Angleterre, les montagnes du Snowdonia accompagnent les aquarellistes qui en profitent pour élever la pratique de cette technique. Les frères Varley et leurs successeurs démontrent que l'observation de ce territoire permet l'essor et l'affirmation du paysages à l'aquarelle au sein des sociétés d'expositions.

a. John Varley et les expositions

L'aquarelle participe à la subversion de la hiérarchie des genres et du Grand Tour. Elle est largement employée dans la représentation du paysage dans un petit format et cela a une réception nationale.

John Varley libère la pratique de l'aquarelle grâce à ses visites du pays de Galles en 1798 ou 1799 à 1802 en suivant les routes des guides de voyage⁴²⁰. Ses visites se retrouvent dans l'ensemble de son œuvre et confirment son attirance pour le paysage doué des qualités pittoresques. Dans *Lake in Snowdonia* (fig. 164), la fraîcheur et la clarté de l'aquarelle sont mises en avant. Les teintes se contrastent tandis que la lumière apaisante s'abaisse sur le flanc de la montagne. Le dessin des montagnes est hérité de ses voyages au pays de Galles qu'il mêle à la composition

⁴²⁰ En 1799, il voyage avec le peintre George Arnald (1763-1841). En 1802, il voyage avec son frère Cornelius Varley et le géologue Thomas Webster (1772-1844). Voir John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water-Colour' Society now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of its Older and of all Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century*, vol. 1, London, Longmans, Green and Co., 1891, p. 170.

classique héritée des maîtres⁴²¹. Le lac conduit la perspective jusqu'à la chaîne de montagnes. Elle interrompt la vue et permet au regard de s'échapper vers le ciel. La composition des éléments est travaillée comme il le fait avec ses deux vues du château de Dolbadarn, *Dolbadarn Castle, Llanberis* (fig. 165) et *Dolbadern Castle, North Wales* (fig. 166). Les deux aquarelles montrent l'étude du paysage dans sa généralité grâce à deux formats différents. John Varley est professeur de dessin et s'intéresse au sujet de la composition par plans et à la pratique sur le motif de l'aquarelle comme dans *Scene in Wales* (fig. 167) dans lequel nous percevons l'échelonnement du paysage par le traitement des plans que nous retrouvons dans *Snowdon from Capel Curig with Llynau Mymbyrn in the Foreground* (fig. 168). Les montagnes du Snowdonia servent à délimiter la scène de paysage et permettent d'étudier les effets de matière à partir des éléments naturels rudes, rugueux et irréguliers dans *Mount Snowdon from the Slopes of Moel Hebog, Beddgelert Below*, 1812 (fig. 169). Ses principes de compositions de paysages à l'aquarelle sont réunis dans ses traités destinés à la pratique du médium⁴²². L'aquarelle devient un médium utilisé pour saisir la nature. Elle libère la pratique de la représentation du paysage en Grande-Bretagne car John Varley s'aventure désormais directement sur le motif afin d'étudier les formes.

Dès son ouverture la *Royal Academy of Arts* accepte d'exposer l'aquarelle des artistes pionniers tels que Paul Sandby, Thomas Hearne, Michael Angelo Rooker (1743-1801), William Pars, John Robert Cozens, Thomas Girtin, *Near Beddgelert, A Grand View of Snowdon*, vers 1799 (fig. 170), et J.M.W. Turner, *Caernarvon Castle, North Wales*, 1799 (fig. 171), mais l'accrochage est souvent

⁴²¹ La pratique de l'aquarelle s'organise dans un premier temps autour de clubs privés. Les amateurs comptent parmi leurs professeurs, John Robert Cozens, Francis Towne et Thomas Girtin. Ils permettent l'essor de la représentation du paysage. Cependant nous pouvons éloigner l'unique lecture naturaliste. En 1799, s'ouvre la *Sketching Society* à laquelle participe Thomas Girtin jusqu'à sa mort, et aussi, les frères Varley, Joshua Cristall, Paul Sandby Munn et John Sell Cotman. Cette société réunit de jeunes artistes pour établir une école de paysage historique et imaginaire. C'est une réunion d'aquarellistes qui promeut la pratique du dessin autour de sujets bibliques, littéraires et mythologiques où les scènes de paysages s'imposent. Chaque membre dessine en lavis monochrome le sujet choisi par le Président de la séance. La *Sketching Society* existe jusqu'en 1851. En 1808, elle prend le nom de *The Society for the Study of Epic and Pastoral Design*, puis *Bread and Cheese Society* et enfin, *The Chalon Sketching Society*. Voir Jean Hamilton, *The Sketching Society: 1799-1851*, cat.exp., London, Victoria and Albert Museum, 1971.

⁴²² *Practical Treatise on the Art of Drawing in Perspective* (1815-1820); *A Practical Treatise on the Art of Drawing* (1815-1820); *Precepts of Landscape Drawing, Exemplified in Fifteen Views: With to Young Artists* (1818); *Studies of Trees* (1818-1819).

remplacé par des huiles sur toile⁴²³. C'est pourquoi en 1804, la pratique de l'aquarelle acquiert un statut plus large lors de la création de la *Society of Painter in Water Colours* de Londres, renommée en 1832 *Old Water Colour Society* et considérée comme la plus grande société regroupant des aquarellistes⁴²⁴. La société ne dispense pas de cours, elle est autonome et tient une exposition annuelle qui regroupe des compositions de paysages et des vues topographiques. Elle n'a pas une vocation académique comme la *Royal Academy of Arts* et deviendra la *Royal Water-Colour Society* en 1881.

Seize aquarellistes participent à la première exposition organisée du 22 avril au 8 juin 1805, au 20 Lower Brook Street, à Londres⁴²⁵. Cette première exposition séduit le public, les artistes et la critique⁴²⁶. Les paysages insulaires sont présents dans sa grande majorité dont la moitié comprend des vues du pays de Galles⁴²⁷. Le public désire voir les territoires montagneux qu'il connaît ou non. La visite de l'exposition devient alors elle-même une expérience. Les expositions sont à la fois un guide de voyage et une mise en place esthétique⁴²⁸. En effet, au XIX^e siècle,

⁴²³ Lors des premières années de la *Royal Academy of Arts* à Pall Mall, les deux techniques sont exposées dans la même salle, mais lorsque qu'elle emménage à Somerset House en 1780, les trois salles d'expositions reflètent une hiérarchie artistique qui ne met pas en valeur l'aquarelle. Technique du dessin, elle se trouve exposée au rez-de-chaussée, au même niveau que la sculpture, avec les gravures, les miniatures, et les huiles ratées. À Somerset House, la *Royal Academy of Art* dispose de la *Great Room* et l'*Ante-Room* au premier étage, puis la salle réservée à l'exposition des sculptures et des dessins au rez-de-chaussée. Voir David H. Solkin, *Art on The Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 189–200.

⁴²⁴ La constitution de la société est coopérative et réunit vingt-quatre membres dont, William Sawrey Gilpin, John Claude Nattes (1765-1839), Francis Nicholson, les frères Varley, George Barret Jr. (1767-1842), John Glover (1767-1849), William Havell, Joshua Cristall et les artistes associés. Elle change de nom en 1832 lors de la création de la *New Society of Painters in Water Colour*. Voir chap. 4, « Societies and Clubs », dans Michael Clarke, *The Tempting Prospect: A Social History of English Watercolours*, *op.cit.*, pp. 74–89. Et, John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water-Colour' Society now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of its Older and of all Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century*, vol. 1, *op.cit.*, p. 175–178.

⁴²⁵ La Société s'établit en 1809 à Spring Gardens puis à Pall Mall East en 1821.

⁴²⁶ Presque 12 000 personnes visitent l'exposition ce qui constitue un profit de 270 livres que les seize membres se partagent. Parmi les 275 aquarelles exposées, plus de la moitié des dessins sont vendus. *Ibid.*, pp. 201–208.

⁴²⁷ Les vingt premières années sont tournées sur la composition pittoresque de paysage dont 646 du pays de Galles, 383 des Lacs et 318 d'Écosse. Adrian Bury, *John Varley of the Old Society*, Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1946, pp. 42–43.

⁴²⁸ La pratique de l'aquarelle prend de l'ampleur et dès 1807 se constitue une société rivale l'*Associated Artists* qui organise sa première exposition en 1808. Elle souhaite exposer en plus des paysages, des miniatures et des portraits. Les vingt-six membres ouvrent leur propre exposition à la toute première adresse de la *Old Water Colour Society*, au 20 Lower Brooke Street, Grosvenor Square. Elle ferme ses portes en 1812 à cause de problèmes budgétaires et renaît en 1832 sous le

l'aquarelle devient un art indépendant de toute relation avec l'Europe. Les expositions sont ouvertes non pas seulement à la haute société mais bien sûr à la classe moyenne telle que la famille Ruskin⁴²⁹.

Entre 1805 et 1812, John Varley expose en moyenne quarante-quatre aquarelles qu'il vend entre deux et vingt guinées⁴³⁰. Les études et les aquarelles destinées à l'exposition permettent aux aquarellistes comme John Varley d'exprimer l'ensemble du paysage d'après la nature elle-même comme nous le voyons dans *View in the Pass of Llanberis, Wales*, 1803 (fig. 172). Par un aspect désertique, il présente la route principale menant au Snowdon. La spécificité de son travail réside dans la présentation de deux rayons lumineux, émanant du ciel dans l'angle supérieur gauche, presque invisibles et qui pourtant traversent la composition. C'est pour la variété des éléments naturels que les artistes s'impreignent des paysages montagneux du pays de Galles. C'est ce que remarque Thomas Roscoe dans *Wanderings and Excursions in North Wales* en 1836 :

Le charme principal des paysages du pays de Galles tient à sa constante variété, à ses aspects divers, et à ses effets originaux. Pour cette raison peut-être, peu de gens n'ont visité le pays de Galles qu'une seule fois ; et personne avec les yeux d'un artiste, ou avec les vrais sentiments du voyageur n'a étudié ses caractéristiques sans recevoir un plaisir de cet unique changement de nuance ; cette succession de couleurs, de lumières et de formes investit les plus petits éléments autant que les plus grands. [L'artiste] peint la montagne, la vallée, et le ruisseau comme les fleurs, le lichen et les pierres, dans un millier de teintes fugitives, foncées et brillantes⁴³¹.

nom de *New Society of Painters in Water Colour*. (Renommée en 1863, the *Institute of Painters in Water Colours*). Charles Nugent, Timothy Wilcox, *The Triumph of Watercolour: The Early Years of the Royal Watercolour Society 1805-1855*, London, Wilson, 2005, p. 110.

⁴²⁹ En juillet 1834, la jeune princesse Victoria visite l'exposition. La *Society of Painters in Watercolour* est pleinement reconnue comme « école » et attire en 1837, 21 569 visiteurs. Simon Fenwick, *The Enchanted River: 200 Years of the Royal Watercolour Society*, Bristol, Sansom and Co, 2004, pp. 44-54.

⁴³⁰ Le nombre d'aquarelles exposées par John Varley : 43 en 1806 ; 34 en 1807 ; 52 en 1808, 60 en 1809. Clause Michael Kauffmann, *John Varley 1778-1842*, London, Batsford, 1984, p. 33. Et Adrian Bury, *John Varley of the Old Society*, *op.cit.*, pp. 40-41.

⁴³¹ Thomas Roscoe, *Wanderings and Excursions in North Wales*, London/Birmingham, C. Tilt, and Simpkin and Co./Wrightson and Webb, 1836, p. 93. « The principal charm of Welsh scenery lies in its continual variety, its varied aspects, and novel effects. For this reason, perhaps, few people have visited Wales only once; and no one with the eye of a painter, or one feeling of the genuine traveller, studied its characteristics without deriving pleasure from that singular change of tone, -that succession of colours, lights and forms, which, investing the grandest no less than the minutest objects, paints mountain, vale and stream, like the flower, the lichen and the rock, in a thousand dark or brilliant evanescent hues. »

À partir des années 1820, les expositions de la société accueillent de plus en plus de visiteurs, par exemple 14 234 visiteurs en 1826 bien qu'il y règne une monotonie dans le choix des sujets centrées sur le paysage⁴³². Entre 1816-1821, John Varley expose seulement huit aquarelles contre vingt-trois en 1823 et 1826⁴³³. En 1812, il participe à la *Old Water Colour Society* qui expose à la fois des productions à l'aquarelle et à l'huile mais les membres décident de revenir à l'exposition et à la promotion du dessin à l'aquarelle. En effet, les organisateurs prennent conscience qu'ils s'écartent de leur ambition principale et reviennent à l'exclusivité de l'aquarelle en 1821. La pratique de l'aquarelle a connu quelques difficultés au sein des sociétés car les expositions et les ventes présentent en majorité des paysages mais c'est aussi ce sujet qui fait sa réputation dans les années 1830.

John Varley est un professeur très apprécié. De 1800 à 1830, il a plus d'élèves qu'aucun autre. Il accompagne la génération des aquarellistes qui émerge vers 1805. Parmi ses élèves, il y a des amateurs mais aussi une large partie d'artistes professionnels tels que John Linnell (1792-1882), William Turner of Oxford (1789-1862), William Henry Hunt (1790-1864), David Cox et Anthony Vandyck Copley Fielding. Il les encourage à se rendre sur le motif et leur enseigne des éléments de composition. Parallèlement à sa pratique de l'aquarelle de paysage, John Varley développe un goût pour l'astrologie. Il voit dans la nature des énergies puissantes en liaison avec l'homme. Ami de John Linnell, il rencontre William Blake (1757-1827) en 1818, et publie *Treatise on Zodiacal Physionomy* (1828) dans lequel il explique la physionomie par rapport aux signes astrologiques. Sa représentation du paysage se lie à un domaine beaucoup plus spirituel qui n'est pas sans lien avec l'observation de la nature et l'imagination du paysage⁴³⁴.

L'organisation de la pratique de l'aquarelle en sociétés et expositions profite à son développement technique et culturel. Jusque-là considérée comme un genre mineur réservé aux amateurs et aux femmes, c'est grâce à ses spécificités

⁴³² John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water-Colour' Society now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of its Older and of all Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century*, vol. 1, *op.cit.*, p. 434.

⁴³³ Clause Michael Kauffmann, *John Varley, 1778-1842, op. cit.*, p. 50–56.

⁴³⁴ Sur John Varley astrologue, voir Adrian Bury, *John Varley of the Old Society, op.cit.*, pp. 49–61.

techniques et démocratiques que l'aquarelle devient incontournable pour l'art du paysage⁴³⁵.

b. Cornelius Varley et l'observation scientifique

L'observation est capitale dans l'étude des sciences et Cornelius Varley fait de chaque voyage une pratique artistique et scientifique.

En 1802, l'aquarelliste Cornelius Varley visite le pays de Galles avec son frère John et le géologue écossais Thomas Webster (1773-1844). Tous les trois rencontrent le graveur Wilson Lowry (1762-1824) et sa femme, ainsi que le scientifique Arthur Aikin (1773-1854), membres de la *British Mineralogical Society*. Cornelius Varley profite de ses voyages en terre galloise pour observer scientifiquement les phénomènes atmosphériques⁴³⁶. En 1803, il parcourt le pays de Galles avec l'artiste Joshua Cristall (1767-1847)⁴³⁷. Cornelius Varley observe les lignes de Cader Idris dans *Mountain Panorama in Wales, Cader Idris*, 1803 (fig. 173), et *View of Cader idris*, 1803 (fig. 174) tandis que Joshua Cristall offre une version plus vertigineuse dans *Mountain Landscape with Clouds*, vers 1803 (fig. 175). La montagne disparaît pour laisser place au ciel et aux nuages.

Cornelius Varley exploite le Snowdon et le lac de Llyn Gwynant dans des études telles que *Three Studies of Snowdon* (fig. 176); *Llyn Gwynant, North Wales* (fig. 177); *Evening at Llanberis, North Wales*, 1805 (fig. 178). Cet intérêt porté aux couleurs et aux formes naturelles et surtout aux formes des montagnes à la fois en tant que structure et immensité du paysage est aussi visible dans les

⁴³⁵ L'aquarelle est une technique reconnue, même si comparativement aux 91 827 visiteurs de l'exposition de la *Royal Academy of Art* en 1822, le nombre des visiteurs et de tableaux exposés est moindre. L'exposition devient un événement à ne pas manquer, ni pour les artistes, ni pour les collectionneurs et les acheteurs. David H. Solkin, *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, *op.cit.*, p. 5.

⁴³⁶ En 1803, Luke Howard (1772-1864) publie son essai « On the modification of clouds » présenté à la *Askesian Society*. Voir Charlotte Klonk, *Science and The Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, *op.cit.*, p. 126.

⁴³⁷ Pendant leur séjour, John Varley et Joshua Cristall réalisent des croquis au crayon et au lavis sépia. Ces dessins exploitent les montagnes et les nuages que Cornelius Varley expose à la *Royal Academy of Arts* dans *Cloudy Weather, North Wales* en 1808. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 8, *op.cit.*, pp. 74-75.

dessins de Joshua Cristall, *Harlech and the Snowdon Range*, 1803 (fig. 179). Ses dessins sont réalisés sur le motif comme nous le remarquons par le traitement spontané des formes et des couleurs. Joshua Cristall tente de saisir le plus vite possible le paysage dans son ensemble en faisant une différence entre le traitement sombre du premier plan et la clarté des montagnes. Les territoires montagneux permettent d'observer les effets de la nature jusque-là non familière⁴³⁸.

Élevé par son oncle Samuel Varley, Cornelius Varley développe très tôt un intérêt pour l'optique. Dès 1809, il met au point un instrument de dessin, le Télescope Graphique, soit l'héritier de la *camera obscura* utilisé par les artistes. Il est spécifique à la pratique du paysage puisqu'il permet à la fois d'observer et de dessiner la nature avant l'arrivée du procédé photographique. La lumière de l'objet est reproduite sur deux surfaces. Une, que l'artiste regarde et l'autre qui lui permet de reproduire la scène. Si le télescope est déjà connu au XVIII^e siècle, le Télescope Graphique est spécialement réalisé pour la pratique du dessin sur le motif⁴³⁹. Il permet de percevoir toutes les nuances des formes présentes sur les montagnes, *Snowdon from the Banks of Moel Siabod* (fig. 180). Proche des milieux scientifiques, Cornelius Varley devient membre de la *Royal Society of Arts* en 1814 et développe des outils optiques tel que le microscope et les lentilles. Il publie des dessins techniques de son procédé dans *Transactions* et publie aussi deux articles sur les effets atmosphériques dans *Philosophical Magazine*⁴⁴⁰.

Les domaines scientifiques qui se développent dans la première moitié du XIX^e siècle attirent les artistes pour la compréhension des phénomènes atmosphériques et pour l'étude de la Terre mais il y a également une peur à vouloir expliquer ces phénomènes par la science. Les représentations visuelles tendent

⁴³⁸ Joshua Cristall voyage au nord pays de Galles en 1802, 1803, 1820 et 1831. En Écosse en 1818 et au Lake District vers 1805. Voir William Garfield Simmons Dyer (dir.), *Joshua Cristall, President of the Society of Painters in Watercolours*, cat.exp., Camborne, Museum Committee, 1962, pp. 1–5.

⁴³⁹ Cornelius Varley brevète son télescope en 1811 sous le nom de *Patented Graphic Telescope*. Charlotte Klonk, *Science and The Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, op.cit., pp. 132–133. Et Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990, pp. 200–203.

⁴⁴⁰ Sur Cornelius Varley et le domaine scientifique, voir Huon Mallalieu, « Varley the Optician », dans Timothy Wilcox, *Cornelius Varley: The Art of Observation*, London, Lowell Libson Ltd, 2005, pp. 25–31.

toujours vers le travail de l'imagination où la philosophie naturelle prime. Le domaine scientifique appliqué aux arts affirme une classification et c'est certainement ce que les artistes essaient de limiter. C'est ce que Charlotte Klonk (1996) étudie autour du phénoménalisme. Elle choisit ce terme plutôt qu'empirisme ou naturalisme afin de montrer la diversité des relations entre l'observation et l'imagination face à la nature. Le phénoménalisme est une généralisation des phénomènes naturels qui repose sur l'observation des variétés. Les artistes s'intéressent à l'aspect visuel des montagnes sans expliquer les mécanismes naturels qui les forment. Ils les observent sans plonger dans l'explication systématique de leur cause. Le phénoménalisme apparaît quand la subjectivité de l'artiste arrive à une convergence entre la science et l'art. Cependant, le développement des voyages en Grande-Bretagne par la majorité des artistes anglais ne peut pas être perçu comme un refus total de l'idéalisme empirique. En 1802, le théologien William Paley (1743-1805) publie sa *Théologie Naturelle (Natural Theology or Evidences of the Existence and Attributes of The Deity, 1802)* et lie les études scientifiques à la théologie puisqu'il considère que plus l'homme observe la nature plus il révèle son origine divine.

L'étude du paysage montagneux se réalise comme une expérience et une quête de connaissance chez Cornelius Varley. Ce dernier ne représente pas les paysages montagneux insulaires durant toute sa carrière mais il trace néanmoins le chemin pour la génération d'aquarellistes émergents au XIX^e siècle.

c. Les montagnes galloises, une destination touristique pour les aquarellistes

L'essor de l'aquarelle intervient grâce aux artistes, les collectionneurs et le marché qui l'entoure dans le développement des couleurs et du papier⁴⁴¹. Le pays de Galles devient un studio en plein air et une destination touristique où les artistes anglais aiment passer l'été à observer la nature.

En 1800, l'aquarelliste John Sell Cotman voyage au pays de Galles et s'intéresse aux paysages montagneux comme nous le voyons dans *Llangollen*, 1801 (fig. 181). Il réalise un second tour en 1802 avec l'aquarelliste Paul Sandby Munn⁴⁴². Originaire du Yorkshire, le pays de Galles lui permet de découvrir le relief. Ses dessins de la nature galloise restent des sources jusqu'à la fin de sa vie comme le montrent le dessin ayant pour sujet le village de Tan y Blwch dans *Tan y Blwch, North Wales* (fig.182) et le Cader Idris dans *Cader Idris*, vers 1828-1833 (fig. 183) et *Cader Idris*, vers 1835 (fig. 184). John Sell Cotman travaille surtout à Norwich (Angleterre) où il participe à la *Norwich Society of Artists* et devient associé de la *Old Water Colour* en 1825⁴⁴³. Filleul de Paul Sandby, Paul Sandby Munn aussi s'intéresse à la forme des montagnes dans deux dessins réalisés à Dolgellau au Snowdonia, *Near Dolgelly*, 1802 (fig. 185 et 186).

⁴⁴¹ Les marchands les plus connus vers 1830 sont W. Winsor et H.C. Newton ainsi que les frères Thomas Reeves et William Reeves. Tout est fait pour que l'aquarelle soit facile à porter et diffuser à de plus larges masses. Les sociétés d'aquarellistes décernent des prix aux artistes. Rudolph Ackermann (1764-1834) est l'un des promoteurs majeurs de l'aquarelle. Il a fait connaître de nombreux artistes. Il crée le journal *Repository of Art*, publié entre 1807 et 1829 et promeut la représentation du paysage à l'aquarelle.

⁴⁴² Lors du premier tour de 1801, John Sell Cotman visite Chepstow, le Herefordshire, Aberyswyth, Barmouth, Harlech, Conwy. En 1802, John Sell Cotman et Paul Sandby Munn visitent Machynlleth, Dolgellau et le Cader Idris. Barmouth, Harlech, Tan-y-bwlch, Capel Curig, Llyn Ogwen, Llanberis et le château de Dolbadarn, Caernarfon, Llangollen. Sur les tours au pays de Galles de John Sell Cotman, voir Andrew W. Moore, *John Sell Cotman, 1782-1842*, cat.exp., Norwich, Norfolk Museums Service, 1982, pp. 19-22.

⁴⁴³ L'exposition de l'aquarelle se développe à Londres, foyer culturel et économique pour le développement des arts. La capitale offre toute la variété du goût par son accueil culturel. Les villes de province comme Bristol, Liverpool, Manchester s'ouvrent des sociétés formelles ou informelles. Voir Peter Borsay, « Londres entre 1600 et 1800 : une culture spécifique ? », dans Jacques Carré, *Londres 1700-1900 : naissance d'une capitale culturelle*, Paris, PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, pp. 85-110.

David Cox voyage plus souvent au pays de Galles lors d'excursions estivales de quelques semaines entre 1805 et 1856⁴⁴⁴. Il voyage pour chercher un possible sujet à dessiner et parcourt les bords de la rivière Wye dès 1805 avec l'artiste Charles Barber (1784-1854). C'est la première fois dans les comtés du Merionethshire et de Caernarfonshire qu'il découvre les paysages sauvages et pittoresques du pays de Galles. Cette excursion et toutes celles qui suivront pendant à peu près cinquante et un ans sont l'occasion pour lui de réaliser des dessins d'après nature dans *A Mountain View*, vers 1818 (fig. 187). Il dessine le paysage selon un enchaînement de plans colorés et à partir des premières lignes. David Cox considère son travail comme un exercice pratique : « L'effet de chaque objet que l'œil du peintre rencontre peut lui donner une leçon⁴⁴⁵ ». De 1832 à 1852, il se rend successivement au nord et au sud de la région⁴⁴⁶.

S'il existe peu d'informations sur ses excursions entre 1825 et 1834, à travers les œuvres qu'il expose à la *Old Water Colour*, nous supposons qu'il se rend au pays de Galles chaque année à la rencontre des montagnes, *Snowdon Range*, 1833 (fig. 188)⁴⁴⁷. Il y a peu de traces écrites de David Cox en personne, c'est pourquoi la lecture de ses manuels, en particulier, *Treatise on Landscape Painting* (1813), *A Series of Progressive Lessons in Water Colours* (1816) et *The Young Artist's Companion* (1825) permettent de se renseigner sur sa pratique de l'aquarelle.

⁴⁴⁴ Entre 1814 et 1816, David Cox parcourt le sud de la rivière Wye (Ross, Chepstow, Monmouth et Tintern). En 1818 ou 1819, il se rend au nord de la rivière Wye (Rhaiadr Built, Hay, Aberystwyth et les comtés de Merioneth et Caernarfon) et parcourt les massifs du Snowdonia. Il semble qu'il y retourne au début des années 1820 (peut-être 1821, 1822, 1823). En 1825, il part pendant deux semaines et parcourt la rivière Wye, Tintern et le château de Goodrich. Scott Wilcox, (dir.), *Sun, Wind, and Rain: The Art of David Cox*, cat.exp., New Haven, Yale Center for British Art, 2008.

⁴⁴⁵ David Cox, *A Treatise on Landscape Painting in Water Colours by David Cox: Sixteen Mounted Plates in Colours & Upwards of Sixty Illustrations in Monotone: The Studio Special Autumn Number 1922*, London, The Studio, 1922, p. 15. « The effect of every object that meets a Painter's eye may give him a lesson. »

⁴⁴⁶ David Cox visite la région des Lacs une seule fois en 1831. Comme le remarque Scott Wilcox, il est étrange que cet artiste qui affectionne les montagnes du pays de Galles n'ait pas apprécié la région des Lacs. Ses compositions sont d'ailleurs différentes, *Windermere During the Regatta*, 1832, aquarelle, crayon, encre et gouache sur papier, 45.1 cm x 61 cm, Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, New Haven. Il ne représente pas la puissance sublime des montagnes ni la vision de William Wordsworth mais un événement touristique dans un style proche d'Antoine Watteau (1684-1721) dont il a certainement admiré les œuvres au Louvre à Paris et qui devient très apprécié par les artistes et collectionneurs anglais dans les années 1830. David Cox traite des hommes et des femmes en costumes dans une atmosphère de divertissement. Dans la région, les régates sont populaires depuis la fin du XVIII^e siècle et ont un lien avec les fêtes traditionnelles vénitienes. Scott Wilcox, *Sun, Wind, and Rain: The Art of David Cox*, op.cit., p. 186.

⁴⁴⁷ Gibert Richard Redgrave, *David Cox and Peter De Wint*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington Ltd., 1891, pp. 103-109.

Ses manuels sont édités plusieurs fois et servent de guides aux amateurs pour apprendre à réaliser de bons effets dans le paysage :

L'art principal de la peinture de paysage consiste à transmettre à l'esprit l'effet le plus puissant qui puisse être produit à partir de divers types de paysages ; il possède le pouvoir d'exciter un intérêt supérieur à celui résultant de tout autre effet et il peut seulement être obtenu par la plus judicieuse sélection de certaines teintes spécifiques, d'une habile composition et de leurs différentes applications aux heures, saisons et situation⁴⁴⁸.

Cette région est un réservoir naturel et pictural qu'il utilise pour réaliser ses aquarelles, *A Lake in North Wales*, *Snowdon in the Distance* (fig. 189) et plus tardivement *Snowdon*, 1806-1808 (fig. 190). Partant de la vision d'une composition classique inspirée de Richard Wilson ou de Paul Sandby, il change de point de vue en s'enfonçant dans les terres du Snowdonia. Le spectateur ne contemple plus le lac, il prend place au sein des montagnes comme nous le remarquons dans l'aquarelle tardive *Snowdon* (fig. 191). Au pays de Galles, les routes se développent depuis le XVIII^e siècle et facilitent certains accès dans les parties reculées. Même si le voyage est souvent long et inconfortable puisque le train n'arrive pas avant 1840⁴⁴⁹, David Cox reste un voyageur, au sens où, avant 1842 et ses séjours à Bettws-y-coed au cœur du Snowdonia, il parcourt les différents comtés gallois et ses séjours n'ont pas de limite dans la durée, ils ne sont pas fermés, au contraire, chaque vision s'enchaîne au cours des voyages. Ses dessins sont des notes pour créer des paysages d'invention. Il expose dans les sociétés d'aquarellistes durant toute sa carrière, et peint des huiles sur le motif comme *Near Bettws-y-coed* (fig. 192), réalisée en plein air là où le traitement à l'huile est toujours esquissé⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ David Cox, *Treatise on Landscape Painting in Water Colours*, *op.cit.*, p. 11. « The principal art of Landscape Painting consists in conveying to the mind the most forcible effect which can be produced from the various classes of scenery; which possesses of exciting an interest superior to that resulting from any other effect, and which can only be obtained by a most judicious selection tints, and a skilful arrangement and application of them to differences in time, seasons and situation. »

⁴⁴⁹ Hervé Abalain, *Histoire du pays de Galles*, Paris, J-P Gisserot, 1991, p. 64.

⁴⁵⁰ Il commence l'apprentissage de l'huile dès le début de sa carrière en 1805 ou aux environs de 1812 puis il y revient quelques fois en 1830. Il tente d'appliquer à l'huile la rapidité propre à l'aquarelle et réalise les mêmes sujets dans les deux techniques ; nous pouvons considérer que c'est autant le traitement de l'œuvre qui l'intéresse que le sujet. Si David Cox maîtrise parfaitement l'aquarelle, il ne peut s'empêcher d'imaginer une carrière comme peintre à l'huile beaucoup plus reconnue en Angleterre. S'il décide de pratiquer l'huile de façon plus sérieuse c'est parce que dans

L'aquarelliste anglais George Fennel Robson visite l'Écosse certainement vers 1810 et réalise des aquarelles qu'il expose jusque dans les années 1830⁴⁵¹. Dans *Ben Lomond* (fig. 193) la beauté pittoresque s'allie à une représentation imaginaire de la nature sauvage. Il exploite ses territoires pour sa maîtrise de la lumière. Parallèlement à l'étude des montagnes écossaises, il expose des paysages gallois *Snowdon from Llyn Nantle, North Wales* (fig. 194) et *Tryfan, Carnarvonshire* (fig. 195) jusqu'à sa mort en 1833.

La nature galloise marque aussi le jeune John Ruskin lors d'un tour familial en 1831⁴⁵². Le Snowdonia le frappe par la grossièreté des massifs. Après son excursion familiale au Snowdonia, il écrit un poème qui semble lui être dédié, intitulé *The Eternal Hill* :

Je vous AIME, vous, montagnes éternelles,
Avec vos brumes qui vous couronnent ;[...]
Je vous aime, je vous aime, vous, si puissante,
Avec vos montagnes énormes et sévères⁴⁵³ ;

Comme l'écrit John Ruskin, l'aspect sauvage et brut des montagnes galloises les distingue des montagnes anglaises du pays des Lacs et même des Highlands écossais.

John Ruskin part à la rencontre des lieux pittoresques comme Rhaiadyr, Plynlimmon, Pont-y-Monach, Hafod, et Aberystwyth. Il réalise l'ascension de Cader Idris et compare cette expérience à une rébellion profane en désaccord avec son éducation religieuse. En effet, dans *Praeterita*, son autobiographie, il se

les mêmes années il cesse de donner des cours de dessin. Ce n'est qu'en 1839 ou 1840 qu'il décide de se mettre sérieusement à cette pratique et prend quelques cours chez le peintre William Müller (1812-1845). Voir Scott Wilcox, (dir.), *Sun, Wind, and Rain: The Art of David Cox*, cat.exp. *op.cit.*, pp. 113-127.

⁴⁵¹ En 1807, il est membre associé de la *Royal Academy of Arts*. Entre 1813 et 1820, il expose à la *Oil and Water-Colour Society* et à la *Society of Painters in Watercolour*. Entre 1821 et 1833, il présente 484 aquarelles dont 187 vues de l'Écosse (Highlands, Grampians, Clyde, Skye), 89 de l'Angleterre y compris le Lake District et 56 du pays de Galles. John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water-Colour' Society now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of Its Older and of All Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century*, vol. 1, *op.cit.*, p. 462-468.

⁴⁵² Sur la visite de John Ruskin au pays de Galles voir *Praeterita* I, dans *The Works of John Ruskin*, vol. 35, *Praeterita, and Dilecta*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/ New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1908, pp. 96-97.

⁴⁵³ [The Eternal Hills] dans *The Works of John Ruskin*, vol. 2, *Poems*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1903, p. 328. « I LOVE ye, ye eternal hills,/With the mists all wreathed around ye; [...] I love ye, I love ye, ye mighty things,/With your huge and frowning fellows; »

souvent d'une balade dominicale avec son père. Toujours dans *Praeterita*, il se remémore l'émotion ressentie pendant l'ascension du Cader Idris en poney : « Il est resté pour moi, et à juste titre, au moins pendant un an, une sorte de roi des montagnes⁴⁵⁴ ». La famille Ruskin se rend aussi à Harlech, Festiniog, Aberglaslyn, Menai Straits jusqu'à Llanberis et il escalde le Snowdon : « Je me souviens de cette ascension comme de la plus excitante, j'ai trouvé pour la première fois de ma vie un vrai 'minéral' pour moi seul, un morceau de chalcopyrites⁴⁵⁵ ». Nous discernons dans cette phrase sa passion pour la géologie qu'il développera dans les Alpes. En se remémorant sa visite du pays de Galles, il regrette de ne pas y avoir passé plus de temps afin d'observer les lois de la nature. Ce qu'il avoue dans *Praeterita*, c'est qu'il aurait pu, si ses parents avait compris, devenir le : « premier géologue de mon temps en Europe » en poussant son étude de la nature galloise et de ses montagnes⁴⁵⁶.

Sa désillusion face aux montagnes galloises survient lors d'une excursion en 1841. Il suit la même route que celle empruntée en 1831, mais face aux montagnes du Snowdonia, la déception s'impose : « Mais les montagnes dont je me rappelais avaient complètement disparu, comme si elles s'étaient fondues dans l'air⁴⁵⁷ ». La montagne galloise marque son esprit jusqu'à sa rencontre avec les Alpes en 1833. Nous pouvons observer que l'assimilation du Snowdon à l'air rappelle une aquarelle de J.M.W. Turner, *Llanberis Lake and Snowdon - Caernarvon, Wales*, vers 1830-35 (fig. 196). Nous distinguons une masse qui serait le Snowdon et en même temps l'infini se déploie à travers la forme des montagnes. À l'image de la disparition que décrit le critique, les montagnes galloises s'évaporent sous le pinceau de l'artiste. Rappelons que J.M.W. Turner a déjà vu les Alpes en 1802, 1829 et il y retourne en 1840 qui inaugure les *Trois Righi* dont *Blue Rigi, Rigi Lake of Lucerne Sunrise*, 1842 (fig. 197)⁴⁵⁸. Faudrait-il comprendre

⁴⁵⁴ *Praeterita* I, dans *The Works of John Ruskin*, vol. 35, *Præterita, and Dilecta*, op. cit., p. 95. « It remained, and rightly, for many a year after, a king of mountains to me. »

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 96. « [...] of which ascent I remember, as the most exciting event, the finding for the first time in my life a real 'mineral' for myself, a piece of copper pyrites. »

⁴⁵⁶ *Id.*

⁴⁵⁷ *A Ride in Wales: 1841*, dans *Ibid.*, p. 620. « But the hills I remembered had vanished completely, as if they had melted into air. »

⁴⁵⁸ J.M.W. Turner dessine aussi, *The Red Rigi*, 1842, aquarelle sur papier, 30.5 cm x 45.8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne et *The Dark Rigi*, 1842, aquarelle sur papier, 30.5 cm x 45.5 cm, collection particulière.

l'aspect évanescant du Snowdon comme le témoignage d'une déception ? Ainsi J.M.W. Turner ne rend pas l'invisible visible mais dans cette aquarelle les monts du Snowdon seraient une expérimentation destinée à rendre le visible presque inexistant. Pour John Ruskin, les montagnes galloises forment ce que nous pourrions assimiler à un amour de jeunesse.

Les aquarellistes anglais ne se défont pas de l'observation des montagnes du Snowdonia⁴⁵⁹. Ils sont autant de touristes à la recherche du motif. Près de l'Angleterre et disposant de montagnes variées, le pays de Galles présente toutes les qualités pour expérimenter la nature dans ses aspects les plus bruts.

B. Les montagnes anglaises, un paradis terrestre

Les montagnes du Lake District sont rendues célèbres puisqu'elles participent à l'esthétique pittoresque et sublime, mais surtout parce que loin du monde urbain, cette terre isolée devient un territoire propice à l'introspection et au retour du lien entre l'homme et la nature. William Wordsworth et son admirateur le jeune John Ruskin façonnent les montagnes en territoire de leur affection.

⁴⁵⁹ Notons que le scientifique et artiste allemand Carl Gustav Carus (1789-1869) entreprend en onze semaines le tour de la Grande-Bretagne en 1844 avec le roi de Saxe. Ils observent les montagnes du Snowdonia, du Lake District et des Highlands. Ils visitent aussi les Hébrides dont l'île de Staffa. Voir Carl Gustav Carus, *The King of Saxony's Journey Through England and Scotland in the Year 1844*, London, Chapman and Hall, 1846.

a. Les observations de William Wordsworth

Les montagnes anglaises sont mises en avant par l'association entre les arts visuels et la poésie anglaise de William Wordsworth qui écrit :

Depuis que j'ai quitté Cambridge, j'ai passé mon temps à voyager sur le Continent et en Angleterre. J'ai occasionnellement résidé à Londres et dans différentes parties de l'Angleterre et du pays de Galles. À présent, je m'établis dans ma région natale⁴⁶⁰.

En effet, quand le poète opte pour une langue débarrassée de tout artifice, les artistes de paysage choisissent la même spontanéité pour leur pinceau.

William Wordsworth est né à Cockermouth en 1770 et retourne à Dove Cottage (1799-1813) et Rydal Mount (1813-1850). Il est suivi de son ami Samuel Taylor Coleridge, rencontré quatre ans auparavant et avec qui il assemble les *Ballades Lyriques* (*Lyrical Ballads*, 1800)⁴⁶¹. Dès leur arrivée, ils réalisent le tour des Lacs pendant trois semaines et entreprennent une topographie physique.

Les Ballades Lyriques sont partagées entre images pastorales et imaginaires, images familières et vocabulaire de l'émotion comme le montre sa sœur Dorothy Wordsworth dans son journal et ses lettres⁴⁶². Elle exprime sa sensibilité pour le Lake District en le considérant comme un paradis terrestre. Le poète est possédé par la nature de son enfance. De ce choix de langage vécu comme une liberté, nous pouvons rapprocher la spontanéité de la pratique de l'aquarelle qui émerge dans les mêmes années. L'artiste et le poète s'emparent de cette nature comme source de leur art et s'identifient au paysage comme le montre Francis Towne dans *Grasmere from the Rydal Road*, vers 1787 (fig. 198), qui montre les lieux proches du poète que l'artiste parcourt lors de son tour en 1786.

⁴⁶⁰ Lettre n° 159, de William Wordsworth à Anne Taylor, 9 avril 1801, dans William Wordsworth, Dorothy Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early Years, 1787-1805*, vol. 1, part 1, *op.cit.*, p. 327. « Since I left Cambridge, my time has been spent in travelling upon the Continent, and in England: and in occasional residences in London, and in different parts of England and Wales. At present I am permanently fixed in my native country. »

⁴⁶¹ Samuel Taylor Coleridge et William Wordsworth deviennent amis à Cambridge. Samuel Taylor Coleridge quitte le Nether Stowey dans le Somerset pour s'installer à Greta Hall dans le Cumberland. Il s'installe à Greta Hall jusqu'en 1810, puis à Londres jusqu'à sa mort en 1834.

⁴⁶² *Grasmere Journal* (1800-1803), *Tour in Scotland* (1803, 1822), *Excursion on the Bank of Ullswater* (1805), *Excursion up Scafell Pike* (1818), *Tour in the Isle of man* (1828) dans Dorothy Wordsworth, *Journals of Dorothy Wordsworth, op.cit.*

Depuis son retour en Angleterre et avec l'espoir de fonder un grand poème philosophique, William Wordsworth écrit *The Recluse ; or Views on Man, Nature and Society*⁴⁶³. L'œuvre entière ne verra jamais le jour mais il compose, *Le Prélude ou La croissance de l'esprit d'un poète*, qu'il termine en 1805 et corrige jusqu'à sa mort en 1850⁴⁶⁴.

Au Livre I, il revient sur son enfance près des Lacs, loin de son expérience vécue dans la ville :

De la vaste cité où bien longtemps j'avais
Langui, fixé à contrecœur, me voici libre,
Libre comme un oiseau de vivre où je veux.
Par quel logis serais-je accueilli ? Dans quel val
Trouverai-je mon port ? À l'ombre de quel bois
Établirai-je mon foyer ? Quel clair ruisseau
Me versera de son murmure le repos ?
La terre est devant moi tout entière⁴⁶⁵.

Les montagnes anglaises apparaissent comme une terre d'accueil pour tous les hommes qui cherchent à fuir la ville. Après avoir parcouru le monde, le poète et l'artiste reviennent à l'essentiel et pensent trouver un refuge qui leur procurera une liberté que l'homme ressent près des montagnes comme le réalise Samuel Taylor Coleridge en 1802.

Le Lake District est certainement moins appréciable dans le fait de l'admirer en dissociant le sublime du pittoresque. C'est justement parce qu'il réunit ces deux notions dans un même lieu qu'il devient intéressant. L'image et la poésie parlent aux hommes sans ajout superficiel et laissent libre cours à l'observation de la nature et aux sentiments qu'elle procure. Cette observation de la nature et surtout la représentation des montagnes comme immensités naturelles est également visible

⁴⁶³ Poèmes de 1798: *The Old Cumberland Beggar, A Description, A Fragments; The Recluse*. Partie I, Livre I: *Home at Grasmere* (1800-1806). Autres poèmes: *To the Clouds* (1808); *The Tuft of Primroses* (1808), *[St. Paul]* (1808), *Composed when a Probability Existed of Our Being Obligated to Quit Rydal Mount as a Residence* (1826).

⁴⁶⁴ *Le Prélude* devait être la première partie de *The Recluse*. Il est publié à titre posthume en 1850, les critiques et les artistes n'en ont pas connaissance avant cette date ou seulement à titre privé. Parmi les quatorze Livres, il traite de son enfance (Livres I et II), ses études à Cambridge (Livres III à V), son voyage en France et dans les Alpes (Livre VI), son retour à Londres (Livre VII), le retour à la nature (Livres VII et VIII), le séjour en France entre 1791-1792 (Livres IX à XI), le goût pour la nature (Livres XII et XIII), puis la conclusion de son errance (Livre XIV).

⁴⁶⁵ William Wordsworth, *Le Prélude : ou La Croissance de l'esprit d'un poète*, op.cit., v. 7-14, p. 101.

dans *Grange Bridge, Cumberland*, vers 1807-08 de William Havell (fig. 199). Cette aquarelle s'apparente à un croquis réalisé sur le motif par le traitement spontané des formes et des couleurs. Il tente de saisir le plus vite possible le paysage dans son ensemble en faisant une différence entre le traitement des tons. Ce dernier passe plus d'un an à Ambleside à étudier la nature et particulièrement les montagnes ainsi que la technique de l'aquarelle qu'il aborde sérieusement puisqu'il est un des fondateurs de la *Old Water Colour Society* qu'il préside de 1821 à 1831.

Intéressé par les changements soudains du temps propres aux régions du nord, William Green (1760-1823) s'installe à Ambleside de 1800 jusqu'à sa mort en 1823⁴⁶⁶. Les conditions météorologiques l'intéressent puisque le ciel marié à la nature donne l'effet de la composition. Il parcourt les montagnes à la recherche de sites naturels et continue son étude scientifique par l'observation des plantes et de la géologie comme nous pouvons le distinguer dans cette vue de *Derwentwater* (fig. 200). Comme les aquarellistes, William Wordsworth est partagé entre la simplicité du lieu et la richesse de la nature qu'il présente sans artifice. La montagne Helvellyn, près du lac de Thirlmere, devient le lieu d'une présence divine qui tient en partie tient aux émotions ressenties par l'observateur et à la perception de sons qui affectent son esprit comme il l'écrit dans son sonnet *Échos* (1806) :

Où, des montagnes c'est l'Écho
Solitaire, clair et profond
Qui répond au cri du Coucou,
En lui renvoyant son pour son. [...]
L'oreille intérieure perçoit
Quelquefois de ces voix lointaines-
Écoute bien, Qu'elles te soient
Chères, car de Dieu elles te viennent⁴⁶⁷.

Il décrit sa valeur qui ne se résume pas uniquement par des qualités sublimes et pittoresques mais plus simplement par les montagnes, le lac et la forêt qui allègent la pensée de l'homme. Dans *A View in the Lake District* (fig. 201), Peter De Wint traite le paysage en larges à-plats colorés, livrant ainsi l'image d'une vision fugitive, d'un moment du cycle de la nature pris sur le vif que l'on perçoit dans les touches

⁴⁶⁶ Mary Elizabeth Burkett, *William Green of Ambleside: A Lake District Artist*, Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 1984, p. 45.

⁴⁶⁷ William Wordsworth, *Poèmes*, *op.cit.*, pp. 145-147.

de pinceau⁴⁶⁸. Nous percevons un travail plus fini dans l'oeuvre d'Anthony Vandyck Copley Fielding. Élève de John Varley et membre de la *Old Water Colour Society* depuis 1810, il expose certainement *Buttermere*, 1826 (fig. 202) et *Buttermere, Lake District*, 1826 (fig. 203) parmi les 1700 aquarelles présentées à la *Old Water Colour Society* durant sa carrière⁴⁶⁹. Dans les deux aquarelles, la lumière se propage dans l'ensemble de la composition et se reflète sur le lac et sur les versants montagneux. Le futur président de la Société, de 1831 à 1855, montre les qualités de transparence de l'aquarelle⁴⁷⁰. Peintre de marines, ses aquarelles de montagnes anglaises et galloises montrent qu'il tente de saisir l'éphémère comme le vent dans le ciel et dans les feuilles des arbres. Anthony Vandyck Copley Fielding est un observateur de la nature et son oeuvre rappelle qu'il devient en 1834 le professeur de dessin du jeune John Ruskin.

Les montagnes anglaises chez William Wordsworth permettent une réflexion morale et spirituelle. Au Livre VIII du *Prélude*, le poète considère que l'amour porté à la nature conduit à l'amour de l'homme :

Nature, j'ai senti, pieusement fidèle,
Dans cette Ville énorme, univers agité
D'hommes, de choses, quels bienfaits je vous devais,
A toi, à ces domaines de la paix champêtre,
Où mon cœur tout d'abord s'ouvrit au sens du beau⁴⁷¹.

En respectant les vertus de la nature, l'homme est amené à aimer son prochain. Surgit alors le pouvoir moral que la nature a sur la vertu humaine. L'enfance de William Wordsworth passée parmi les montagnes, au contact des habitants, le plus souvent des bergers et des paysans, le conduit à apprécier la nature humaine comme il l'écrit dans *Michel (Michael)*, 1800) publié dans les *Ballades Lyriques*. Le poète

⁴⁶⁸ Peter De Wint est membre de la *Old Water Colour Society* en 1811, il participe aux expositions dès 1813 jusqu'à sa mort en 1849. L'aquarelliste effectue des voyages au Lake District et au pays de Galles dont il expose les vues pour la première fois en 1821. John Murdoch (dir.), *The Discovery of the Lake District: A Northern Arcadia and Its Uses*, cat.exp., op.cit., 1984, p. 75.

⁴⁶⁹ Voir John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water-Colour' Society Now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of Its Older and of All Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century*, vol. 2, op.cit., p. 77.

⁴⁷⁰ Sur la Présidence de Copley Fielding, voir *Ibid.*, pp. 1-14.

⁴⁷¹ William Wordsworth, *Le Prélude : ou La Croissance de l'esprit d'un poète*, op.cit., v. 70-74, p. 323.

écrit sur la vie domestique et la nature en suivant un berger de Grasmere et sa famille. En 1814, William Wordsworth publie, *Excursion*⁴⁷² dans lequel il écrit neuf poèmes sur différents personnages qui illustrent la vie au sein des montagnes : Le Wanderer, le Pasteur, le Solitaire et le Poète. En définitive, c'est la nature qui éduque l'homme. C'est ce qui entraîne les excursions au pied des montagnes anglaises qui ne font que se succéder. De 1809 à 1816, Thomas De Quincey (1785-1859) réside à Dove Cottage avec la famille Wordsworth, puis, il emménage à Rydal avec sa femme avant de s'installer à Édimbourg en 1830. Dans *Lake Reminiscences 1807-1830* (1853-1862)⁴⁷³, il se souvient de sa rencontre avec William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge et Robert Southey (1774-1843) en 1807. En 1811, c'est Percy Bysshe Shelley (1792-1822) qui s'y réfugie avant de s'enfuir sur le Continent avec Mary Wollstonecraft Godwin (1797-1851, Mary Shelley).

La transformation de la nature en paysage traduit un lien émotionnel avec les montagnes et les lacs inséparables de William Wordsworth. En effet, ce sont ses observations poétiques qui rendent visibles les montagnes anglaises aux artistes voyageurs.

b. John Ruskin, le jeune poète

Avant de devenir le célèbre critique et l'observateur acharné des Alpes, John Ruskin réalise le *Home Tour*. Une découverte des montagnes insulaires qu'il décrit sous la forme poétique et qui prépare certainement les idées du futur critique.

L'intérêt de John Ruskin pour les montagnes et la science en générale lui vient sans conteste de son éducation. Son père, John James Ruskin (1785-1864), négociant de spiritueux initie son fils unique au domaine des arts, de l'architecture gothique et du pittoresque lors de ses voyages annuels en Grande-Bretagne et sur le Continent. Sa mère, Margareth Ruskin (1781-1871), dévouée à l'Anglicanisme

⁴⁷²*Excursion* est la seconde partie de *The Recluse*.

⁴⁷³ L'ouvrage est une série d'articles sur la vie des trois poètes, ainsi que la visite de Thomas De Quincey à Grasmere. Les articles sont publiés entre 1834 et 1840 dans le *Tait's Magazine* à Édimbourg. En 1862, l'ouvrage prend le nom de *Literary and Lakes Reminiscences*. Thomas De Quincey, *Portraits littéraires : souvenirs de la région des lacs et des poètes lakistes*, Paris, J. Corti (Domaine Romantique), 1998.

évangélique, lui enseigne la lecture de la Bible⁴⁷⁴. C'est certainement par l'intermédiaire de ses parents qu'il porte très tôt un intérêt certain à la philosophie naturelle.

Très jeune John Ruskin voyage en Grande-Bretagne avec ses parents et sa nurse. Ils se rendent à Perth et à Édimbourg en 1824, 1826, 1827, 1838, 1847. Il s'éprend du Lake District grâce à ses visites en 1824, 1826, 1828, 1830, 1837 et 1838⁴⁷⁵. Initié depuis son plus jeune âge à la géologie par ses parents qui collectionnent des spécimens rocheux trouvés aux Lacs, il tente dès l'âge de douze ans de constituer un dictionnaire des minéraux afin de devenir aussi célèbre que Charles Lyell (1797-1875) alors Président *de la Geological Society* (1835-1837) et Professeur de Géologie au *King's College* de Londres (1831)⁴⁷⁶.

Né en 1819 à Coniston, John Ruskin est attaché aux montagnes anglaises de la région des lacs dont ses séjours lui permettent de constituer à seulement neuf ans un poème *On Skiddaw and Derwentwater*, publié en 1830 dans *The Spiritual Times*, dans lequel il s'adresse au Skiddaw :

Skiddaw ! majestueux, une œuvre de la nature-géante
Bien que moins grand que les Andes, ou que les hauteurs alpines,
Pourtant les pyramides à côté ne sont rien, elles sont au mieux
De gigantesques tombes, – l'œuvre d'art⁴⁷⁷.

Ces vers dédiés au Skiddaw constituent le premier poème composé à la suite de son voyage dans la région en 1824 et 1826. Les 931 mètres du Skiddaw sont la première expérience montagnaise de John Ruskin. Il observe aussi le relief anglais dans le reflet du lac :

⁴⁷⁴ Sur l'importance de la doctrine Évangélique en Angleterre au XIX^e siècle, voir Vernon Faithfull Storr, *The Development of English Theology in the Nineteenth Century 1800-1860*, London, Longmans, Green & Co., 1913, pp. 63–78.

⁴⁷⁵ En 1837, il part de Londres, traverse le nord du Yorkshire et parcourt les Lacs pendant six semaines puis revient à Londres par le Derbyshire. En 1838, il parcourt la région des Lacs en se rendant en Écosse. Enfin, il y fait une brève visite en 1847, en 1848 et en juillet-août 1867. Keith Hanley, *John Ruskin's Romantic Tours, 1837-1838: Travelling North*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2007.

⁴⁷⁶ Christopher Newall (dir.), *John Ruskin: Artist and Observer*, cat.exp., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014, p. 216.

⁴⁷⁷ *Skiddaw and Derwentwater*, dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 2, *Poems, op.cit.*, p. 265. « Skiddaw! majestic, a giant-nature's work, / Though less than Andes, or the Alpine heights, / Yet pyramids to thee are nothing, they at best / Are but gigantic tombs, — the work of art. »

Maintenant vient Derwentwater !— une glace
Sur laquelle se reflètent les hauteurs des montagnes.
Tel un miroir, il est encadré par les roches et les bois ;
Alors sur toi un semblant de montagnes et d'arbres s'élèvent,
Un semblant de ruisseau, qui charme les yeux ;
Tout sur toi est peint par la main d'un maître,
Ce qu'aucun critique ne peut bien critiquer⁴⁷⁸.

Le nature qui se reflète sur le lac forme un paysage dont les limites du cadre sont formées par les bords du lacs. Le lac de Derwentwater n'est pas un outil réalisant un artifice comme l'est le miroir de Claude. La nature est un tout et les éléments qui la constituent se reflètent les uns par rapport aux autres dans une volonté divine. La contemplation du lac provient d'un héritage pittoresque mais John Ruskin émet déjà le refus de retoucher le lac ou de le critiquer. En d'autres termes, ce premier poème dégage déjà l'idée principale de sa future œuvre, *Modern Painters* (1843-1860).

Ce sont ces deux premières visites qui poussent la famille Ruskin à revenir au Lake District en 1830. C'est lors de ce voyage que John Ruskin prépare *Iteriad* ou *Three Weeks among the Lakes*. *Iteriad* est un poème inspiré par la collecte de ses observations faites dans la nature avec ses parents et sa cousine Mary Richardson (1815-1849)⁴⁷⁹. Le terme *Iteriad* est inventé par John Ruskin dans la lignée d'Homère et de l'*Iliade*⁴⁸⁰. Par l'emploi de ce terme il se veut l'héritier d'une tradition classique et démontre que ce voyage de 1830 est un des premiers longs séjours réalisés parmi les montagnes anglaises à la recherche du pittoresque et du sublime. Le début du voyage s'effectue à Londres, le 10 mai 1830 et la famille atteint Kendal le 22 juin 1830, soit cinq semaines après⁴⁸¹. Seuls les montagnes et

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 267. « Now Derwent Water come! —a looking-glass/Wherein reflected are the mountain's heights;/For thou'rt a mirror, framed in rocks and woods./Upon thee, seeming mounts arise, and trees/And seeming rivulets, that charm the eye;/All on thee painted by a master hand,/Which not a critic can well criticise. »

⁴⁷⁹ Mary Richardson est de quatre ans l'aînée de John Ruskin. Elle vit avec la famille Ruskin à la suite de la mort de sa mère et jusqu'à son mariage, c'est-à-dire entre 1828 et 1847. John Ruskin, *Iteriad: or Three Weeks among the Lakes*, éd. James S. Dearden, Gateshead, Northumberland Press, 1969, p. 17.

⁴⁸⁰ Le titre *Iteriad* emprunte au latin le mot *iter*, le voyage et à Homère le suffixe qui fait référence à l'*Iliade*.

⁴⁸¹ Lors de ce voyage, la famille Ruskin traverse l'Angleterre de Oxford à Birmingham en passant par le Derbyshire, puis Manchester et Liverpool où il admire le train nouvellement créée (la ligne

les lacs font l'objet de son épopée *Iteriad*, dans la lignée de *Guide to the Lakes* (1778) de Thomas West. De Kendal, ils filent vers Low Wood, Windermere, Keswick, Friar's Crag, Castlehead, Buttermere, grimpent le Skiddaw, et rejoignent Patterdale puis Coniston. C'est lors de ce tour qu'ils rencontrent les poètes Robert Southey (le 27 juin) et William Wordsworth (le 4 juillet).

John Ruskin compose sur les montagnes qu'il rencontre tel que Helvellyn : « D'ABORD, le géant Helvellyn s'éleva à ma droite, Helvellyn, Helvellyn, cette montagne de puissance⁴⁸² ! ». Sa poésie perpétue l'idéalisme empirique dans la manière de répéter les observations de la nature conjuguées à son intérêt porté à la peinture de paysage. À Keswick, c'est le majestueux Skiddaw qui attire encore une fois son attention et cela n'est pas sans nous rappeler le commentaire du Révérend John Brown en 1753. John Ruskin compare les montagnes à un amphithéâtre où s'unissent la beauté, l'horreur et l'immensité :

Et maintenant nous sommes arrivés au front de la colline,
Là où la vaste vallée de Keswick était douce et tranquille.
A droite, au nord de la vallée,
Nous avons vu
La forme majestueuse du noble Skiddaw.
[...]
Au sein d'un fier amphithéâtre, – montagneux, – angoissant
Devant nous dans sa gloire s'étalait le beau Derwent⁴⁸³.

Il l'observe depuis le sol avant de se lancer dans son ascension le 30 juin 1830. Une ascension qu'il partage dans *Ascent of Skiddaw*⁴⁸⁴. Cette fois la montagne apparaît comme une station lui permettant d'admirer la nature qui s'étend sous ses yeux jusqu'aux montagnes écossaises.

Iteriad est à la fois un poème, un guide pour les voyageurs et la première épopée de John Ruskin dédiée aux montagnes. Son affection pour les territoires

Liverpool-Manchester). De Liverpool, ils se rendent à Lancaster puis enfin Kendal. Voir *Ibid.*, pp. 18–19.

⁴⁸² [Helvellyn] Book I, dans *Ibid.*, v. 401–402, p. 39. « FIRST, the giant Helvellyn arose on my right, —Helvellyn, Helvellyn,—that mountain of might! »

⁴⁸³ [Keswick], Book I, v. 481–484 [...] v. 507–508 dans *Ibid.*, pp. 41–42. “And now we arrived at the brow of the hill,/Where the vast vale of Keswick lay sweetly and still./To the right, on the north of the valley, we saw/The majestic form of the lofty Skiddaw [...] In a proud amphitheatre, —mountainous, —dread,/Below us fair Derwent in glory was spread.”

⁴⁸⁴ *Ascent of the Skiddaw*, Book III, dans *Ibid.*, pp. 79–91.

montagneux est pleine d'images qui rappelle la lecture de ses héros Lord Byron (1788-1824) et Walter Scott, mais il est aussi attiré par l'étude de la philosophie naturelle.

Il est nécessaire de remarquer à propos de John Ruskin qu'après la découverte de la vallée de Chamonix et du Mont Blanc, l'affection portée aux montagnes anglaises persiste pour les montagnes du Cumberland et leur côté « *home sweet home* », ainsi que pour les Highlands écossais portés par Walter Scott. Nous devons préciser que chez John Ruskin, les Highlands sont étudiés à travers les romans de Walter Scott plus que par sa propre observation même s'il visite les Trossachs et part à la rencontre de Ben Venue sur les traces de Samuel Johnson, Lord Byron et Walter Scott. De souche écossaise, John Ruskin défend les Highlands par l'Histoire, la littérature et aussi à travers une perspective sociale plus que par l'étude du paysage sauvage. Le paysage écossais n'est pas pour autant absent de sa poésie de jeunesse. En 1826, âgé de sept ans, il écrit *Glen of Glenfarg*, sur les vallons du Perthshire⁴⁸⁵. Il retourne en Écosse avec ses parents en 1838 pour un tour de deux mois en hommage à Walter Scott décédé quelques années auparavant⁴⁸⁶.

Son appréciation des montagnes s'intensifie par l'étude de *Italy* (1830), de Samuel Rogers, un récit de voyage en vers illustré par plusieurs peintres dont J.M.W. Turner, et grâce à ses deux voyages sur le Continent (Allemagne, Suisse, Italie, France) en 1833 et 1835⁴⁸⁷. L'expérience de ces deux voyages est rassemblée

⁴⁸⁵ John Ruskin, *Works of John Ruskin*, vol. 2, *Poems*, *op.cit.*, p. 257.

⁴⁸⁶ La famille Ruskin longe la Tweed jusqu'à Édimbourg. Ils se rendent à Stirling puis dans les Trossachs. Keith Hanley, *John Ruskin's Romantic Tours, 1837-1838: Travelling North*, *op.cit.*, p. 71.

⁴⁸⁷ Le voyage de 1833 est le premier sur le Continent. Il a lieu du 11 mai 1833 au 21 septembre. La famille Ruskin se rend à Calais, Lille, la Belgique (Bruxelles, Namur, Liège et Spa), l'Allemagne (Aix-la-Chapelle, Cologne, Bonn, Bingen, Mayence, Wiesbaden, Baden-Baden, Strasbourg, Heidelberg, Francfort, Damstadt, Schaffhouse, la Suisse (Constance, Coire, le Simplon), l'Italie (Côme, le lac Majeur, Milan, Pavie, Gênes et enfin Chamonix). Le voyage de 1835 se déroule de juin à octobre et débute par Calais, Abbeville, Rouen, Paris, Reims, Nancy, Plombières, Vesoul, Dijon, Poligny, Genève, Sallanches, Chamonix, St Martin, St Gingolph ; Martigny, Le Grand Saint-Bernard, Aoste, Courmayeur, Martigny, Vevey, Yverdon, Neuchâtel, Soleure, Bâle, Schaffhouse, la Suisse (Constance, Zurich, Zoug), Fluelen, Lucerne, Meiringen, le Grimsel, Grindelwald, Interlaken, Thun, Berne, Fribourg, Lausanne, Winterthur, Saint-Gall, Feldkirch, Arlberg, St Anton, Innsbruck, Landeck, le Stevio, Bormio, Milan, Vérone, Venise. André Hélar, *John Ruskin et les cathédrales de la terre*, Chamonix, Guérin, 2005, pp. 29–53.

dans *Account of a Tour on the Continent in 1833* et *Journal of A Tour Through France to Chamonix*, 1835⁴⁸⁸. Son étude basée sur les montagnes continentales se mêle aux souvenirs des montagnes anglaises et écossaises comme nous pouvons le lire lors de son excursion à Chamonix en 1833 :

J'éprouve toujours une sorte d'affection familiale pour ces belles montagnes bleues ; elles ont toujours l'air à moitié anglaises, et c'est pour cela que je les aime. Elles ne sont peut-être pas si merveilleuses, si majestueuses, si puissantes, si belles que les autres, mais elles sont plus *home sweet home*, et c'est agréable, tellement agréable, de rencontrer un ami lorsque l'on est à l'étranger⁴⁸⁹.

Nous remarquons que les premières expériences insulaires du jeune John Ruskin délimitent le champ de ses affections dans la continuité de William Wordsworth. L'observation des montagnes insulaires, l'admiration des représentations de montagnes illustrant les ouvrages des poètes tels que Lord Byron et Walter Scott, l'admiration portée à l'œuvre de J.M.W. Turner à partir de 1832, associée à ses deux premiers voyages sur le Continent en 1833 et 1835, occuperont John Ruskin dans sa critique et dans ses dessins.

Les correspondances entre le poète, l'artiste et le paysage deviennent indissociables de l'étude de la nature en Angleterre. Chez William Wordsworth, ses poèmes expriment l'attachement à la nature montagnaise dont les variétés apparaissent modérées par l'union des montagnes et des lacs. Les poèmes de John Ruskin lui permettent de présenter son héritage littéraire et culturel. Nous remarquons que la spécificité des montagnes anglaises réside dans la poésie qui rend hommage à la nature arcadienne plus qu'à une vision tourmentée certainement parce que ces montagnes se situent en Angleterre.

⁴⁸⁸ *Account of A Tour of the Continent in 1833*, dans *The Works of John Ruskin*, vol. 2, *Poems*, *op.cit.*, p. 340–387; *Journal of A Tour Through France to Chamonix* dans *Ibid.*, pp. 396–428. *Le Col de la Faucille* dans *The Works of John Ruskin*, vol. 35, *Præterita, and Dilecta*, *op. cit.*, p. 154–168.

⁴⁸⁹ Voir *Chamouni*, dans *The Works of John Ruskin*, vol. 2, *Poems*, *op. cit.*, pp. 380–381. « I have always a sort of kindred feeling for these beautiful blue hills; they ever look half English, and I love them for it. They may not be so wonderful, so majestic, so mighty, or so beautiful, but they are more like home, sweet home, and it is pleasant, very pleasant, to meet a friend in a foreign land. »

C. L'Écosse, Terre de montagnes et de déluge

La peinture de paysage des Highlands, avec son sujet romantique allié à une interprétation artistique relativement classique, devient un canon pour peindre les paysages écossais. La puissance hostile de la nature montagnaise des Highlands et des Hébrides est plus poétique que réelle car les deux territoires font partie du Royaume.

a. L'affirmation du paysage Écossais

L'Acte d'Union de 1707 suscite une agitation politique forte jusqu'en 1746 par conséquent l'Écosse n'est pas favorable à une école de peinture. Lorsqu'elle se résigne à faire partie de la Grande-Bretagne après les révoltes jacobites, elle atteint une stabilité politique et une croissance favorable au développement artistique. La création tardive d'une école des beaux-arts en Écosse met un frein au développement de l'art pictural dans cette partie du Royaume. Le mécénat diminue et la plupart des peintres écossais s'installent à Londres. Après 1760, l'activité artistique et culturelle se construit à partir d'une émulation avec l'Angleterre et la ville d'Édimbourg devient le centre artistique de la région à la fin du XVIII^e siècle. L'Union parlementaire encourage la pratique artistique et les artistes écossais accentuent leurs spécificités par crainte d'être totalement assimilés à une Grande-Bretagne dominée par l'Angleterre. La *Trustees Academy* se joint à la *Scottish Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland* (1819)⁴⁹⁰, pour former la *Scottish Academy* en 1826 (*Royal Scottish Academy of Arts* en 1838), tandis que la croissance de la classe marchande et industrielle favorise un nouveau mécénat. Cette volonté de s'affirmer est en partie à l'origine de l'effervescence culturelle qui existe en Écosse à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle grâce

⁴⁹⁰ La *Scottish Institution* organise une exposition annuelle comprenant des tableaux des maîtres, mais aussi des tableaux de Richard Wilson et Joshua Reynolds ainsi que des artistes vivants comme l'aquarelliste Hugh William Williams. Robert Brydall, *Art in Scotland Its Origin and Progress*, *op.cit.*, p. 324.

à la publication des *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson et des *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect* (1786) du poète écossais Robert Burns⁴⁹¹.

Le peintre écossais Alexander Nasmyth essaie de transformer les Highlands en un sujet classique dans *A Stormy Highland Scene* (fig. 43), mais au début du XIX^e siècle la peinture de paysage naît de la représentation des paysages montagneux des Trossachs et de ses environs. Dans *Inveraray from the Sea*, vers 1801 (fig. 204) et *Distant View of Stirling*, exposé en 1827 (fig. 205), Alexander Nasmyth entremêle la ville et la nature mais les montagnes sont reléguées au fond de la composition. L'artiste peint des compositions pittoresques comme nous le voyons dans *The Fishing Party, Loch Katrine* (fig. 40) et *A Stormy Highland Scene* (fig. 43). En effet, Walter Scott traite des Trossachs dans son poème descriptif *La Dame du Lac* (*The Lady of The Lake*, 1810). Ainsi, la position centrale des montagnes les rend accessibles aux voyageurs et permet aux artistes de laisser libre cours à leur imagination comme il le peint dans *Highlands Landscape with Figures* (fig. 206)

Avant de parcourir le Grand Tour de 1816 à 1818, Hugh William Williams peint le paysage écossais⁴⁹². Il voyage en Écosse, généralement au sud des Highlands (Roslin, Perth, Kenmore, Dumbarton) et se conforme à vision topographique du paysage dans *A Highland Landscape*, 1802 (fig. 207). Il suit les *Observations* de William Gilpin sur l'Écosse publié en 1789 et présente les lieux décrits par le Révérend c'est-à-dire les environs d'Édimbourg, Stirling, Loch Lomond, Glasgow et les chutes de la Clyde. Il participe aussi à l'illustration de l'ouvrage de John Stoddart, *Remarks on Local Scenery and Manners in Scotland During The Years 1799 et 1800* (1810)⁴⁹³. Cependant ses dessins du nord des

⁴⁹¹ Robert Burns entreprend cinq tours de l'Écosse en 1787. Il voyage dans les Borders (5 mai-1 juin), les Highlands de l'ouest (juin 1787), les Highlands du nord (25 août-16 septembre), Stirling (octobre 1787), et Galloway (juillet 1787). Sur les voyages du poète Robert Burns, voir Marie-Hélène Thévenot-Totems, *La découverte de l'Écosse du XVIII^e siècle à travers les récits des voyageurs britanniques*, vol. 1, *op.cit.*, pp. 184–192.

⁴⁹² En 1816, Hugh William Williams débute son Tour en Italie, en Grèce et sur les îles ioniennes. Il est d'ailleurs surnommé « Grecian William ». Son Grand Tour est publié dans *Travels in Italy, Greece, and the Ionian Islands*, publié en 1820 et dédié à John Thomson of Duddingston. David Irwin, Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900*, *op.cit.*, pp. 228–231.

⁴⁹³ Hugh William Williams participe aux illustrations: *Gilmerton Quarry, Kilchurn Castle, Birnam Wood, Duneira*. John Stoddart, *Remarks on Local Scenery and Manners in Scotland During the Years 1799 and 1800*, 2 vol., London, William Miller, 1801.

Highlands tendent vers une approche plus dramatique du paysage dans le traitement de la lumière et c'est pourtant l'atmosphère hospitalière du nord qui domine dans *Glencoe, Highlands*, 1812 (fig. 208). La cheminée de la maison, au centre, rappelle aux spectateurs que le territoire des Highlands est certes sauvage mais habité. La composition respecte un agencement désormais devenu canon. Principalement aquarelliste, Hugh William Williams participe aussi à la *Associated Artists* de Londres jusqu'à son retour à Édimbourg en 1820. À partir de l'ouverture de la *Royal Scottish Academy* en 1827, il y expose tous les ans. Hugh William Williams conserve toujours l'aspect topographique parce qu'il assimile ces territoires dans la perspective d'un art national⁴⁹⁴.

Au sein des Highlands du nord et des Hébrides, le rapport à l'art classique s'associe de plus en plus à la spécificité sauvage des territoires écossais traitée par l'associationnisme développé par Archibald Alison dans *Principles of Taste* depuis 1790. C'est aussi ce que nous remarquons dans les commentaires des voyageurs. Originaire de Glasgow, Anne Grant (1755-1838) s'installe à Fort Augustus dans les Highlands entre 1773 et 1803 à la suite de la mutation de son père et rassemble, *Letters from The Mountains* (1806). Nous comprenons que la perception du territoire s'en trouve bouleversée. Alors qu'à son arrivée elle note surtout la pauvreté de la nature, elle finit par être charmée. Dans les lettres qu'elle écrit à ses amies, beaucoup d'images lui viennent à l'esprit au contact de la nature. De même, Hugh William Williams associe la composition venue d'Angleterre à la sauvagerie de la nature écossaise dans l'aquatinte *Glencoe* (fig. 209) publié en 1813 où le paysage est centré sur le caractère sublime des Highlands.

Élève d'Alexander Nasmyth, le peintre John Knox (1778-1845) réalise un panorama de Ben Lomond vers 1834, *South-West View from Ben Lomond* (fig. 210) et *North-West View from Ben Lomond* (fig. 211). Il met en scène le paysage montagneux entre beauté pittoresque et infini sublime où le voyageur contemple le

⁴⁹⁴ Sur Hugh William Williams, voir Joe Rock, *The Life and Work of Hugh William Williams (1773-1829) set within a Scottish Context: With a Catalogue of Works in Public Collections and a Catalogue of All Known Prints by and after the Artist*, 2 vol., Degree of Doctor of Philosophy, Edinburgh College of Arts, Edinburgh University, 1996.
<https://sites.google.com/site/hughwilliamwilliams/>
<https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/30694>

terrain vu de haut. Les montagnes sont présentées par un effet de répétition accentué par le traitement du ciel, mais elles ne paraissent pas menaçantes. La place de Loch Lomond traverse toute la composition en longueur et renforce l'impression d'immensité. L'artiste fait figurer la présence du tourisme en contemplation devant la vaste scène naturelle. Les personnages représentés sont une mise en abyme du spectateur admirant le panorama lors de son exposition⁴⁹⁵. Le spectateur se trouve face aux autochtones et aux voyageurs présents dans la scène, qui pointent eux-mêmes les objets les plus marquants de la nature. Ces derniers se reposent au sommet de la montagne tandis que le guide écossais pointe les endroits stratégiques à contempler. L'enthousiasme pour les grandeurs de la nature écossaise se retrouve dans *Letters from the North Highlands, During the Summer 1816* (1817) d'Elizabeth Isabella Spence (1768-1832). Elle parcourt l'Écosse, d'Édimbourg jusqu'à Inverness et ne délaisse pas l'usage du terme pittoresque pour décrire aux lecteurs la présence des montagnes. Les montagnes depuis le Ben Lomond qui atteint 974 mètres montrent l'aspect paisible du sud des Highlands.

John Knox affirme cette perception familière des Highlands dans *Highland Loch Scene* (fig. 212) et *Landscape with Tourists at Loch Katrine* (fig. 213), le lac devient un lieu touristique où les voyageurs font un tour en barque. La composition de la scène offre un format digne des compositions classiques mais l'artiste y place des voyageurs contemporains. Vers 1820, il présente le premier bateau à vapeur en service depuis 1812 dans *The First Steamboat on the Clyde*, vers 1812-1820 (fig. 214). Cette huile sur toile représente le premier voyage de Henry Bell sur le bateau à vapeur *Comet*, du port de Glasgow à Broomielaw. Au même moment, le géologue John MacCulloch (1773-1835) mène ses enquêtes pour l'*Ordnance Survey* entre 1811 et 1821. Il escalade les principales montagnes écossaises, Ben Lomond, Ben More, et Ben Nevis qu'il commente dans ses quatre volumes *Highlands and Western Island of Scotland* (1824) dédiés à Walter Scott. Il suit les traces de William Roy au sommet de Schiehallion et atteint les sommets encore peu connus de Ben Chonzie, Ben Vorlich et Ben Cruachan. La peinture de paysage des Highlands

⁴⁹⁵ John Knox aurait exposé son panorama à la rotonde du *Mund* à Édimbourg en 1811 puis à la *Glasgow Dilettanti Society* en 1829. Ralph Hyde (dir.), *Panoromania!: The Art and Entertainment of the 'all-embracing' View*, cat.exp., London, Trefoil Publications in association with Barbican Art Gallery, 1988, p. 70. Et David Irwin, Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900*, op.cit., p. 243.

revendique peu à peu sa sauvagerie.

Ami de Hugh William Williams, le Révérend et peintre John Thomson of Duddingston réalise des tours de l'Écosse avec ce dernier⁴⁹⁶. Il étudie le droit et la théologie à l'Université de Glasgow, puis la religion et les sciences à l'Université d'Édimbourg, et prend quelques cours de dessin et de peinture avec Alexander Nasmyth. Parallèlement à sa pratique de la peinture, il est nommé Révérend de la Paroisse de Dailly à la mort de son père en 1800, puis de Duddingston (près d'Édimbourg) en 1805 jusqu'à sa mort en 1840. Ami de Walter Scott depuis les années 1790, il exécute sept illustrations à la publication de *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland* (1819-1826) avec J.M.W. Turner qu'il rencontre en 1822 et Alexander Nasmyth⁴⁹⁷. En observateur dévoué aux beautés de la nature, il concilie art et sciences (optique, géologie, chimie, astronomie) et publie des articles sur l'optique dans le *Edinburgh Review*⁴⁹⁸. Nous savons qu'il visite le Lake District vers 1834, le nord de l'Irlande et le pays de Galles mais il ne tient pas de journal, ce qui ne laisse pas beaucoup d'informations. Il peint le paysage écossais qu'il observe lors de ses voyages en 1813, en 1825, 1826, 1828 et les années qui suivent⁴⁹⁹. L'huile sur toile, *A Lake among Mountains with a Castle* (fig. 215) réunit les spécificités de la beauté pittoresque et le sublime. La scène s'ouvre sur le lac reconnaissable par le traitement des reflets, sur une architecture qui semble être un château mais aucun détail ne permet de le nommer et enfin, dans le fond, les montagnes se dressent jusqu'au sommet de la composition. Dans *Glen Altrive, Selkirkshire* (fig. 216), l'artiste montre bien la transition entre la manière classique de peindre le paysage écossais et les compositions centrées sur les variétés de la nature.

Au début du XIX^e siècle, les artistes écossais mettent en avant la sauvagerie

⁴⁹⁶ William Baird, *John Thomson of Duddingston, Pastor and Painter; A Memoir, with a Catalogue of His Paintings and a Critical Review of His Works*, General Books, 2012, p. 12.

⁴⁹⁷ *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland* (1819-1826) de Walter Scott est un guide pittoresque et historique sur les environs d'Édimbourg.

⁴⁹⁸ William Baird, *John Thomson of Duddingston, Pastor and Painter; A Memoir, with a Catalogue of His Paintings and a Critical Review of His Works*, op.cit., p. 14.

⁴⁹⁹ Il expose à la *Royal Scottish Academy* de 1829 à sa mort en 1840. Robert W. Napier, *John Thomson of Duddingston, Landscape Painter. His Life and Work*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1919, pp. 316-317. Et Charles Baile de Laperriere (éd.), *The Royal Scottish Academy Exhibitors 1826 - 1990: A Dictionary of Artists and Their Work in the Annual Exhibitions of the Royal Scottish Academy*, vol. 4, Calne, Hilmarton Manor Press, 1991, pp. 323-324.

des éléments naturels de leur territoire. Les peintres écossais affirment le chemin qui leur fera profiter des spécificités de leur territoire.

b. L'imagination poétique des Highlands du nord

Les peintures et la défense poétique du poète écossais Robert Burns puis de Walter Scott dans, *Le Lai du dernier Ménestrel* (*The Lay of the Last Minstrel*, 1805), *La Dame du Lac* (*The Lady of the Lake*, 1810) et cinq ans plus tard, *Le Lord des îles* (*The Lord of the Isles*, 1815) participent à l'engouement des voyageurs et au développement du tourisme entre 1780 et 1830⁵⁰⁰. En 1810, il se plaint que : « Chaque londonien fait de Loch Lomond son déversoir et traîne ses chaussures sur Ben Nevis⁵⁰¹ ». C'est pourtant lui qui étend la popularité des territoires du nord de l'Écosse :

O Calédonie, fière et sauvage nourrice du génie poétique, terre de bruyères et de forêts, terre de montagnes et de lacs [déluge], terre de mes pères, quelle main mortelle pourrait rompre le lien filial qui m'attache à tes rochers⁵⁰² !

Il diffuse une image pacifique des montagnes du nord qui enchantent à la fois les lecteurs écossais et anglais. Il lie la nature du territoire des Highlands à ses habitants qui vivent sur une terre de montagnes et du déluge. C'est cet imaginaire sauvage déjà mis en avant par *Les Poèmes d'Ossian* de James Macpherson qui poussent les artistes anglais de paysage à voyager sur ce territoire. Malgré les changements économiques et sociaux, le nord de l'Écosse est encore perçu comme : « un

⁵⁰⁰ Walter Scott voyage à Loch Katrine pour les vacances en 1790, 1793, 1796 et 1809. Sur le tourisme et Walter Scott, voir Ian Brown, *Literary Tourism, the Trossachs and Walter Scott*, Glasgow, Scottish Literature International, 2012. Walter Scott n'exploite pas le territoire écossais et ses montagnes comme des décorations ou des allégories mais par une relation avec le lecteur. Voir Celine Sabiron, *Écrire la frontière : Walter Scott ou les chemins de l'errance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, pp. 181–192.

⁵⁰¹ Walter Scott cité dans James Holloway, Lindsay Errington (dir.), *The Discovery of Scotland: The Appreciation of Scottish Scenery Through Two Centuries of Painting*, cat.exp., op.cit., p. 103. « Every London citizen makes Loch Lomond his wash pot and throws his shoe over Ben Nevis. »

⁵⁰² Chant VI, dans Walter Scott, *The Lay of the Last Minstrel: A Poem*, London, James Ballantyne and Co., 1806, p. 170. « O Caledonia ! stern and wild, / Meet nurse for a poetic child! / Land of brown heath and shaggy wood, / Land of the mountain and the flood, / Land of my sires! What mortal hand / Can ever untie the filial hand, / That knits to thy rugged stand! ». trad. Amédée Pichot dans Walter Scott, *Oeuvres complètes de Sir Walter Scott*, vol. 3, *Le Lord des îles*, Paris, Gosselin, 1822, p. 108.

territoire mystérieux et magique habité par une race noble de montagnards robustes» comme l'explique Robert Clyde⁵⁰³. Il faut de la patience, de la flexibilité et un certain courage pour emprunter des routes pas toujours praticables. Les voyages s'effectuent à cheval puisque le relief est accidenté.

Alors membre de la *Society of Painters in Oil and Watercolours*, l'aquarelliste George Fennel Robson se fait remarquer par la publication de *Scenery of the Grampians* (1814) commandé par le duc d'Atholl. Son ouvrage est destiné à la représentation des montagnes des Cairngorms puisque l'essentiel des quarante gravures se concentre sur les vues de Ben Lomond, Ben Vorlich, Ben Venue, Ben Ledi, Ben-y-Gloe, Lochan-y-Gar, Ben-y-Bourd, Ben-na-Muich-Duidh, Brairiach, Carn Toul, Ben Vrotan, Carn Gorn, auxquelles il ajoute des indications sur le paysage alentour. Il dessine la montagne seule dans *Ben Lomond from the West*, (fig. 217) et impose le pittoresque en insérant les Highlanders dans le paysage montagneux dans *Ben Lomond, from Elevated Station on the Braes of Strath Bartney, near the Trossachs*, (fig. 218). L'artiste est fasciné par l'immensité qu'il communique dans ses gravures avec l'importance donnée à la ligne. Elle définit l'espace de la scène et insiste sur l'aspect rugueux des montagnes. La montagne joue le rôle d'une ancre visuelle dont la spécificité est l'élévation et l'ascendance tandis que sa verticalité s'oppose à l'horizontalité du lac et du sol. Plus l'artiste progresse vers le nord, plus la présence humaine disparaît pour laisser place à la mise en scène du sublime.

George Fennel Robson fait aussi référence à Walter Scott par exemple dans les deux aquarelles *Loch Coruisk and Cuchullin Mountains, Isle of Skye*, 1826 (fig. 219) et *Loch Coruisk, Isle of Skye, Dawn*, vers 1826-32 (fig. 220). Dans la figure 219, l'artiste nous présente, le seigneur des Îles, Ronald et le futur roi Robert I^{er} d'Écosse (1274-1329), en contemplation devant les montagnes de Cuchullin :

Sainte Marie, quel spectacle ! J'ai parcouru bien des montagnes, dans ma patrie et dans les climats étrangers ; ma destinée m'a fait plus souvent chercher un refuge que les plaisirs : aussi ai-je erré dans maints déserts, gravi des rochers et franchi des torrents ; mais, par le toit de mes pères ! Je n'ai rencontré nulle part un spectacle aussi sauvage et aussi sublime dans

⁵⁰³ Robert Clyde, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander, 1745-1830*, East Linton, Tuckwell press, 1995, p. 99. « a mysterious and magical place inhabited by a noble race of hardy mountaineers. »

ses horreurs que celui qui s'offre à ma vue⁵⁰⁴.

La figure 220 met en avant l'hostilité des éléments naturels par l'omission de toute présence humaine. Les deux figures permettent à l'artiste d'insister sur les spécificités historiques de l'île de Skye dont l'imagination autour des paysages montagneux ne cesse de croître.

William Turner of Oxford est membre de la *Old Water Colour Society* dès 1808 et y expose tous les ans jusqu'à sa mort en 1862. Entre 1817 et 1840, il effectue plusieurs Tours en Grande-Bretagne, par exemple au Lake District en 1814, au pays de Galles en 1817 et en Écosse (Highlands, Île de Skye) en 1838⁵⁰⁵. Ses aquarelles fixent l'harmonie entre l'homme et les montagnes dans *Drovers Resting after Ascending from Cluany towards Tomandown and Glen Farg, Invernesshire* (fig. 221). Plus ses voyages se poursuivent, plus les territoires sauvages deviennent familiers comme nous le remarquons dans cette vue pittoresque des Highlands. Il profite bien sûr de l'atmosphère nordique des territoires montagneux et de l'imaginaire catastrophe qu'ils suscitent comme nous le voyons dans cette image des montagnes de l'île de Skye, *Loat o'Corry and Hart o'Corry near the Highest Peaks of the Cichullins, Isle of Skye* (fig. 222) dans laquelle il perpétue le mythe d'un paysage vierge de tout contact avec l'homme. Si William Turner of Oxford voyage une seule fois en Écosse, cette expédition unique le marque pendant tout le reste de sa carrière. En effet, la spécificité des montagnes écossaises soulignée par Walter Scott participe à cet engouement pour les paysages sauvages :

[...] jamais les yeux des hommes n'ont connu un tableau plus sévère que ce lac effrayant avec les rochers escarpés qui le bornent. Il semble qu'un antique tremblement de terre a ouvert une route à travers le sein de la montagne, et que chaque précipice, chaque ravin, chaque sombre abîme atteste encore ses ravages. Le vallon le plus aride nous offre quelques

⁵⁰⁴ Chant III, chap. XIII, dans Walter Scott, *The Lord of the Isles A Poem*, London, James Ballantyne and Co., 1815, pp. 97–98. « St Mary! what a scene in here!/I've traversed many a mountain-strand,/ Abroad and in my native land./And it has been my lot to trend/Where safety more than pleasure led;/ Thus, many a waste I've wander'd o' ver,/Clombe many crag, cross'd many moor./ But, by my halidome,/A scene so rude, so wilde as this,/Yet so sublime in barrenness,/Ne'er did my wandering footstep press/ Where'er I happ'd to roam. » trad. Amédée Pichot dans Walter Scott, *Œuvres complètes*, vol. 3, *Le Lord des îles*, op.cit., p. 62.

⁵⁰⁵ William Turner of Oxford réalise un Tour au Lake District en 1814, au pays de Galles en 1817 et en Écosse en 1838. Timothy Wilcox (dir.), *William Turner of Oxford (1789-1862)*, cat.exp., Woodstock, Oxfordshire County Museum Services, 1984, p. 10.

marques de l'influence vivifiante de la nature ; de vertes mousses tapissent les cimes de Benmore, La bruyère fleurit dans les profondeurs de Glencoe, et un taillis croît sur le Cruchan-Ben; Mais ici vous cherchez vainement au loin, et de quelque côté que vos regards se tournent un arbre, un buisson, une simple fleur, le moindre indice de végétation, tout est ici rocs jetés au hasard, vagues sombres, hauteurs arides, bancs de pierre ; comme si le Ciel avait refusé à ce jour les rayons et la douce rosée du printemps, qui produisent les nuances variées des coteaux les plus incultes⁵⁰⁶.

Plus les paysages montagneux sont observés, moins les montagnes effraient et se trouvent picturalement dominées par le sublime. Les liens entre la poésie, la peinture et le développement des voyages insulaires s'unissent dans cette appréhension de la nature.

Le poète anglais John Keats (1795-1821), admirateur de Robert Burns, voyage au nord de l'Angleterre et en Écosse de juin à août 1818 avec son ami Charles A. Brown (1787-1842) à la rencontre des paysages montagneux. Tandis que : « Les Montagnes de Borrowdale sont peut-être les plus belles que nous n'ayons jamais vues⁵⁰⁷ », la visite des Highlands est une expérience qui le plonge au cœur de la nature sauvage héritée d'Ossian et de Walter Scott. Il écrit à son frère en août 1818 et partage son escalade de Ben Nevis :

La plus haute Montagne en Grande-Bretagne – C'est la raison pour laquelle je n'en n'escaladerai jamais une autre dans cet empire–Skiddaw n'est rien en grandeur et en difficulté [...] Imagine la tache de monter 10 Saint-Paul sans le confort des escaliers⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Chant III, chap. XIV, dans Walter Scott, *The Lord of the Isles A Poem, op.cit.*, pp. 98–99 « For rarely human eye has known/A scene so stern as that dread lake,/With its dark ledge of barren stone./ Seems that primeval earthquake's way/ Hath rent a strange sad shatter'd way/Through the rude bosom of the hill./And that each naked precipice,/ Sable ravine, and dark abyss,/Tells of the outrage still./The wildest glen, but this, can show/ Some touch of Nature's genial glow,/And heath-bells bud it deep Glencroe./And cope on Crchan-Ben;/ But here,—above, around, below,/On mountain or in glen,/Nor tree, nor shrub, nor plant, not flower,/ Nor aught of vegetative power,/The weary eye may see. /For all is rocks at random thrown./Black waves, bare crags, and banks of stone./As if were here denied/The summer sun, the spring's sweet dew,/That clothe with many a varied hue/The bleakest mountain-side.» trad. Amédée Pichot dans Walter Scott, *Œuvres complètes*, vol. 3, *Le Lord des îles, op.cit.*, p. 62.

⁵⁰⁷ Lettre n° 73, de John Keats à son frère Thomas Keats (1799-1818), 29 juin-1, 2 juillet 1818, dans John Keats, *The Letters of John Keats*, éd. Maurice Buxton Forman, 3rd ed., London, G. Cumberlege, 1948, pp. 161–162. « [...] the Mountains of Borrowdale are perhaps as fine as anything we have seen »

⁵⁰⁸ Lettre n° 81, de John Keats à Thomas Keats, 3 août 1818 dans *Ibid.*, p. 203. « [...] the highest Mountain in Great Britain—On that account I will never ascend another in this empire—Skiddaw is nothing to it either in height or in difficulty [...] Imagine the task of mountaining 10 Saint Pauls without the convenience of Stair cases. »

Dans la continuité du voyage de Samuel Taylor Coleridge en 1803, le voyage en Écosse de John Keats comporte un effort physique et mental qui a pour but d'élargir son champ poétique et qui n'est pas sans lien avec la contemplation de la nature issue du divin⁵⁰⁹.

J.M.W. Turner effectue six visites en Écosse en 1797, 1801, 1818, 1822, 1831, 1834. Il peint environ dix huiles, dessine à peu près une centaine d'aquarelles, et remplit vingt-cinq carnets de croquis et de nombreux dessins. Il commence par représenter les environs des Trossachs dans la variété des montagnes s'impose dans *Loch Fyne*, 1815 (fig. 223) et *Loch Lomond* (fig. 224) publié en 1805 dans *An Excursion to the Highlands of Scotland and the English Lakes* par l'éditeur Joseph Mawman (1759-1827) qui écrit sur Ben Lomond :

[...] Les montagnes puissantes qui nous entourent, et le changement soudain des ténèbres à la lumière, nous ont fait pousser en même temps des exclamations de rage et de ravissement. Notre risque de détention au cœur de la nuit au sein de cette désolation était maintenant terminé (car nous effectuions une promenade facile depuis l'auberge) et nos soucis apaisés par le calme universel, le sentiment de gloire autour de nous ont élevé nos sens au-delà des impressions terrestres⁵¹⁰.

Parce qu'il est lié à la raison, le sentiment du sublime en peinture est un spectacle participant la gloire de la montagne. Le danger et la douleur provoquant la terreur sont utilisés par les voyageurs et artistes dans leurs représentations du paysage et permettent la mise en avant d'un monde fictif, un spectacle qui fait appel aux sens et à l'imagination.

Les visites de J.M.W. Turner sont motivées par sa relation avec Walter

⁵⁰⁹ Sur le tour de John Keats, voir chap. 3, « 'Through the clouds', Keat's Tour North, 1818 », dans Stephen Hebron, *The Romantics and the British landscape*, London, British Library, 2006, pp. 59–95.

⁵¹⁰ Joseph Mawman, *An Excursion to the Highlands of Scotland and the English Lakes: With Recollections, Descriptions, and References to Historical Facts*, London, J. Mowman, 1805, pp. 164–165. « [...] the mighty mountains surrounding us, and the sudden change from darkness to light, made us break out at the same moment into exclamations of surprize and rapture. Our danger of detention during the dead of night among these dreary wastes being now over (for we were within an easy walk of the inn) and our cares soothed by the universal stillness, the glorious sense around us raised our feelings almost above earthly impressions. »

Scott⁵¹¹. Il en profite pour présenter la nature sauvage et chaotique des Highlands suscitant le sublime dans une mise en scène pour le *Liber Studiorum* avec *Ben Arthur*, 1819 (fig. 225). Dans cette figure, les sommets de Ben Arthur s'imposent par la spatialité tandis que le premier plan rocheux force le spectateur à plonger au cœur de la scène comme il s'y promenait.

En 1825, le naturaliste John Eddowes Bowman (1785-1841) voyage en Angleterre et en Écosse avec le poète et naturaliste John Freeman Milward Dovaston (1782-1854) et écrit :

J'ai ressenti pendant de nombreuses années le désir de visiter l'Écosse : - son paysage sauvage et romantique ; ses nombreux monuments des siècles vulgaires et barbares ; les événements merveilleux de son histoire ancienne et moderne ; l'esprit de liberté qui subsiste encore parmi ses montagnes et respire dans sa poésie avaient longtemps opéré comme des talismans pour m'attirer vers le sol⁵¹².

C'est ce que J.M.W. Turner entreprend lors de son avant dernier voyage en Écosse en 1831 (*Stirling and the West Sketchbook*). Il rencontre Walter Scott à Abbotsford puis continue jusqu'à Stirling, Loch Ard, Loch Venahard et Aberfoyle, Loch Lomond, Loch Achray et Loch Katrine, *Loch Katrine*, 1832 (fig. 226) en référence au poème *La Dame du Lac* (1810). Le dessin est bercé par une lumière diffuse sur le loch et tend à effacer le Ben Lomond à distance. Il continue jusqu'à Loch Goil, Loch Long, Inverary, Loch Fyne jusqu'à l'île de Skye. La visite de l'île de Skye donne naissance à *Loch Coriskin* (*'Loch Coriskin'*, 1831 (fig. 227). Dans cette aquarelle de petite dimension, l'artiste s'amuse à déconstruire la composition par le bouleversement d'échelle des montagnes de Cuillin. L'immensité de la scène est aussi suggérée par les deux petites figures présentes au premier plan telle une mise en abyme du spectateur. Les montagnes sont à l'image de la violence des éléments

⁵¹¹ En 1818 et 1822, J.M.W. Turner passe deux semaines à Édimbourg pour les illustrations de *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland* (1819-1826) de Walter Scott, auxquelles il participe avec dix gravures.

Gerald Finley, *Landscapes of Memory. Turner as Illustrator to Scott.*, London, Scholar Press, 1980, pp. 49-68.

⁵¹² John Eddowes Bowman, *The Highlands and Islands: A Nineteenth-Century Tour*, Gloucester, Sutton, 1986, p. 3. « I had for many years felt strong desire to visit Scotland: - its wild and romantic scenery; its many monuments of rude and barbarous ages; the marvellous events of its ancient and modern history; and the spirit of liberty which still lingers among its mountains, and breathes in its native poetry, had long operated, as so many talismans, to allure me to its soil. »

atmosphériques et favorisent le sentiment sublime également utilisé par Walter Scott dans les descriptions qu'il met dans la bouche du ménestrel dans *Le Lord des îles* (1815) :

Vous à qui ces tableaux moins brillants offrent aussi des charmes, aimez-vous à parcourir les domaines flétris de l'automne, aimez-vous à voir la bruyère desséchée sur la colline, à écouter l'harmonie expirante des bois ? Aimez-vous à voir la feuille rougir et se faner sur sa tige, aimez-vous à admirer les derniers feux du soleil sur la cime des monts, à suivre des yeux le glaneur dans les champs déserts, et à moraliser sur les plaisirs et les peines de la vie. Ah ! si vous aimez de pareilles scènes, ne dédaignez pas le chant du ménestrel⁵¹³.

J.M.W. Turner quitte Coriskin et rejoint Tobermoy, où il embarque sur le bateau à vapeur *Maid of Morven* pour se rendre sur l'île de Staffa et peint l'huile sur toile *Staffa, Fingal's Cave*, 1831-1832 (fig. 228). L'artiste confronte la grotte de Fingal, œuvre de la nature, au bateau à vapeur, ouvrage de l'homme. Cette rencontre est soulignée par la présence d'un orage qui contraste l'horizon lumineux. L'artiste finit son tour par l'île de Iona, Oban, Glencoe, Fort William, Loch Ness, Inverness, Aberdeen, Édimbourg. À la mort de Walter Scott en 1832, J.M.W. Turner reste proche de son éditeur Robert Cadell (1788-1849) qui lui commande une participation à l'illustration de *Prose Works* publié en 1834 lors de la dernière visite de l'artiste en Écosse pendant trois semaines⁵¹⁴ et *Memoirs of the Life of Scott* (1837) écrit par John Gibson Lockhart (1794-1854)⁵¹⁵.

⁵¹³ Chant I, dans Walter Scott, *The Lord of the Isles, A Poem, op.cit.*, p. 4. « Deem'st thou these saddened scenes have pleasure still,/Lovest thou through autumn's fading realms to stray./To see the heath-flower withered on the hill,/To listen to the woods' expiring lay,/To note the red leaf shivering on the spray,/To mark the last bright tints the mountain stain./On the waste fields to trace the gleaner's way,/And moralize on mortal joy and pain? /O! if such scenes thou lovest, scorn not the minstrel strain! » trad. Amédée Pichot dans Walter Scott, *Œuvres complètes*, vol. 3, *Le Lord des îles, op.cit.*, pp. 4-5.

⁵¹⁴ En septembre 1834, J.M.W. Turner voyage à Édimbourg, dans le comté de Lanark, puis Glasgow, Stirling, les Trossachs, les comtés de Kinross et Perth. Enfin, il parcourt les Borders (les Peebles, Innerleithen, St Mary's Loch, Selkirk et Melrose). Voir Thomas Ardill, « Tour of Scotland, 1834 for Scott's Prose Works; sketchbooks and a watercolour c.1834-5 », March 2011, dans David Blayney Brown (dir.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, December 2012, <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/tour-of-scotland-1834-for-scotts-prose-works-sketchbooks-and-a-watercolour-r1133880>.

⁵¹⁵ J.M.W. Turner participe à la vignette de la page de garde du volume 2, *Smailholm Tower and Sandyknowe Farm*, gravé par W. Miller et à la vignette de la page de garde du volume 4, *Scott's Birthplace, 39 Castle Street, Edinburgh*, gravé par W. Miller. Voir John Gibson Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart*, 6 vol., 2nd ed., Edinburgh, Robert Cadell, 1837.

Comme nous l'avons étudié, un imaginaire entoure les montagnes d'Écosse. L'hostilité du paysage et son éloignement géographique marquent l'imagination des artistes. La poésie offre des images successives tandis que la peinture offre aux spectateurs l'ensemble d'une vision. La peinture comme la nature présente une vue mais comme la poésie, la nature est en constant changement. Ce sont la rapidité de effets atmosphériques qui sont admirés dans les Highlands et qui leur donnent une atmosphère si particulière.

Majoritairement développé par les artistes travaillant en Angleterre, la peinture de paysage s'empare de la proximité physique des montagnes galloises, de la poésie lyrique inspirée des montagnes anglaises et de l'atmosphère ossianique des montagnes écossaises comme sujet artistique afin de s'emparer des spécificités de chaque territoire montagneux de Grande-Bretagne. Cependant nous remarquons que les peintures des artistes écossais démontrent qu'ils peignent les vues proches du pittoresque des environs de Ben Lomond et Loch Lomond, c'est-à-dire la partie la plus au sud des Highlands et s'intéressent de plus en plus au nord sauvage et à la nature hostile.

Le *Home Tour* est un voyage où l'atelier est la nature. L'artiste part à la rencontre des montagnes et les joint à une expérience personnelle, technique et poétique. Débarrassée des troubles liés à la technique et au transport, une fois maîtrisée, l'aquarelle laisse plus de temps à l'observation du motif. Elle libère l'artiste de son atelier et par la même occasion libère la couleur. L'expérience au sein de la nature et les premières visites propagées par les visiteurs donnent l'élan à sa diffusion. L'observation de la nature comporte un aspect démocratique grâce au voyage et par la profusion des œuvres au sein des sociétés d'aquarellistes qui se chargent de leur diffusion. L'aquarelle est employée sur le motif et élargit la connaissance des territoires montagneux à un public citoyen.

Le *sketching tour* est très souvent mené au pays de Galles, puisqu'il est à la fois proche de l'Angleterre et offre une nature différente de la campagne anglaise. Le voyage sur le terrain élargit l'observation toujours comprise dans un idéalisme empirique comme nous l'avons étudié dans les représentations du Snowdonia.

Le voyage insulaire ne peut se séparer des visions poétiques qu'il comporte. La vision du Lake District comme paradis terrestre ou d'Arcadie anglaise est en lien avec la poésie de William Wordsworth. En effet, si la solitude des montagnes oppresse certains artistes, nous pouvons tout de même remarquer que c'est une destination largement appréciée entre les XVIII^e et XIX^e siècles, puisqu'elle permet de profiter pleinement des beautés de la nature. C'est exactement ce que comprend John Ruskin dans ses premières observations.

Plus le *Home Tour* se développe en Écosse plus la peur est apprivoisée. À leur tour les Highlands sont travaillés de façon à revendiquer les références plus sauvages de la nature sur le modèle des *Poèmes d'Ossian*. Il faut attendre la défense poétique de Walter Scott pour que les arts visuels s'emprennent de l'atmosphère plus sombre des montagnes écossaises.

Les montagnes de Grande-Bretagne apparaissent comme des refuges face à un contexte politique continental chaotique. En effet, alors que la révolution française, la Terreur puis les guerres napoléoniennes se propagent, les montagnes insulaires deviennent des abris face à ces bouleversements politiques.

III. La fin de la beauté pittoresque ?

Depuis le XVIII^e siècle, en Grande-Bretagne, la beauté pittoresque s'empare d'une grande ambition puisqu'elle s'applique à la composition du paysage. C'est donc par l'impossibilité de changer le territoire montagneux que l'art et le goût du XIX^e siècle s'adaptent à la nature sauvage, rude et irrégulière. Ainsi, la nature montagnaise devient familière. Se pose alors une réflexion sur la forme même de sa représentation partagée entre la beauté pittoresque issue de la peinture de paysage et le sublime ressenti au sein même du lieu. C'est cette union qui fait naître une mise en chaos du traitement pictural de la montagne en Grande-Bretagne.

Les peintures des montagnes insulaires sont toujours liées aux voyages, à l'observation et à l'expérience où l'imagination domine. Les montagnes anglaises du Westmorland et du Cumberland sont poétisées sous le nom de Lake District. L'aquarelliste anglais David Cox explore le village gallois de Betws-y-coed et y développe son travail de l'esprit. Enfin, les représentations des Highlands du nord-ouest s'affirment grâce à leur accessibilité géographique et cela permet aux artistes de développer une étude des montagnes écossaises autour du Highlandisme.

Cette mise en chaos correspond au développement de la représentation du paysage par J.M.W. Turner qui invente une topographie du paysage qui lui est propre entre respect de la tradition et recherche d'une nouvelle forme de composition. Les dix-sept années qui séparent le premier du dernier volume des *Modern Painters* du critique anglais John Ruskin montrent que la forme montagnaise est la plus haute beauté naturelle. En tant que forme géologique liant la terre et le ciel, la peinture de la montagne se joint à l'étude des forces naturelles c'est-à-dire la recherche de la présence divine. C'est suivant ce plan que nous pouvons discerner la naissance d'un chaos car la peinture du paysage montagneux en Grande-Bretagne ne réside pas dans l'exclusion mais dans l'union.

Si chaos il y a, il provient bien sûr du parallèle entre la religion, la science et les arts. Alors que la philosophie naturelle tente d'imposer un ordre à la fois divin et scientifique, le développement de la géologie moderne met en doute le scénario de la catastrophe. Cependant, durant la première moitié du XIX^e siècle, l'esprit scientifique ne bouleverse pas les croyances religieuses au contraire, étudier la nature permet de connaître les créations du divin. C'est ici que les artistes et les

poètes trouvent leur objet d'étude à travers la *natura naturans* que les scientifiques interrogent entre le catastrophisme et l'uniformitarisme.

Dans un premier temps, nous verrons que la représentation des montagnes insulaires s'affirme dans le domaine artistique. Chaque territoire continue d'imposer ses particularités. Les montagnes anglaises sont délimitées sous le nom de Lake District. Au pays de Galles, les aquarellistes comme David Cox font du Snowdonia le territoire de leur expérience personnelle. Les peintures des Highlands mettent en avant l'aspect sauvage du nord-ouest. La répétition des observations des montagnes conduit à une familiarité que les artistes présentent comme la fin de l'observation pittoresque. J.M.W. Turner démontre l'intérêt pour les éléments les plus transitoires de la nature. Ses œuvres affirment une mise en chaos des moyens de la composition de paysage. Nous étudierons le chaos non pas comme une destruction de la peinture mais comme une réflexion scientifique et théologique sur la formation de la nature qui impose alors une nouvelle forme de composition artistique.

A. L'affirmation du paysage montagneux

Les territoires montagneux de Grande-Bretagne s'affirment dans le domaine des arts visuels. L'aspect taxinomique de la composition s'efface puisque la nature s'en est déjà chargée en imposant à la montagne, la terre et le ciel. Les montagnes insulaires ne sont plus rassemblées en « vues » mais s'apparentent à un environnement.

a. La naissance du Lake District

En Angleterre, les montagnes deviennent les thèmes de la poésie et des arts visuels. La séparation des arts n'existe pas car la nature s'offre à celui qui sait voir. Cela met un terme à l'observation pittoresque mais paradoxalement fait naître le Lake District.

1. La critique du pittoresque

La diffusion de la beauté pittoresque autour du voyage, de l'observation et de la représentation est toujours critiquée en Angleterre. Au XIX^e siècle, les montagnes anglaises voient s'affronter les poètes sur ce sujet.

Dans *Doctor Syntax in Search of the Picturesque* publié en livre en 1812, William Combe (1742-1823) et Thomas Rowlandson (1756-1827) offrent une satire du pittoresque basée sur l'œuvre de William Gilpin. La première parution commence en 1809 sous forme d'épisodes publiés dans *Poetical Magazine* sous la direction de l'éditeur et du marchand d'art Rudolph Ackermann (1764-1834)⁵¹⁶. Sous le titre de *The Schoolmaster's Tour*, le magazine propose les premières aventures d'un voyageur excentrique, le docteur Syntax. Chaque numéro, de mai 1809 à mai 1811, propose une ou deux aquatintes du caricaturiste Thomas Rowlandson et sont accompagnée(s) de commentaires de William Combe. Le docteur Syntax est la satire de l'image du professeur de dessin qui tente d'accaparer l'affection du lecteur. Thomas Rowlandson crée un personnage, vieil homme du clergé et maître de dessin qui se croit écrivain, artiste et musicien, et qui voyage pendant ses vacances à la recherche du pittoresque. Nous retrouvons ici l'image de William Gilpin qui souffre durant sa carrière d'être seulement perçu comme un amateur. Si le texte de William Combe est important, les dessins de Thomas Rowlandson parlent d'eux-mêmes et, de manière générale les commentaires sont

⁵¹⁶Jerold J. Savory, *Thomas Rowlandson's Doctor Syntax Drawings: An Introduction and Guide for Collectors*, London, Cygnus arts, 1997, p. 12.

rédigés d'après l'image. Les auteurs s'attaquent directement aux tours entrepris dans le Lake District dans *Dr Syntax Sketching the Lake* (fig. 229). Un homme sur son cheval, un éventail à la main, observe et dessine le paysage alentour tandis que trois touristes font de la barque sur le lac. Au même moment un pêcheur local regarde avec étonnement ces visiteurs.

Cet engouement pour le pittoresque est aussi vivement critiqué par William Wordsworth qui tient à préserver son territoire des touristes. Lui qui critique les touristes dans *The Brother* (1799) : « Ces Touristes, Dieux nous en préserve ». Si au début du poème il déplore les voyageurs pittoresques : « qui regardent et griffonnent, griffonnent et regardent⁵¹⁷ », leur apparence oisive est aussi critiquée par le poète. Alors que l'observation pittoresque suggère un mode d'observation sur le modèle du miroir de Claude, William Wordsworth impose ses sentiments ressentis parmi les montagnes anglaises du Westmorland et Cumberland. Par son autorité, celles-ci deviennent ce que nous connaissons aujourd'hui : le Lake District, un terme utilisé à partir des années 1830 et qui comporte les lacs⁵¹⁸. Si William Wordsworth souhaite se séparer de la beauté pittoresque c'est parce qu'il la trouve inférieure à la nature. Il conserve l'importance du sublime dans son expérience du paysage :

Tout auteur qui essaierait de décrire leurs traits sublimes en se bornant aux froides règles de la peinture ne donnerait à son lecteur qu'une idée très imparfaite des émotions qu'elles ont le pouvoir irrésistible de communiquer aux imaginations les plus impassibles [...] Mais j'ai interrogé la nature et mes sentiments⁵¹⁹.

Il est préférable de mettre de côté les concepts pour observer, ou dans son cas sentir l'atmosphère de la nature. Le poète bâtit son œuvre poétique sur cette démarche, il fait son succès et celui des montagnes du Lake District.

⁵¹⁷ *The Brothers* (1799) cité dans Florence Gaillet-de-Chezelles, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2007, p. 64.

⁵¹⁸ Avant cette date, les auteurs et les voyageurs définissent ce territoire comme « Lakes of Cumberland, Westmorland and Lancashire » ou « Lakes in the North of England ». Le premier à utiliser le terme de « Lake District » est le Révérend William Ford en 1839, même si William Wordsworth l'utilise déjà dans le sous-titre de son *Guide*, « The District of the Lakes » et le terme de « Lake District » dans le texte. Voir Saeko Yoshikawa, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820-1900*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014, p. 4.

⁵¹⁹ Note de William Wordsworth au poème *Descriptive Sketches* (1793) dans Florence Gaillet-de-Chezelles, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*, p. 249.

Entre 1811 et 1812, William Wordsworth rédige un essai intitulé *le Sublime et le Beau (The Sublime and the Beautiful)*, où il considère que les débats esthétiques entre le pittoresque, le beau et le sublime ne riment à rien :

Je n'ai pas besoin de faire observer aux connaisseurs de ces spéculations que je prends pour acquis que le même objet peut être à la fois beau et sublime. Ou plus précisément, que l'objet peut avoir le pouvoir de nous toucher avec le sens du beau et le sens du sublime ; cependant (pour ces Lecteurs je n'ai pas besoin d'ajouter) l'esprit ne peut pas être touché par ces sensations au même moment, car ils ne sont pas seulement différents mais opposés l'un à l'autre⁵²⁰.

Pour William Wordsworth, plus les montagnes sont observées moins elles produisent le sentiment sublime et donc rejoignent le beau en référence au divin. Cependant l'avis sur la beauté pittoresque est partagé.

Son ami, le poète Samuel Taylor Coleridge n'y est pas opposé. Au contraire, il l'étudie et est familiarisé avec le travail du Révérend William Gilpin. Il est proche de la critique d'Uvedale Price et perçoit le pittoresque complémentaire à la notion de beauté parcequ'il est une manière de composer un paysage. Pour Samuel Taylor Coleridge l'observation de la nature est en elle-même un acte poétique comme il l'écrit lors de la formation des *Ballades Lyriques* avec William Wordsworth :

Pendant la première année de notre voisinage [avec William Wordsworth], nos conversations portaient sur les deux points cardinaux de la poésie, le pouvoir d'exciter la sympathie du lecteur par une adhésion fidèle à la vérité de la nature, et le pouvoir de montrer les intérêts de la nouveauté en modifiant les couleurs de l'imagination. Le charme soudain des accidents de lumière et d'ombre, qui, au clair de lune ou au coucher du soleil, sont diffusés sur un paysage connu et familier, semble représenter la possibilité de combiner les deux. Ils forment la poésie de la nature⁵²¹.

⁵²⁰ Appendix III, [*the Sublime and the Beautiful*] dans William Wordsworth, *The Prose Works of William Wordsworth*, vol. 2, éd. W.J.B. Owen, Jane Worthington Smyser, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 349. « I need not observe to persons at all conversant in these speculations that I take for granted that the same object may be both sublime & beautiful ; or, speaking more accurately, that it may have the power of affecting us both with the sense of beauty & the sense of sublimity ; tho' as for such Readers I need not to add) the mind cannot be affected by both these sensations as the same time, for they are not only different from, but opposite to each other. »

⁵²¹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. 1, éd. Henry Nelson Coleridge, 2nd ed., New York, George P. Putnam, 1848, p. 20. « During the first year that Mr Wordsworth and I were neighbours, our conversations turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interests of novelty by the modifying colour of imagination. The sudden charm which accidents of lights and shade, which moonlight if sunset diffused over a known and familiar landscape, appeared to represent the practicability of combining both. These are the poetry of nature. »

Cette conception basée sur l'imagination élargit la lecture pittoresque de la peinture du paysage en Grande-Bretagne. Samuel Taylor Coleridge suggère que la poésie est conduite par les émotions communiquées aux lecteurs lors de l'observation de la nature : « le pouvoir d'exciter la sympathie du lecteur ». L'observation revendique implicitement l'emploi de la fantaisie pittoresque secourue par l'imagination.

Parmi les poètes des Lacs, Robert Southey découvre pour la première fois le Lake District en 1801 et y réside jusqu'à la fin de sa vie en 1843. Il n'a pas attendu William Wordsworth pour se rapprocher de la nature puisqu'il déclare en 1797 : « Le poète se doit d'être un observateur attentif de la nature ; je vais regarder les nuages, le soleil levant et couchant, ainsi que les oiseaux de mer d'un œil attentif⁵²² ». Résidant à Keswick, non loin de Grasmere, il se rapproche de William Wordsworth et écrit à propos du pittoresque dans *Letters from England*, 1807 :

Tandis que l'une des foules à la mode migre vers le bord de mer, l'autre s'envole vers les montagnes du pays de Galles, vers les lacs des provinces du Nord ou vers l'Ecosse ; certains y vont pour étudier la minéralogie et la botanique, certains prendre des vues de la campagne, tous partent pour étudier le pittoresque, science nouvelle pour laquelle un langage nouveau a été formé, et pour laquelle les Anglais se sont découverts en eux-mêmes un sentiment nouveau, que leur père assurément ne possédaient pas. C'est une des coutumes qu'il convient à un étranger de respecter. Mon travail est de voir du pays, et d'avouer la vérité. Je me suis pris de passion pour le pittoresque d'après les conversations, les livres, et surtout par les beaux paysages à l'aquarelle dans lesquels les anglais triomphent sur toutes les autres nations.⁵²³

Le pittoresque est un changement de perception entre les XVII^e et XIX^e siècles et permet de présenter aux spectateurs des vues de paysages. Cependant il

⁵²² Propos de Robert Southey, le 28 avril 1797, dans Jean Raimond, *Robert Southey : l'homme et son temps, l'oeuvre, le rôle*, Paris, Didier, 1968, p. 514.

⁵²³ Lettre XXX dans, [Robert Southey], *Letters from England by Don Manuel Alvarez Espriella, Translated from the Spanish*, vol. 1, 3rd ed., Longmans, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1814. « While one of the flocks of fashion migrates to the sea-coast, another flies off to the mountains of Wales, to the lakes in the northern provinces, or to Scotland; some to mineralogize, some to botanize, some to take views of the country, all to study the picturesque, a new science for which a new language has been formed, and for which the English have discovered a new sense in themselves, which assuredly was not possessed by their fathers. This is one of the customs to which it suits a stranger to conform. My business is to see the country, and to confess the truth, I have myself caught something of this passion for the picturesque, from conversation, from books, and still more from the beautiful landscapes in water colours, in which the English excel all other nations, pp. 349–350.

est souvent évincé et condamné.

Au Livre XII du *Prélude*, intitulé, *L'imagination et le goût, perdus et retrouvés* (*Imagination and Taste. How Impaired and Restored*), William Wordsworth affirme qu'il a observé la nature par le prisme de la beauté pittoresque pour mieux sans détacher :

J'avais tort : Je blâmais ici, j'approuvais là,
Selon les règles d'un art d'imitation,
Étendu à tout ce qui transcende tous les arts ;
Surtout – car ce dernier travers, bien qu'en ce temps
Très répandu, ne m'atteignis jamais beaucoup –
Sans cesse comparant une scène à une autre,
À l'excès occupé de choses de surface,
Me repaissant de nouveautés insignifiantes
De couleur, de proportion ; et insensible
Aux humeurs des saisons, du temps, aux influences
Morales, à l'esprit, au sentiment d'un lieu⁵²⁴.

Cette mise à distance avec la beauté pittoresque est aussi présente chez les artistes. Cela signifie qu'ils voient la nature comme une peinture sans la contempler pour ce qu'elle offre c'est-à-dire des éléments naturels créés par le divin. L'observation des montagnes est alors partagée entre le beau et le sublime qui participe à l'élévation de l'esprit.

L'ami des poètes, le critique anglais William Hazlitt (1778-1830) en donne certainement l'explication dans *On the Picturesque and Ideal* (1822) :

Les Lacs du Nord ne sont pas pittoresques, mais certainement la vue la plus intéressante de ce pays. Pour être un sujet de peinture, une perspective doit présenter des points de vue tranchants ou frappants ou des formes singulières, ou un objet doit soulager et déclencher un autre. Il doit y avoir des étapes distinctes et des points de vue saillants pour que l'œil se repose ou commence à progresser vers l'espace qui s'éteint devant lui⁵²⁵.

⁵²⁴ William Wordsworth, *Le Prélude : ou La Croissance de l'esprit d'un poète*, op.cit., v. 110-121, p. 443.

⁵²⁵ *Table-Talk*, Essay XXXII, *On the Picturesque and Ideal*, dans William Hazlitt, *The Complete Works of William Hazlitt*, vol. 8, éd. P.P. Howe, London, J.M. Dent & Sons, 1931, p. 318. « The Lakes in the North of England are not picturesque, though certainly the most interesting sight in this country. To be a subject for painting, a prospect must present sharp, striking points of view or singular forms, or one object must relieve and set off another. There must be distinct stages and salient points for the eye to rest upon or start from in its progress over the expanse before it. »

Si William Wordsworth critique le pittoresque c'est parce qu'il repose sur l'organisation des objets pour plaire aux spectateurs. Ainsi William Hazlitt distingue le naturel qui rassemble les formes de la nature se présentant au sens. Pour lui, le pittoresque est fait pour amuser le spectateur par des objets fantastiques et grotesques qu'il ne remarque pas dans la région des Lacs. En effet, ce territoire est perçu à partir de la beauté résidant dans l'harmonie des Lacs et des montagnes. Ainsi le Lake District se rapproche encore une fois d'un paysage classique qui tend plus vers le jardin d'Arcadie que d'un paysage dont les aspects variés auraient été maîtrisés par la beauté pittoresque.

Dans une lettre écrite en 1801, William Wordsworth revient sur ses premiers poèmes *An Evening Walk* et *Descriptive Sketches* (1793) proches d'une vision pittoresque. Dans une lettre il insiste sur l'abandon de cette perception :

Ce sont des productions juvéniles, exagérées et obscures, mais elles contiennent de nombreuses nouvelles images et des lignes vigoureuses ; elles vous intéresseraient peut-être, en vous montrant combien mes opinions antérieures sont très différentes de celles que j'ai actuellement⁵²⁶.

Pour William Wordsworth le pittoresque impose une vision sur la nature et par la même occasion empêche le voyageur de l'observer réellement. Il critique de manière générale le jugement de la nature par des critères artistiques qui ne peuvent qu'être inférieurs à sa portée divine. Cependant, comme chez William Gilpin, si la nature est la matière première pour l'expression de la beauté pittoresque ou du sublime, ces concepts ne peuvent se réaliser sans l'intervention de l'observateur puisque c'est de lui que vient l'interprétation de ces mêmes notions. Un paysage en peinture est beau, pittoresque ou sublime si l'observateur le perçoit comme tel. William Wordsworth ne revendique pas le beau même dans sa forme pittoresque. La nature est liée aux sentiments de celui qui la regarde et ainsi il écrit : « Il est absurde de parler d'objets beaux ou sublimes en eux-mêmes, sans faire la moindre

⁵²⁶ Lettre n° 159, de William Wordsworth à Anne Taylor, Grasmere, 9 avril 1801, dans William Wordsworth, Dorothy Wordsworth, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early Years, 1787-1805*, vol. 1, part. 1, *op.cit.*, pp. 327-328. « They are juvenile productions, inflated and obscure, but they contain many new images, and vigorous lines; and they would perhaps interest you, by shewing how very widely different my former opinions must have been from those I hold at present. »

référence au sujet par lequel leur sublimité ou leur beauté est perçue⁵²⁷ ».

Les voyageurs William Gilpin et William Wordsworth sont proches dans leur manière de percevoir la nature même si le poète condamne la recherche de la beauté pittoresque. Il faut prendre en considération que William Gilpin voyage principalement dans les années 1770. Il est un des pionniers dans l'observation des territoires montagneux insulaires, alors que William Wordsworth arrive en quelque sorte après la bataille. Même si les ouvrages du Révérend sont publiés au tournant du XIX^e siècle, les deux hommes ne s'adressent pas au même public. William Wordsworth peut s'élever au-dessus de la sélection et combinaison parce qu'elles ont déjà été effectuées par ses prédécesseurs. Il refuse l'écriture poétique sous forme de composition car il y voit une restriction.

2. William Wordsworth, le guide

Parmi les montagnes anglaises, William Wordsworth n'a pas cadré le territoire par des points de vue, ou par des références picturales mais par sa poésie et son guide.

En relation avec ses poèmes, le guide de William Wordsworth, publié pour la première fois de façon anonyme en 1810 sous le titre *A Description of The Lakes in the North of England*, trouve son titre définitif en 1835, *Guide Through the District of the Lakes*⁵²⁸. L'ouvrage lie définitivement son image à celle du Lake District car, en voulant protéger ce coin de montagnes anglaises, il rend le territoire encore plus populaire à partir des années 1830⁵²⁹. À travers ce guide, qui subit peu de changements depuis sa première parution en 1810, il amorce une nouvelle façon d'écrire un guide. En relatant ses excursions, il tente de convaincre le lecteur et le

⁵²⁷ William Wordsworth cité dans Florence Gaillet-de-Chezelles, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*, op.cit., p. 245.

⁵²⁸ Le guide apparaît pour la première fois en 1810 en introduction, dans Joseph Wilkinson, *Select Views in Cumberland, Westmorland and Lancashire*. En 1820, William Wordsworth publie une seconde version, *A Topographical Description of the Country of the Lakes in the North of England*. En 1822, il le publie une nouvelle fois sous le titre, *A Description of the Scenery of the Lakes in the North of England*.

⁵²⁹ Sur William Wordsworth et le tourisme dans la région des lacs, voir Saeko Yoshikawa, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820-1900*, op.cit.

touriste de le suivre dans son parcours afin de profiter de cette région de la meilleure manière qui soit, c'est-à-dire par son intermédiaire. Il insère les excursions décrites par sa sœur Dorothy, *On the Banks of Ullswater* (1805) et *To the Top of the Scawfell* (1818). Il établit aussi des comparaisons avec les Alpes pour montrer la spécificité des montagnes anglaises. S'il prend en compte les témoignages de ses prédécesseurs, il ne traite pas le paysage en image mais il écrit pour le touriste en lui donnant des informations sur les routes principales vers Windermere, Coniston, Keswick, Grasmere, Buttermere, et Ullswater. Il définit ensuite trois sections qui décrivent la région : la nature, la nature modifiée par les habitants et le goût pour apprécier au mieux les effets de la nature⁵³⁰. Les mots et les phrases de William Wordsworth remplacent l'image visuelle pour saisir directement l'imagination du lecteur. Il contraint le lecteur à participer. Lui, le poète ne prétend pas fixer l'image mais guide le voyageur. Son guide présente de véritables images poétiques. Par exemple dans sa première section intitulée, *Vue de la région formée par la nature*, il met en avant le lien entre l'esprit de l'observateur et le paysage. Pour suivre le poète, le lecteur doit se situer sur un nuage au-dessus des montagnes :

Pour commencer, avec les grandes lignes du pays;- je ne sais pas comment donner au lecteur une image distincte de celles-là plus facilement qu'en lui demandant de se placer avec moi, par l'imagination, sur un point donné; que ce soit la partie supérieure de l'une des montagnes, Great Cavel, ou Scawfell, ou, plutôt, supposons que notre station sera un nuage accroché à mi-chemin entre ces deux montagnes, à moins d'un demi-mile [huit cents mètres] du sommet de chacun, et à peu de distance au-dessus de leur point le plus élevé⁵³¹.

La montagne souvent présentée dans sa poésie, est également sollicitée dans son guide. Elle constitue sa première étude qui est très proche de la beauté pittoresque :

Leurs formes sont infiniment diversifiées, s'étalant parfaitement ou avec

⁵³⁰ Première Section: *View of the Country as Formed by Nature*; Deuxième Section: *Aspect of the Country as Affected by Its Inhabitants*; Troisième Section: *Changes, and Rules of Taste for Preventing their Bad Effects*. William Wordsworth, *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes*, *op.cit.*

⁵³¹ *Ibid.*, p. 64. « To begin, then, with the main outlines of the country;-I know not how to give the reader a distinct image of these more readily; than by requesting him to place with me, in imagination, upon some given point; let it be the top of either of the mountains, Great Caven, or Scawfell; or, rather, let us suppose our station to be a cloud hanging midway between those two mountains, at not more than half a mile's distance from the summit of each, and not many yard above their highest elevation. »

audace dans une majesté simple, brusque et abrupte ou douce et élégante. Par leur ampleur et grandeur, elles sont inférieures à certaines parties les plus célèbres de l'île ; mais elles ne sont en aucun cas dépassées dans leur association, elles se surplombent l'une l'autre ou s'élèvent en chaîne comme les vagues d'une mer agitée, et elles ne sont pas surpassées dans la beauté, et dans la variété de leurs surfaces et de leurs couleurs⁵³².

En s'intéressant aux formes de la nature, William Wordsworth développe également son étude sur les vallées, les lacs, les îles dispersées, les couleurs présentes dans la nature, les bois, le climat et la géologie⁵³³, et il conclut :

Dans ce souhait l'auteur sera accompagné dans l'ensemble de l'île par des personnes de goût pur, qui, par leurs visites (souvent répétées) dans les Lacs du Nord de l'Angleterre, témoignent qu'elles jugent le district comme une sorte de propriété nationale, dans laquelle tout homme doué d'un œil pour voir et d'un cœur pour jouir, a droit d'y trouver son intérêt⁵³⁴.

La présence du poète au Lake District attire très tôt les visiteurs⁵³⁵. L'antiquaire Richard Warner (1763-1857) cite la personnalité de William Wordsworth dans *A Tour Through Some of the Northern Countries of England* (1800). Par la diffusion d'œuvres littéraires et picturales, le Lake District connaît une grande popularité à partir des années 1820 lors de la publication du poème *The Excursion*. L'historien John Robinson (1774-1840) dans *Guide to the Lakes in Cumberland and Westmorland and Lancashire* (1819) cite le poème et décrit Rydal Mount et illustre son ouvrage de vingt illustrations. À l'inverse, William Wordsworth souhaite fixer

⁵³² *Ibid.*, p. 69. « Their forms are endlessly diversified, sweeping easily or boldly in simple majesty, abrupt and precipitous, or soft and elegant. In magnitude and grandeur they are individually inferior to the most celebrated of those in some other parts of the island; but, in combinations which they make, towering above each other, or lifting themselves in ridges like the waves of a tumultuous sea, and in the beauty and variety of their surfaces and colours, they are surpassed by none. »

⁵³³ Le géologue anglais Adam Sedgwick participe à l'édition de 1842 dans *The Geology of the Lake District of Cumberland, Westmorland & Lancashire in Letters Addressed to W. Wordsworth*, Kendal, John Hudson, 1843. Sur William Wordsworth et la géologie, voir John Wyatt, *Wordsworth and the Geologists*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Romanticism, n° 16), 1995.

⁵³⁴ William Wordsworth, *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes*, *op.cit.*, p. 133. « In this wish the author will be joined by persons of pure taste throughout the whole of island, who, by their visits (often repeated) to the Lakes in the North of England, testify that they deem the district a sort of national property, in which every man has a right and interest who has an eye to perceive and a heart to enjoy. »

⁵³⁵ Saeko Yoshikawa, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820-1900*, *op.cit.*, pp. 52-56.

son imagination sous une forme éternelle. Son *Guide to the Lakes* a du succès et est publié plusieurs fois jusque dans les années 1830. Ne faisant mention d'aucun artiste à l'exception d'une seule remarque liée à J.M.W. Turner, son texte est accompagné de huit gravures topographiques tirées d'ouvrages antérieurs. William Wordsworth omet le terme « pittoresque » dans le titre car il est associé à la représentation visuelle. Cependant les guides illustrés sont nombreux. L'artiste anglais William Green publie un ouvrage de gravures intitulé *A Description of Series of Sixty Small Prints* (1814), qu'il illustre de dessins topographiques dont *Ulls Water Looking into Glenriddon* (fig. 230) qui nous présente Black Crag, Glenriddon et Helvellyn. William Green publie aussi un guide en deux volumes intitulé, *The Tourist's New Guide of the Lake District* (1819). Dans ce guide, il étudie de façon approfondie le rapport des plans et de la lumière dans l'ensemble de la composition mais, de manière générale, son texte se limite à la description des lieux et les moyens par lesquels le voyageur peut y accéder dans la continuité de Thomas West. Le théologien anglais Thomas Hartwell Horne (1780-1862) publie *The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland* (1816) illustré par Joseph Farington. L'aquarelliste anglais Theodore Henry Adolphus Fielding (1781-1851) participe à *A Picturesque Tour of The English Lakes* (1821) et présente une trentaine de gravures.

À partir des années 1830, la publication de *Guide to the Lakes* de William Wordsworth est populaire et fait autorité dans le domaine de l'observation et du parcours de la nature, et son lien avec le Lake District devient de plus en plus flagrant dans les années 1840. Sa présence est très forte grâce à ses poèmes et aussi grâce à sa défense de l'environnement naturel. Les guides touristiques ne cessent de paraître comme par exemple, *Black's Picturesque Guide to the English Lakes* publié pour la première fois vers 1840⁵³⁶.

À la mort du poète, le 23 avril 1850, la visite de sa tombe à Grasmere devient

⁵³⁶ Les itinéraires sont développés autour de Ulverston, Kendal, Bowness, Ambleside, Keswick, Whitehaven, Penrith. L'ouvrage présente les lacs (Windermere, Ullswater, Derwentwater) et les montagnes (Scawfell, Helvellyn, Skiddaw, Blencathara ou Saddleback, Hight Street, Coniston Old Man, Langdale Pikes, Wansfell Pike) à visiter. Adam Black, Charles Black, *Black's Picturesque Guide to the English Lakes: With a Copious Itinerary, a Map, and Four Charts of the Lake District, and Engraved Views of the Scenery*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1842.

un pèlerinage. Le train amène toujours autant de touristes qui empruntent les chemins de Windermere et Keswick, escaladent Helvellyn et le Skiddaw. Le peintre anglais James Baker Pyne (1800-1870) publie *The Lake Scenery of England* (1853) avec vingt-cinq lithographies accompagnées des descriptions du poète anglais Charles Swain (1801-1874). À partir des années 1860, la photographie s'invite pour illustrer les guides. James Payn (1830-1898) publie un recueil photographique, *The Lakes in Sunshine* (1867) et le photographe Thomas Ogle (18..-18..) illustre *Our English Lakes, Mountains and Waterfalls as seen by William Wordsworth* (1864) et présente les poèmes de William Wordsworth organisés d'après les localités du Lake District.

À l'inverse de la construction d'un jardin anglais, les territoires du Westmorland et du Cumberland n'ont pas été modifiés en nature. Cependant, de Thomas Gray jusqu'à William Wordsworth, chacun a modifié l'imagination du voyageur, lui a imposé ce qu'il souhaitait voir en insistant sur les spécificités locales symbolisées par les montagnes et les lacs. Malgré ses critiques, le poète est proche de la beauté pittoresque à travers son conservatisme. Dans la continuité d'Uvedale Price et de Richard Payne Knight, la beauté pittoresque permet de préserver une vision ordonnée et harmonieuse de la nature. La dénomination de ce territoire en Lake District apparaît comme une sélection et une combinaison des aspects variés de la nature anglaise afin de faire ressortir les spécificités et n'oublions pas que c'est de sa poésie que le parc national tire son nom aujourd'hui. Le terme Lake District met en valeur les lacs et non les montagnes car ce n'est pas le seul espace montagneux de Grande-Bretagne.

b. Betws-y-coed et David Cox : le travail de l'esprit

Les représentations de Betws-y-coed sont des fragments de l'espace naturel dans l'œuvre de l'aquarelliste anglais David Cox. Il dessine les lieux qu'il parcourt, et s'éloigne d'une vision touristique. Ses aquarelles se rapprochent d'un journal intime réalisé sur le mode pictural. Au fil de ses visites de 1842-1844 à 1856, il retient tout le paysage dans sa mémoire.

David Cox visite le village de Betws-y-coed et la vallée de Conwy (Carnarfonshire) pour la première fois en 1842 avec son fils, David Cox Jr. (1809-1885) et c'est à partir de 1844 que l'artiste s'y rend tous les étés en train jusqu'en 1856⁵³⁷. La première fois qu'il s'y rend le village n'est pas encore connu ni des artistes ni des touristes⁵³⁸. Il dessine les paysages de Betws-y-coed et ses environs (Rhyl, Conwy, Abergele, Capel Curig), et les montagnes du Snowdonia. David Cox n'écrit pas ses différents tours mais les dessine.

Son biographe William Hall (1812-1880) précise l'importance du village gallois pour l'artiste :

La campagne tout autour peut être considérée comme le pays de Cox. Chaque grande étendue, ou haute montagne, chaque coin et recoin, tout ce qu'on voit, chaque détail et tous les effets qui peuvent passer dans une telle région, ont fourni un sujet à son crayon insatiable⁵³⁹.

David Cox réalise des vues du village dans *Bettws-y-Coed* (fig. 231) et *View Near Bettws-y-coed*, 1846 (fig. 232). La figure 231 est une vue du village dominée par la présence de la nature. La figure 232 est une étude d'un chemin escarpé aux

⁵³⁷ Il séjourne à l'auberge du Royal Oak accompagné d'amis et de sa gouvernante. Le premier voyage de la série commence en juillet 1844 avec l'aquarelliste Harry Johnson (1826-1884). Nathaniel Neal Solly, *Memoir of the Life of David Cox, Member of the Society of Painters in Water Colours: With Selections from His Correspondence, and Some Account of His Works, op.cit.*, p. 161.

⁵³⁸ La vallée de Conwy suscite un intérêt dès les années 1770 lors de la découverte de la région. Thomas Roscoe évoque le village de Betws-y-coed dans *Wanderings and Excursions in North Wales* (1836-1837) auquel David Cox participe, mais nous ne savons pas s'il visite le village avant 1842. Sur Betws-y-coed et la vallée de Conwy, Peter Lord, *Clarence Whaite and the Welsh Art World: The Betws-y-Coed Artists' Colony, 1844-1914*, Llandudno, Coast and Country Productions, 2009, pp. 16-33.

⁵³⁹ William Hall, *A Biography of David Cox: With Remarks on His Works and Genius*, London, Cassel & Co., 1881, p. 81. « The country all around may be said to be Cox's land. Every wide expanse, or lofty mountain, every nook and corner, every object that meets the eye, every incident and every effect that can occur in such a district, has furnished a subject for his prolific pencil. »

alentours du village. Cette vue est celle de la nature elle-même comme dans *Between Capel Curig and Bangor*, 1840-56 (fig. 233) où l'artiste dessine un chemin de montagne. Dans ses trois figures, nous percevons que la sélection et la combinaison des éléments de la nature destinés à la composition pittoresque disparaissent et permettent aux spectateurs de ne plus contempler une vue mais de plonger au cœur du paysage. Dans *Stepping Stone, Bettwys y coed*, 1846 (fig. 234), il utilise le papier écossais pour donner plus de rugosité au traitement des pierres et pour créer des effets. Avec ce papier, il s'intéresse à traduire l'animation du ciel et ses transformations deviennent le sujet de l'œuvre, il essaie de saisir l'invisible. Le papier écossais lui permet de traiter les qualités de l'ombre, de la lumière et du vent par des teintes fluides mais pas trop transparentes⁵⁴⁰.

Certaines aquarelles sont probablement réalisées dans son atelier anglais à Harborne où il vit de 1841 à sa mort en 1859. Nous savons qu'il continue de dessiner les alentours du village bien qu'il ne puisse plus se rendre au pays de Galles après 1856, à cause de ses problèmes de santé⁵⁴¹. Il se pourrait que *Stepping Stones, Bettws-y-coed*, 1846 (fig. 234), soit une de ses dernières aquarelles peut être réalisée sur le motif en 1855-1856, une œuvre du même titre figure à l'exposition de la *Old Water Colour Society* en 1859. Les touches sont d'une grande spontanéité et l'utilisation du papier écossais accentue cette réalisation trouble. Dessiner *Betws-y-coed* est pour lui le seul moyen d'y retourner, non pas physiquement mais mentalement.

À *Betws-y-coed*, David Cox n'est plus seulement un voyageur mais un homme installé à l'image du poète William Wordsworth et c'est peut-être là que la recherche de la beauté pittoresque prend fin, quand le voyage n'en est plus un. L'artiste dessine les lieux qu'il connaît, des paysages gravés dans son esprit et liés

⁵⁴⁰ David Cox découvre le papier d'emballage écossais en 1836. Pour rendre la scène lumineuse, il gratte la couleur avec un couteau ou un manche de pinceau, comme les enlèvements, la technique du grattage se retrouve souvent dans ses aquarelles. Voir Scott Wilcox, (dir.), *Sun, Wind, and Rain: The Art of David Cox*, cat.exp., *op.cit.*, pp. 97-111.

⁵⁴¹ De 1852 à 1856, il quitte l'auberge du *Royal Oak* car l'agitation touristique lui devient insupportable. Il décide de s'installer dans une ferme à environ cent mètres de l'auberge. Il dessine seulement à quelques pas de celle-ci et utilise parfois un carrosse pour aller plus loin et s'arrête pour faire des esquisses. Son dernier voyage date du 22 septembre 1856, il sait qu'il ne pourra ni retourner au village ni au pays de Galles. Il aurait pensé à acquérir une maison dans la vallée de Conwy dès 1845 mais il ne réalisera pas ce projet. *Ibid.*, p. 180.

à ses souvenirs. L'huile sur toile *The Welsh Funeral*, 1848 (fig. 235), est tirée d'un fait réel. Une parente du propriétaire de l'auberge du *Royal Oak* décède probablement en 1847. David Cox traite la scène avec un grand pouvoir de suggestion. Les figures sont de dos et se rendent sans doute à l'enterrement⁵⁴². Il dissimule une grande partie de l'église par deux grands ifs et cela accentue le tragique événement. Il peint d'autres œuvres sur le même thème comme *A Welsh Funeral*, 1847-50 (fig. 236), une huile sur papier à peu près de la même taille que l'œuvre précédente et réalisée certainement à la même occasion, cependant, la scène est traitée avec un point de vue plus éloigné. Le traitement est plus rapide et les touches se superposent.

Dans *Bettws-y-coed Church*, 1852 (fig. 237), les touches d'aquarelle transmettent l'opacité du paysage. Il n'agit plus en observateur ou en touriste curieux mais en interprète, et considère ses paysages comme son : « travail de l'esprit ». Ses paysages sont une interprétation de la nature, un nouveau langage pictural proche d'un lyrisme poétique qui tente de voir la nature comme un symbole. Ces œuvres de l'imagination s'intensifient comme par exemple dans *Penmaen Bach*, 1852 (fig. 238), où les effets deviennent rapides et insaisissables. Lors de leur exposition en 1852 et 1853 à la *Old Water Colour Society*, il redoute l'incompréhension du comité face à ses œuvres. Il fait part de son appréhension dans une lettre destinée à son fils, le 18 avril 1853 :

Je regrette maintenant de n'avoir pas suivi l'avis de Monsieur Roberts et de ne pas avoir envoyé mes dessins sans mettre de prix, parce que cela me frappe que le comité pense qu'ils sont trop grossiers. Ils oublient qu'ils sont le *travail de l'esprit*, que j'estime être beaucoup plus que des simples vues topographiques. J'ai sûrement dit que je resterai avec eux aussi longtemps que je serai capable de peindre pour eux, mais peut-être que je ne vivrai pas assez longtemps pour en envoyer d'autres et si je suis épargné, je crois que ne serai pas capable d'apporter ma participation⁵⁴³.

⁵⁴² Il est possible que David Cox ait assisté aux funérailles et peut-être même, qu'il se représente lui-même dans la figure de l'homme à la canne au premier plan. *Ibid.*, p. 222.

⁵⁴³ Lettre de David Cox à David Cox Jr. Greenfield House, 18 avril 1853, dans Nathaniel Neal Solly, *Member of the Society of Painters in Water Colours: With Selections from His Correspondence, and Some Account of His Works, op.cit.*, pp. 228-229. « [...] I wish now I had taken Mr Roberts's advice and sent my drawing in without a price, as it strikes me the committee think them too rough ; they forget they are the *work of the mind*, which I consider very far before portraits of places (views). I certainly have said that I will remain with them as long as I am able to paint for them, but perhaps I may not live to send any more, and if I should be spared, I think I shall not be able to contribute much. »

Si ses aquarelles au traitement trop esquissé n'ont pas toujours été bien accueillies, à partir des années 1840-1850, il est apprécié et c'est surtout lui qui doute de son travail⁵⁴⁴. Ses aquarelles offrent un aspect brouillon ou grossier qui n'est pas employé ici dans un sens péjoratif. David Cox ne collecte pas les lieux, il aborde une nouvelle manière de représenter la nature en se fiant à son observation, *Bettws y coed*, 1850-59 (fig. 239) et à son imagination comme nous le voyons dans *Snowdon*, 1850-1856 (fig. 191). La touche est visible et précise. Elle construit et déconstruit à la fois le paysage. L'artiste ne considère pas son travail en fonction des qualités pittoresques mais favorise sa vision personnelle. Il ne sélectionne pas les éléments naturels afin de les arranger mais sélectionne directement d'après son idée, le point de vue *in situ*.

David Cox se rend au pays de Galles pour être au plus près du motif, de la même manière il en fait le territoire de ses affections qui n'est pas sa région natale mais ce qui devient certainement sa région d'adoption dans la lignée de John Constable et de la Stour.

c. Le Highlandisme : une spécificité écossaise

L'affirmation du paysage montagneux des Highlands apparaît dans l'abandon progressif de l'agencement pittoresque de la nature à partir des années 1830.

Lors de son tour de l'Écosse en 1776, William Gilpin n'observe pas les Highlands du nord-ouest, mais traite ce territoire d'après l'histoire jacobite. Pour l'historien d'art écossais John Morrison (2003), les Highlands et surtout les montagnes des Highlands du nord-ouest rompent avec la beauté pittoresque du Révérend William Gilpin dans le refus de l'arrangement de la nature en scène de paysage. Là où le pittoresque s'inspire d'un imaginaire pastoral et trouve sa place dans la partie sud des Highlands, le Highlandisme sélectionne ses sujets au cœur de la culture des Highlands du nord. Le culte du pittoresque auquel Walter Scott participe aide à convertir le passé historique en une esthétique de l'art du paysage

⁵⁴⁴ Scott Wilcox, (dir.), *Sun, Wind, and Rain: The Art of David Cox.*, cat.exp., *op.cit.*, p. 57.

où les événements liés à un lieu particulier peuvent devenir d'une grande signification pour la mémoire. Le Highlandisme qui se développe est une spécificité des Highlands en tant que représentation de la nature en lieu chargé d'histoire et c'est ce qui développe le tourisme. Il ne se fonde pas sur une représentation du beau, ce que William Gilpin avait ressenti lors de son voyage en 1776. Il mentionne le paysage de Glencoe d'après un point de vue historique en référence au massacre de Glencoe survenu le 13 février 1692. Il décrit aussi le paysage d'après l'imaginaire qui entoure cette partie des Highlands, c'est-à-dire à travers Ossian :

Nous n'avons pas vu la vallée de Glencoe ; puisque cela aurait poussé trop loin notre route : mais elle est décrite comme l'une des scènes les plus intéressantes dans toute la région ; suspendue à un rocher et à un bois et regorgeant de beautés du genre le plus romantique. Cette vallée est célèbre aussi pour être le lieu de naissance d'Ossian. C'est dans ces scènes que nous disons que le barde a attrapé ses premières extases poétiques. Près de là se trouve le pays de Morven que Fingal a transformé en un sol classique avec ses chasses et ses guerres⁵⁴⁵.

Le Highlandisme est instauré par les romans de Walter Scott. Alors que les poèmes narratifs, *La Dame du Lac* et *Le Lord des îles* sont supplantés par les romans historiques tel que *Rob Roy* (1817) en mémoire des Jacobites, la peinture du paysage délaisse l'observation pittoresque pour peindre la nature sauvage des Highlands du nord.

Au siècle victorien, l'Écosse se considère comme un partenaire de l'Union et développe des expressions nationales autour d'une peinture tournée vers la peinture des montagnes. Si la beauté pittoresque a permis de dominer une partie des Highlands, les spécificités sublimes des montagnes opèrent une fusion qui est rendue possible par l'affermissement de l'Écosse sur la scène artistique. C'est surtout dans ses peintures des Highlands de l'ouest comme par exemple *View of Glencoe* (fig. 240), et *Glencoe*, vers 1832 (fig. 241) que John Knox délaisse progressivement le pittoresque. La composition est centrée sur les éléments bruts et

⁵⁴⁵ William Gilpin, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, op.cit., vol. 1, p. 166. « We did not see the valley of Glencoe; as it would have carried us too far out of our road: but it is described as one of the most interesting scenes in the whole country; hung with rock, and wood, and abounding with beauties of the most romantic kind. This valley is famous also for being the birth place of Ossian. In it's wild scenes that bard is said to have caught his first poetic raptures. Near it lies the country of Morven; which Fingal has turned into classic ground by his huntings, and his wars. »

irréguliers mais les montagnes ne cadrent plus le paysage, elles sont l'objet de la représentation. L'artiste place des figures locales mais la nature devient l'essentiel de la composition.

En délaissant l'imaginaire pittoresque, l'artiste impose les montagnes comme les spécificités uniques des Highlands. La perception des Highlands change et s'apparente à une affection entre l'observateur et la montagne.

John Thomson of Duddingston décompose aussi l'organisation de la scène dans *Highland Landscape* (fig. 242). Nous observons que l'homme est absent. Seuls deux moutons et la maison qui semble se dégager au loin indiquent la présence de vie. L'artiste ne peint pas la forme de la montagne, il compose la scène au sein même du paysage montagneux. Basé sur les concepts tels que l'infini, l'obscurité et l'immensité, l'enjeu pour l'artiste est de cadrer ce qui ne peut l'être. La montagne n'est pas l'objet de la composition, elle est encore une fois le lieu de la scène. Elle n'est plus seulement une forme mais un environnement. Cette forme de représentation des Highlands basée sur le refus de l'artifice est à comprendre de la même façon que la volonté d'abandonner le pittoresque comme nous le voyons dans *Loch Scavaig, Isle of Skye* (fig. 243)

Le peintre animalier anglais, Edwin Landseer met en avant l'Écosse pour l'aspect sauvage de ses paysages. Il visite pour la première fois les Highlands en 1824 avec son ami Charles Robert Leslie (1794-1859) sur l'invitation de John Murray, 4^e duc d'Atholl (1755-1830)⁵⁴⁶. Edwin Landseer se rend en Écosse chaque automne jusqu'à sa mort en 1873. Il s'intéresse aux paysages montagneux moins touristiques que ceux des environs de la Clyde. Ses compositions affirment un choix personnel qui reste inconnu du public jusqu'à la vente de sa demeure en 1874, un an après sa mort. Nous comptons une centaine de petites études ayant pour sujet les paysages des Highlands. Il dessine les montagnes des Cairngorms dans *Glenfeshie*, vers 1830-35 (fig. 244)⁵⁴⁷. Ami de John Constable, il peint ce qu'il voit, c'est-à-dire les deux montagnes de Creag na Gaibhre et Creag Caillich, sans s'emparer de

⁵⁴⁶ C'est lors de cette première visite qu'il réalise des études de cerfs. Sur le chemin du retour il s'arrête à Abbotsford et rencontre Walter Scott dont il restera proche.

⁵⁴⁷ Les paysages de Glenfeshie datent certainement des années 1830 quand la duchesse de Bedford loue la propriété de Doune près de Aviemore. Richard Ormond (dir.), *Sir Edwin Landseer*, cat.exp., Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005, p. 81.

la fantaisie pittoresque ou du sublime. Il peint les paysages montagneux des Highlands dans leur pureté. Il étudie aussi les effets atmosphériques dans *A Lake Scene : Effect of a Storm*, vers 1833 (fig. 245). Ses études de paysages lui permettent dans ses œuvres ultérieures de dessiner la montagne non pas comme figure esseulée mais comme environnement naturel et triomphe avec les sujets animaliers mettant en scène des cerfs le héros épique selon le mythe des Highlands qui humanise l'animal. Dans *Coming Events Cast Their Shadow before Them, The Challenge*, 1843-1844 (fig. 246)⁵⁴⁸, deux cerfs sont sur le point de s'affronter au sein d'un paysage désertique. L'artiste s'empare d'une dimension héroïque que nous retrouvons dans son travail à partir des années 1850⁵⁴⁹. Son travail se concentre sur le caractère sauvage du paysage et la violence de l'animal mais il ne mentionne pas les changements sociaux effectués sur le territoire.

Originaire de Glasgow et élève de John Knox, Horatio MacCulloch expose pour la première fois à la *West of Scotland exhibition of the works of living Artists*, organisée par la *Glasgow Dilettanti Society* de 1829 à 1837, puis à la *Royal Scottish Academy* à partir de 1829⁵⁵⁰. Il concentre son travail sur la peinture des Highlands dès les années 1830 jusqu'à la fin de sa vie en 1867. Il participe à l'ouvrage pittoresque *Scotland Delineated* (1858) avec *Loch Lomond from the South*, (fig. 247) « the Queen of the Scottish Lakes⁵⁵¹ ». Sa participation aux illustrations montre la variété du paysage écossais auquel il reste attaché et voyage dans les Highlands de l'ouest surtout l'été. Dans *Highland Landscape with a Waterfall*, vers 1835 (fig. 248), Horatio McCulloch montre l'attrait pour l'atmosphère sévère du nord évoquée par la fascination du peintre dont les représentations expriment :

⁵⁴⁸ Le titre est tiré du poème *Lochiel's Warning* (1802) de Thomas Campbell (1777-1844). Un sorcier avertit le héros Lochiel de sa défaite à la bataille de Culloden en 1745. L'œuvre est exposée en 1844. *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴⁹ Sur la dimension religieuse des œuvres d'Edwin Landseer, voir *Ibid.*, p. 111.

⁵⁵⁰ Charles Baile de Laperriere, *The Royal Scottish Academy exhibitors 1826-1990: A Dictionary of Artists and Their Work in the Annual Exhibitions of the Royal Scottish Academy*, vol. 3, Calne, Hilmarton Manor Press, 1991, pp. 105-108.

⁵⁵¹ John Parker Lawson, *Scotland Delineated in a Series of Views of the Principal Cities and Towns, Particularly of Edinburgh and Its Environs; of the Cathedrals, Abbeys, and Other Monastic Remains; the Castle and Baronial Mansions; The Mountains and Rivers Sea-Coast and Other Grand Picturesque Scenery*, London, Day and Son, 1858, p. 247.

« Les grandeurs sombres qui forment les splendeurs naturelles du nord⁵⁵² ». Il insiste sur la perspective présente dans l'agencement du cours d'eau dans un paysage sauvage et obscur. En effet, ce sont les spécificités de ces territoires qui lui font réaliser *My Heart's in the Highlands*, 1860 (fig. 249) en hommage au poème éponyme écrit par Robert Burns en 1789 sur l'émigration massive à partir des Highlands :

Adieu aux montagnes, couvertes de neige !
Adieu aux vallons et aux vallées !
Adieu aux forêts et aux ravins boisés,
Adieu aux torrents, aux flots rugissants...
Mon cœur est dans les Highlands, il est loin d'ici ;
Mon cœur est dans les Highlands à chasser le daim ;
A chasser le daim libre, à courir la biche,
Mon cœur est dans les Highlands, partout où je suis⁵⁵³.

Alors que dans *Loch Lomond*, 1861 (fig. 250) et *Loch Katrine*, 1866 (fig. 251), Horatio McCulloch peint deux vues pittoresques du paysage écossais, dans *Loch Achray, Evening*, 1864 (fig. 252) et *Loch Achray, Morning*, 1865 (fig. 253); le paysage des Trossachs se fait plus désertique et rejoint la spécificité de la nature sauvage visible dans les Highlands du nord comme nous le voyons dans *Loch Maree*, 1866 (fig. 254).

Les peintures de paysage de Horatio McCulloch semblent former une union entre la partie sud des Highlands marquée par Loch Katrine, Loch Lomond et Ben Lomond comme nous le voyons dans *Loch Lomond*, 1861 (fig. 247), et les Highlands du nord-ouest symbolisés par *Glencoe*, 1847 (fig. 255) et *Glencoe*, 1864 (fig. 256)⁵⁵⁴. À travers ses œuvres nous comprenons que le Highlandisme est une association d'idées entre un paysage qui présente des qualités de la beauté pittoresque et un paysage plus sombre qui présente l'histoire dramatique des

⁵⁵² Cité dans George Virtue, « The Royal Scottish Academy Exhibition », *The Art-Journal*, vol. 4, 1 May 1852, London, p. 133. « [...] the gloomy grandeurs which form the natural glories of the north. »

⁵⁵³ Robert Burns, *Poésies*, éd. Jean-Claude Crapoulet, Paris, Aubier (Domaine anglais bilingue), 1994, p. 245.

⁵⁵⁴ Exposition à la *Royal Scottish Academy* : *Loch Achray, Evening*, 1864, exposé en 1864 ; *Loch Achray, Evening*, 1865, exposé en 1865 ; *Loch Maree*, 1866, exposé en 1867 ; *Glencoe*, 1864, exposé en 1865. Voir Sheenah Smith, *Horatio McCulloch, 1805-1867*, cat.exp., Glasgow Museums and Arts Galleries, Glasgow, 1988.

Highlands comme nous le voyons à Glen Coe où eu lieu le massacre de Glencoe en 1692. La peinture des Highlands particulièrement des Highlands du nord-ouest est une réflexion sur l'histoire de ce territoire.

La beauté pittoresque se développe en Écosse dans une période où l'Union anglo-écossaise est encore mal acceptée. Bien que critiquée la beauté pittoresque donne néanmoins un cadre aux montagnes. Un cadre qui est abandonné car il n'est plus nécessaire. La découverte des territoires sauvages n'en n'est plus une, vient alors le temps de l'appropriation des montagnes comme nous le voyons dans l'huile sur toile *A Spate in the Highlands*, 1866 (fig. 257), de l'artiste écossais Peter Graham (1836-1921). Il choisit de faire rentrer le spectateur au sein de la nature.

Par l'analyse de l'étude des montagnes insulaires, nous remarquons que chaque territoire affirme ses spécificités artistiques en souhaitant s'éloigner de la composition pittoresque. Cette réflexion s'établit toujours sur l'observation de la nature mais les moyens de la représentation visuelle imposent la montagne comme une référence. Chaque territoire n'est plus seulement traversé par un voyageur extérieur, mais il devient habité par ses promenades répétées.

B. J.M.W. Turner, la mise en chaos ?

L'image des paysages montagneux sauvages et chaotiques sont à l'image de la nature qui produit le chaos et la sauvagerie. Elle n'est pas une nature inférieure puisqu'elle est ordonnée dans le chaos. Le chaos est à comprendre de la même façon que le *Kunstchaos* allemand défini ainsi par le philosophe et écrivain allemand Friedrich Schlegel : « un chaos savamment organisé ⁵⁵⁵ ». C'est-à-dire que l'observation des montagnes est l'observation d'une réalité cachée que seul l'artiste peut ordonner et alors révéler aux spectateurs. La déconstruction de l'assemblage pittoresque pousse alors à une nouvelle forme esthétique de l'union.

a. J.M.W. Turner et le rien

Nous pouvons étudier le travail de J.M.W. Turner où la forme des montagnes révèle une mise en chaos à travers la peinture du « rien » de la nature. Alors que le pittoresque est de plus en plus délaissé, il est néanmoins le terme pour la diffusion de son travail ou composition rime avec décomposition.

1. Entre forme et technique

Le critique anglais William Hazlitt reconnaît dès 1816 dans son chapitre « On Imitation » issu de *The Round Table* que J.M.W. Turner cherche dans l'aquarelle les qualités de l'huile et dans la peinture à l'huile les qualités de l'aquarelle. S'il reconnaît l'artiste comme le plus grand paysagiste vivant, sa dévotion au médium par rapport au sujet et sa pratique de la perspective aérienne suscitent néanmoins des interrogations comme l'étudie Lawrence Gowing dans *Turner peindre le rien* (1994). William Hazlitt fait référence à l'artiste par rapport à ce qu'il appelle les excès et écrit en note de son chapitre :

⁵⁵⁵ Friedrich Schlegel, *Fragment 389* de l'*Athenaeum* cité dans Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, op. cit., pp. 233–246. Voir la définition de *Chaos, Kunstchaos* par Pierre Wat dans Alain Vaillant (dir.), *Dictionnaire du Romantisme*, op.cit., pp. 112–113.

Ce sont des peintures d'éléments de l'air, de la terre et de l'eau. L'artiste se complaît à remonter au chaos originel, au moment où les eaux furent séparées des terres et la lumière des ténèbres, où aucun être vivant, aucun arbre portant des fruits n'occupait la surface de la terre. Tout est sans forme, vide. On a dit de ses paysages que c'étaient des images du néant, mais très ressemblantes⁵⁵⁶.

Cette remarque nous intéresse pour étudier la place que tient la forme montagneuse dans ses compositions, alors que cette forme est elle-même issue du chaos originel.

J.M.W. Turner peint *Buttermere Lake, with Part of Cromackwater, Cumberland, a Shower* (fig. 258) exposé à la *Royal Academy of Arts* en 1798, et démontre ainsi que la montagne permet d'exploiter les qualités de la lumière, de la brume, de la pluie et de l'arc-en-ciel. C'est-à-dire que la forme montagneuse oppose la stabilité et la permanence de l'élévation contre la fluidité et la variance du lac et des éléments transitoires qui l'entourent. Alors que la montagne pourrait être perçue comme une barrière naturelle et ainsi empêcher la perception de l'infini, elle est l'image du dépassement et établit une relation entre les éléments, c'est ce que nous percevons aussi dans son étude *Rainbow over Loch Awe*, vers 1831 (fig. 259). La montagne est à la fois la forme fragmentée de la perturbation de la nature puisqu'elle est issue du Déluge, elle permet aussi par sa stabilité formelle d'étudier les perturbations atmosphériques spécifiques aux paysages montagneux. Dans *Buttermere Lake* (fig. 258), l'artiste plonge le spectateur dans une demi-obscurité sublime où l'arc-en-ciel est la seule source lumineuse qui éclaire les mouvements de l'eau. La composition mêle l'infiniment grand par la représentation des montagnes, du lac et du ciel mais traite aussi de l'infiniment petit présent dans les petites touches colorées qui constituent le portrait pittoresque de la ville. L'artiste ajoute également un contraste dans son utilisation des couleurs et dans le rapport entre la tranquillité du premier plan et la possible agitation du second. Lors de son exposition en 1798, il l'accompagne de nouveau de vers tirés des *Saisons* de James

⁵⁵⁶ « On Imitation », *The Round Table* dans William Hazlitt, *The Complete Works*, vol. 4, éd. P.P. Howe, London, J.M. Dent & Sons, 1930, p.76. « They are pictures of the elements of air, earth, and water. The artist delights to go back to the first chaos of the world, or to that state of things when the waters were separated from the dry land, and light from darkness, but as yet no living thing nor tree bearing fruit was seen upon the face of the earth. All is 'without form and void.' Someone said of his landscape they were *pictures of nothing, and very like.* » trad. Ginette Morel dans Lawrence Gowing, *Turner : Peindre le rien*, Paris, Macula (La littérature artistique), 1994, p. 26.

Thomson :

Lorsqu'à l'Occident l'astre déclinant
Fait sa radieuse apparition, un brusque éclat frappe aussitôt
Les montagnes illuminées. Enjambant la terre
Dans une brume d'or, l'immense arc éthéré
Jaillit, majestueux, et déploie toutes ses nuances⁵⁵⁷.

Si le lac de Buttermere domine la toile, les montagnes de High Stile, Robinson, Mellbreak et Grasmoor au loin se mêlent aux formes célestes et prennent ainsi toute leur importance tel un lien entre les formes terrestres et célestes.

J.M.W. Turner a pour ambition de porter à l'aquarelle les spécificités de l'huile et vice versa et il utilise les deux techniques telle une performance artistique. L'huile est réservée au travail d'atelier et à la combinaison des idées. Il exploite l'aquarelle pour son rendu opaque ou translucide qui suggère l'ombre ou la lumière, et cherche dans ses jeunes années la spontanéité comme l'observe Joseph Farington à son sujet :

Il reproche le procédé mécanique et systématique du dessin...Il pense que cela ne peut produire que de la méthode et de la ressemblance. – Turner n'a pas de méthode établie ; il fait jouer les couleurs jusqu'à ce qu'il ait exprimé l'idée qu'il a en tête⁵⁵⁸.

Si Joseph Farington ne voit pas de méthode dans l'oeuvre de l'artiste c'est parce qu'elle est elle-même subvertie par la peinture de la *natura naturans*.

L'huile sur toile, *Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland*, 1798 (fig. 260) illustre bien le commentaire de William Hazlitt. Lors de son exposition à la *Royal Academy of Arts*, l'artiste l'accompagne d'un passage du *Paradis Perdu* (1667-1674) de John Milton : « Vous, brouillards et exhalaisons qui en ce moment, gris ou ternes, vous élevez de la colline ou du lac fumeux, jusqu'à ce que le soleil peigne d'or vos franges laineuses, levez-vous en honneur du grand Créateur du monde !⁵⁵⁹ » J.M.W. Turner propose au spectateur de plonger dans les entrailles de la terre en réalisant une vue aérienne et éthérée de Coniston. Parmi le brouillard

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁵⁸ Joseph Farington, *The Farington Diary*, vol. 1, éd. James Greig, *op.cit.*, p. 276. « He reprobated the mechanically, systematic process of drawing...He thinks it can produce manner & sameness.– Turner has no settled process but drives the colours abt. till He has expressed the Idea in his mind.»

⁵⁵⁹ trad. Chateaubriand, dans Livre V, v. 186-189 dans John Milton, *Le paradis perdu*, éd. Robert Ellrodt, Paris, Gallimard (Collection Poésie, n° 290), 1995, p. 151.

matinal nous distinguons deux figures qui font référence à Adam et Ève tandis qu'au centre deux bergers rassemblent leur troupeau. Par cette œuvre, l'artiste affirme l'Arcadie des montagnes anglaises par son rapport à la peinture d'histoire.

À l'image de la nature productrice, l'ensemble des représentations, toutes techniques confondues, est une observation de la nature. Interpréter les éléments naturels de cette manière sert à voir la nature sous une forme symbolique⁵⁶⁰.

2. La beauté pittoresque, la forme du chaos

L'imprécision autour de la beauté pittoresque déjà exprimée par le Révérend William Gilpin mène au chaos artistique car l'observation empirique cherche sans cesse de nouvelles formes à exploiter.

Lors de son voyage de 1801 en Écosse, J.M.W. Turner visite les chutes de la Clyde très prisées des voyageurs pittoresques et dessine *The Falls of Clyde* (fig. 261). En 1802, il expose *The Fall of the Clyde, Lanarkshire- noon, vide Akenside's Hymn to the Naiads* (fig. 141) en référence au poème de Mark Akenside, *Hymne aux Naiades* (1746). En 1809, il dessine une version destinée au *Liber Studiorum*, sous *Drawing of the Clyde*, (fig. 262). Le paysage est l'essentiel de la composition traversée par un large rayon lumineux. L'artiste retourne aux Chutes en 1834, puis ce rayon lumineux devient l'essentiel de son œuvre plus tardive *The Falls of Clyde*, 1845 (fig. 263). Les nymphes sont présentes sous forme d'un vague contour. Elles sont surtout visibles par un rayon lumineux qui semble provenir de leur corps. Elles sont présentes à un endroit donné mais à la fois partout dans le paysage et évoquent le mystère de la nature. J.M.W. Turner démontre qu'il partage les idées du poète sur ces nymphes qui incarnent les forces naturelles invisibles. Le sublime surgit grâce aux couleurs lumineuses aveuglantes de la cascade qui produisent alors, non pas une obscurité mais un aveuglement. Les objets s'évanouissent peu à peu dans la clarté et intensifient la spécificité infinie du paysage. Cette huile n'est pas présentée à la *Royal Academy of Arts*, elle est une expérimentation de plus pour l'étude du rendu de la lumière. La beauté pittoresque est présente dans la tentative de

⁵⁶⁰ Voir Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre, op.cit.*, pp. 49–53.

déconstruction visuelle qui reprend les mêmes méthodes, cette fois présentes dans la recherche de la variété au sein même de la *natura naturans*. C'est ce que critique William Hazlitt dans son évocation du « rien » et ce que revendique le critique anglais John Ruskin dans le premier volume des *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to all the Ancient Masters, Proved by Example of the True, the Beautiful and the Intellectual from the Works of Modern Artists, Especially from those of J. M. W. Turner*, publié anonymement en 1843⁵⁶¹.

Si peindre le rien fait de J.M.W. un peintre moderne selon John Ruskin, est-ce pour autant que l'agence pittoresque disparaît de ses compositions ? Dans *Ben Arthur*, 1819 (fig. 225), J.M.W. Turner présente un paysage écossais de composition classique mais concentre le traitement sur les effets d'orage dans le ciel qui permettent de mettre le paysage en mouvement et de susciter le sublime qui s'impose complètement dans *Loch Coruisk, Skye ('Loch Coriskin')*, 1831 (fig. 227).

Si William Gilpin subvertit déjà la composition classique de paysage par l'observation du rude et de l'irrégulier présents dans la nature insulaire. Quand, il se justifie dans *Trois Essais*, tout motif peut être pittoresque : la nature, la figure humaine, les animaux et il se perd parce qu'il n'est pas théoricien et le reconnaît quand il écrit : « Devons-nous encore persister dans notre recherche, ou l'abandonner honnêtement en avouant notre impossibilité de trouver la source de la différence [entre le beau et le pittoresque] ?⁵⁶² » Le Révérend propose l'observation des variétés de la nature qui devient une motivation de la naissance de la peinture de paysage en Angleterre. La construction de la composition par plan et clair-obscur ne sont pas omis mais subvertis.

À l'image de ses prédécesseurs, John Ruskin convient de l'utilité d'un terme spécifique qui s'opposerait à la forme taxinomique du beau. L'émotion ressentie lors de l'expérience du terrible et du vaste reste du domaine du sublime. Quant au pittoresque, il se l'approprie à travers l'œuvre de l'aquarelliste Samuel Prout (1783-

⁵⁶¹ John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 3, *Modern Painters Volume 1 Containing Parts I and II, Of General Principles and Of Truth*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1903, pp. 640–645.

⁵⁶² William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, *op.cit.*, p. 30. « Thus soiled, should we in the true spirit of inquiry, persist; or honestly give up the cause, and own we cannot search out the source of the difference? »

1852) dans l'observation de l'asymétrie et de l'irrégularité qu'il présente dans des vues d'architecture, car John Ruskin y voit un hommage aux signes du temps. Le pittoresque est alors une spécificité de la nature comme il le présente lors de sa première conférence sur l'Architecture à Édimbourg en 1853 : « La Nature déteste l'égalité et la similitude juste autant que les idiots les aiment⁵⁶³ ». Il divise le pittoresque vulgaire et le pittoresque noble. C'est-à-dire qu'il distingue le pittoresque d'agrément, ce que nous pouvons rapprocher de la fantaisie donc en quelque sorte de la beauté pittoresque développée par William Gilpin, d'un pittoresque noble tourné vers la souffrance (*the unconscious suffering*) qu'il appelle aussi le *Of the Turnerian Picturesque* : « la conscience du pathétique, dans la ruine qui s'avoue telle, et qui peut être ou ne pas être belle⁵⁶⁴ ». Le pittoresque noble trouve des qualités extérieures de l'objet en harmonie avec le pathétique alors que le pittoresque vulgaire ne s'intéresse qu'aux choses de surface dans la recherche de l'agrément. La montagne est une ruine divine qui abrite des montagnards et suscite la sympathie comme il l'écrit dans *Les Ténèbres des Montagnes (The Mountain Gloom)*. Elle se distingue dans la catégorie du pittoresque noble qui se rapproche du sublime puisque l'irrégularité présente dans la forme des montagnes suscite des émotions. Si John Ruskin distingue nettement les deux formes de pittoresque, William Gilpin l'avait déjà réalisé de manière implicite à travers ses *Observations*.

C'est en étudiant l'architecture que John Ruskin parvient à organiser son emploi du pittoresque toujours perceptible dans les aspects rugueux et irréguliers. Par son étude du sublime, John Ruskin n'apporte aucune analyse originale. Il lie le sublime au beau puisqu'il élève l'esprit. Ainsi, il se réfère au sublime traité par Longin. Il reprend aussi la classification du XVIII^e siècle perceptible dans le travail de Joseph Addison, puis Edmund Burke et dans la poésie de William Wordsworth. Si dans le premier volume des *Modern Painters* (1843), il unie les concepts

⁵⁶³ John Ruskin, part I, « Lectures on Architecture and Painting » (1854), dans *The Works of John Ruskin*, vol. 11, *Lectures on Architecture and Painting (Edinburgh, 1853) with Other Papers: 1844-54*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/ New York, George Allen/ Longmans, Green, and Co., 1904, p. 25. « Now Nature abhors equality, and similitude, just as much as foolish men love them. »

⁵⁶⁴ John Ruskin, *Modern Painters, Volume IV Containing Part V, Of Mountain Beauty*, dans *The Works of John Ruskin*, vol. 6, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1904, p. 15. « the consciousness of pathos in the confessed ruin, which may or may not be beautiful, according to the kind of it. »

esthétiques, dans les volumes 2 (1846) et 3 (1856), il tend vers la distinction du beau et du sublime sur le modèle d'Edmund Burke. C'est surtout autour de la question du beau qu'il développe sa critique puisque la beauté est partout car le divin est partout, et l'homme ne peut l'atteindre que par l'émotion subjective. Il distingue la *Beauté Typique* (*Typical Beauty*), qui correspond à la forme de l'objet et à son aspect extérieur reposant sur l'infini, l'unité, la symétrie, la pureté, la modération, de la *Beauté Vitale* (*Vital Beauty*) présente dans l'émotion et l'expression que la forme suscite chez celui qui la regarde. John Ruskin ne réfute par la conception objective et raisonnée de la beauté car pour lui cela est aussi la volonté du Créateur. Il préserve une conception du beau taxinomique en l'associant à une compréhension subjective qui forme la perception romantique où les deux formes de beauté exprimées soutiennent une conception spirituelle comme il l'écrit dans le premier volume :

Il y a une leçon, cependant, qui nous est enseignée par tout cela, de quelque façon qu'on l'aborde et qu'on la voit, c'est que l'œuvre du Grand Esprit de la nature est aussi profonde et inatteignable dans les objets les plus inférieurs que dans les plus nobles. Que l'esprit Divin est visible avec toute son énergie sur toutes les humbles terres et les roches en décomposition, autant que dans l'érection des piliers des cieux, ou dans les fondations de la terre. Pour l'esprit qui perçoit correctement, il y a la même infinité, la même majesté, la même puissance, la même unité et la même perfection, qui se manifestent pour le modeler de l'argile ou pour disperser les nuages, pour décomposer la poussière ou pour allumer l'étoile du jour⁵⁶⁵.

John Ruskin refuse l'art comme domaine taxinomique et crée son œuvre d'après la création divine de la nature.

Depuis William Gilpin, la beauté pittoresque produit elle-même sa fin et sa mise en chaos puisque l'aspect théorique ne parvient pas à s'établir. Plus les montagnes insulaires sont connues, plus l'artiste souhaite aller au plus près de la

⁵⁶⁵ part II: Of Truth, section IV: Of Truth of Earth, chapter IV: Of the Foreground, dans *The Works of John Ruskin*, vol. 3, *Modern Painters Volume 1 Containing Parts I and II, Of General Principles and Of Truth*, *op.cit.*, p. 492–493. « One lesson, however, we are invariably taught by all, however approached or viewed,—that the work of the Great Spirit of nature is as deep and unapproachable in the lowest as in the noblest objects,—that the Divine mind is as visible in its full energy of operation on every lowly bank and mouldering stone, as in the lifting of the pillars of heaven, and settling the foundation of the earth; and that to the rightly perceiving mind, there is the same infinity, the same majesty, the same power, the same unity, and the same perfection, manifest in the casting of the clay as in the scattering of the cloud, in the mouldering of the dust as in the kindling of the day-star. »

nature. Ainsi, la composition pittoresque qui présentait jusque-là une forme nouvelle de paysage par un étalage d'objets, se voit elle-même dépassée pour insister sur la vitalité de la nature par un processus de mise en tension.

b. J.M.W. Turner et la topographie

Les vues pittoresques sont néanmoins nécessaires à la diffusion des paysages montagneux au sein des ouvrages dits pittoresques. J.M.W. Turner instaure une nouvelle forme de topographie entre le pittoresque et le sublime qui est admirée par le critique John Ruskin à partir des années 1830. Cette originalité ne semble obéir qu'aux règles de l'artiste pour atteindre « un art absolu⁵⁶⁶ ».

1. « Vues pittoresques d'Angleterre et du pays de Galles »

La difficulté de la compréhension de la beauté pittoresque depuis l'art des jardins vient du paradoxe très présent dans le romantisme et dont les *Vues pittoresques de l'Angleterre et du pays de Galles* de J.M.W. Turner témoignent. C'est certainement dans cet ouvrage, présentant le plus de paysages insulaires dans les années 1830, qu'il unit le pittoresque au sublime⁵⁶⁷.

Entre 1825 et 1838, J.M.W. Turner participe aux *Vues pittoresques d'Angleterre et du pays de Galles* (*Picturesque Views in England and Wales*, 1825-1838)⁵⁶⁸. La publication est un échec dû à la quantité d'ouvrages sur le pittoresque publiés dans les mêmes années, mais l'utilisation de la gravure permet de considérer son œuvre comme un exercice de diffusion. Les aquarelles quant à elles sont présentées au public lors de plusieurs expositions qui permettent leur mise en vente.

À première vue, l'ouvrage est topographique. En effet, l'artiste présente les

⁵⁶⁶ Voir l'introduction dans Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, op.cit., pp. 15–30.

⁵⁶⁷ Voir Andrew Wilton (dir.), *Turner and the Sublime*, cat.exp., London, British Museum Publications, 1980.

⁵⁶⁸ À l'origine, cent-vingt planches étaient prévues mais à cause de problèmes budgétaires, la quantité a été réduite. J.M.W. Turner vend ses aquarelles grâce à une série d'expositions afin de réaliser le projet. Voir Eric Shanes, Andrew Wilton, *Turner's Picturesque Views in England and Wales 1825-1838*, London, Chatto & Windus, 1979.

vues architecturales et le paysage des deux territoires de Grande-Bretagne. Si la beauté pittoresque est visible dans le choix des sujets et dans l'organisation des éléments, elle tend à s'effacer au profit d'une orgie de couleurs. Dans *Ullswater, Cumberland*, 1835 (fig. 264) et *Keswick Lake, Derwentwater*, vers 1837 (fig. 265), l'artiste représente la lumière aveuglante évoquée par la transparence de l'aquarelle. Les montagnes brumeuses s'élèvent les unes après les autres vers le ciel comme un amphithéâtre. Elles sont la forme communiquant l'immensité du paysage. Keswick réunit toutes les qualités pour la peinture de paysage, comme le soulignait le Révérend John Brown en 1753 : l'irrégularité du lieu, la variété des éléments et les montagnes en nombre. Les éléments pittoresques sont présents mais le traitement de la lumière s'impose comme le seul sujet de la représentation. Les montagnes sont présentes mais elles ne sont pas montrées dans les détails et elles tendent plutôt à s'effacer dans *Ullswater, Cumberland*, 1835 (fig. 264). Elles servent à clore le paysage d'une manière classique.

Dans *Llanthony Abbey, Monmouthshire*, vers 1792 (fig. 266), J.M.W. Turner présente une vue pittoresque de l'abbaye située dans les Brecon Beacons (pays de Galles). Il reprend le motif quelques années plus tard dans *Llanthony Abbey, Monmouthshire*, 1834 (fig. 267), et nous remarquons que la ruine s'efface. Elle est seulement visible parmi le brouillard et la pluie. Elle est donc présentée par sa quasi disparition pour laisser place à ce que John Ruskin apprécie : les effets nuageux et la force de l'eau. La composition pittoresque est toujours présente dans l'agencement des parties en un tout et dans l'alliance entre l'élément naturel symbolisé par la montagne et l'architecture de l'abbaye. Le rude et l'irrégulier sont présentés par le traitement des effets atmosphériques spécifiques au territoire montagneux. Même si cela est moins visible, il part du même procédé dans *Valle Crucis Abbey, with Dinas Brân*, 1795 (fig. 268). Il réalise une vue pittoresque de la ruine et de la montagne, puis dans la version de 1826, *Valle Crucis Abbey, Denbighshire* (fig. 269) la ruine est suggérée parmi les arbres et se fond avec la nature. Il présente ce que William Hazlitt nomme : « les images des éléments de l'air, de la terre et de l'eau⁵⁶⁹ ».

⁵⁶⁹ William Hazlitt, *The Complete Works*, vol. 4, *op.cit.*, p. 76. « The pictures of the elements of air, earth and water »

Dans *Penmanen-Mawr*, 1832 (fig. 270), J.M.W. Turner dessine la route à l'extrémité nord du pays de Galles. Si tous les éléments de la composition du paysage sont agencés de manière pittoresque, le traitement dynamique et coloré de la mer déchaînée et de l'orage instaure le chaos. L'artiste insiste sur la dangerosité de cette route qui terrifie bien sûr les voyageurs comme nous pouvons le lire dans les lettres du Révérend John Evans en voyage au pays de Galles en 1798 :

Le danger, était dû à la pente escarpée de la montagne et aux couches déchiquetées sous ses pieds, il augmentait avec la progression, et un faux pas dans différentes parties ne pouvait manquer d'être fatal ; ce fut longtemps une terreur pour le voisinage, et les soirées d'hiver étaient occupées à raconter avec effroi les dangers et les accidents de Penman Mawr⁵⁷⁰.

Dans *Llanberis Lake and Snowdon - Caernarvon, Wales*, vers 1830-35 (fig. 196), les montagnes ne sont pas menaçantes et se mélangent au traitement du ciel. Elles sont citées dans le titre mais leur traitement bleuté les confond avec l'air, le ciel et le lac. L'artiste démontre leur lien terrestre et céleste par l'utilisation des effets transmis par la couleur et les rend fantomatiques. Les monts du Snowdon sont les montagnes bleues à la fois réelles et mystérieuses qui renvoient à la Création⁵⁷¹. J.M.W. Turner minimise la représentation du château de Dolbardarn par un trait blanc et l'omet du titre. La ruine médiévale ne s'impose pas par sa grandeur, en revanche elle apparaît sous la forme d'un point lumineux communiquant au spectateur l'idée du château. La ruine paraît infime par rapport à l'immensité de la nature mais est néanmoins présente. Le travail topographique de l'artiste se déplace de la ruine architecturale aux éléments naturels qui triomphent par leur présence lumineuse. Les spécificités de son traitement du paysage et de l'arrière-plan font

⁵⁷⁰ John Evans, *Letters Written During a Tour Through North Wales, in the Year 1798, and at Other Times Containing Views of the History, Antiquities, and Customs of That Part of the Principality, and Interspersed with Observations on Its Scenery, Agriculture, Botany, Mineralogy, Trade and Manufactures*, *op.cit.*, p. 242. « The danger, from the steepness of the mountain, and the crumbling strata under his feet, increased with the progress, and false step in different parts must have inevitably proved fatal ; it was long a terror to the neighbourhood, and the winter evenings were fearfully occupied in reciting the dangers and the accidents of Penman Mawr. »

⁵⁷¹ Les « montagnes bleues » se rencontrent souvent en littérature. Françoise Besson y voit la rencontre entre l'imagination et la réalité. C'est-à-dire que le bleu rend visible mais est à la fois une métaphore de la distance entre la perception de l'homme et la montagne. Avec le temps, la couleur bleue fait référence au rêve de l'homme, à sa quête de montagnes. Voir Françoise Besson, « The Blue Mountains of Dreams as Healing Landscapes », dans Françoise Besson, *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World*, *op.cit.*, pp. 671–688.

partie de son cours professé à la *Royal Academy of Arts* en 1811, intitulé *Arrière-plans, introduction de l'architecture du paysage*⁵⁷². Comme l'avait déjà réalisé William Gilpin lors de ses *Observations*, J.M.W. Turner traite de l'arrière-plan des scènes de paysage auquel il donne toute son importance. Il continue le travail du Révérend en isolant la forme montagneuse. Ainsi elle permet à l'artiste de fonder d'autres agencements dans la manière de composer le paysage puisque la montagne s'unit aux éléments atmosphériques.

Les territoires montagneux insulaires sont légitimes dans le développement de l'art du paysage parce qu'ils se présentent comme des sujets doués d'une subversion et non d'une rupture. L'observation des variétés s'applique non plus au produit fini, mais à la nature en train de produire ces mêmes variétés. Là est la fusion organique prônée par l'art romantique, ce qui apparaît comme la mise en chaos de la peinture du paysage. Dans les arts visuels, la beauté pittoresque ne s'efface pas complètement car elle permet encore, comme souhaitée à son origine, de cadrer les vues de la nature en paysage emprunté à la topographie mais à l'intérieur de ce « cadre pittoresque » tous les éléments fusionnent entre eux.

2. La topographie repensée

La topographie employée dans l'œuvre de J.M.W. Turner est bien entendu cette forme de composition et de traitement qui satisfait le critique anglais John Ruskin et ce pourquoi il prend la défense de l'artiste à partir des années 1830 jusqu'à sa mort.

John Ruskin prend la plume en 1836 après les critiques essuyées par J.M.W. Turner lors de l'exposition de ses œuvres à la *Royal Academy of Arts*⁵⁷³. John Ruskin met le doigt sur ce qu'il défendra dans les *Modern Painters* quand il écrit à propos des œuvres de l'artiste : « Il peint d'après nature, et assez éloigné d'elle aussi ; il serait tristement déçu que nous regardions ses peintures comme une scène

⁵⁷² Texte traduit par Pierre Wat, *Turner, menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010, pp. 129–146.

⁵⁷³ En 1836, J.M.W. Turner expose à la *Royal Academy of Arts*: *Juliet and Her Nurse*, huile sur toile, 92 cm x 123 cm, collection particulière; *Rome from Mount Aventine*, huile sur toile, 91.6 cm x 124.6 cm, collection particulière et *Mercury and Argus*, huile sur toile, 150 cm x 109.2 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

possible⁵⁷⁴. » Il expose dans cette phrase la différence avec la composition pittoresque qui elle est basée sur une cohérence topographique d'ensemble qui renvoie à un paysage parcouru par l'homme. Chez J.M.W. Turner, l'homme est présent mais l'imagination de l'artiste lui permet de s'éloigner « d'une scène possible ».

Dans le chapitre intitulé *Of Turnerian Topography* issu du quatrième volume des *Modern Painters* (1856), John Ruskin ne condamne pas la topographie et la perçoit même comme un genre historique qui : « n'empêche ni de sentir ni de choisir⁵⁷⁵ ». La topographie traditionnelle est le terrain des artistes qui manquent d'invention tandis que la topographie présentée par J.M.W. Turner joint : « l'impression de l'esprit » (*impression of the mind*) et « l'esprit du lieu » (*the spirit of the place*)⁵⁷⁶. C'est ainsi que John Ruskin développe sa recherche de la vérité (*Truth*) qui n'est pas uniquement une attention aux faits physiques mais une vision mentale basée sur les souvenirs : « le style d'alchimie mentale » (*The kind of mental chemistry*)⁵⁷⁷. Nous pouvons rapprocher cela des conférences de Johann Heinrich Füssli (1741-1825) données à la *Royal Academy of Arts* entre 1801 et 1823, après y avoir été élu professeur en 1799. Dès le début du XIX^e siècle, le peintre analyse l'invention : « Inventer, c'est découvrir : découvrir quelque chose présuppose son existence quelque part, latente ou patente, dispersée ou dans une masse⁵⁷⁸. » En Grande-Bretagne, les artistes ne créent pas la montagne par l'intermédiaire de leurs oeuvres, la création est réservée au divin, mais l'invention de la montagne est le travail de l'artiste :

La forme dans son acceptation la plus large, c'est-à-dire l'univers visible qui enveloppe nos sens, et sa contrepartie l'invisible, qui agite notre esprit de visions dont l'imagination féconde les sens, voilà l'élément et le royaume de l'invention. Elle découvre, sélectionne, combine le possible, le probable, le connu, d'une manière qui frappe par un air simultané de véracité et de

⁵⁷⁴ John Ruskin, *A Reply to Blackwood's Criticism of Turner* (1836) dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 3, *Modern Painters Volume 1 Containing Parts I and II, Of General Principles and Of Truth*, op.cit., p. 637. « He paints from nature, and pretty far from it, too; and he would be sadly disappointed who looked in his pictures for a possible scene. »

⁵⁷⁵ John Ruskin, *Écrits sur les Alpes*, éd. Emma Sdegno, Claude Reichler, Paris, PUPS, 2013, p. 112.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁷⁸ Troisième Conférence du peintre Johann Heinrich Füssli dédiée à l'Invention (*Invention I*) dans Johann Heinrich Füssli, *Conférences sur la peinture, 1801-1823*, éd. Marie-Madeleine Martinet, Paris, énsb-a (Beaux-arts histoire), 1994, p. 68.

nouveauté⁵⁷⁹ .

Les éléments présents dans la nature sont visibles et invisibles et c'est de cette façon que la représentation de la montagne prend part à la peinture du rien en référence à William Hazlitt et à la peinture de paysage présentée par John Ruskin.

Nous rejoignons ici l'étude portée à la peinture de la montagne dans les années 1840 que nous associons également au travail de l'esprit de David Cox. Ce dernier participe à l'illustration des ouvrages de l'auteur anglais Thomas Roscoe, *Wanderings and Excursions in North Wales* (1836) et *Wanderings and Excursions in South Wales, Including the Scenery of the River Wye* (1837)⁵⁸⁰. Dans l'aquarelle *Pass of Llanberis, Caernarvonshire, Wales*, 1836 (fig. 271), l'artiste mêle le pittoresque au sublime, comme il le montre dans *Rhaiadr Cwm, North Wales* (fig. 272). La différence est que le regard du spectateur n'est plus attiré par la lumière lointaine, mais par les profondeurs d'une cascade qui permet au regard de s'échapper pour atteindre les profondeurs. L'infini est suggéré par une gymnastique du regard qui traverse le voile brumeux pour atteindre le lointain. Un voile en demi-cercle qui tente de ne rien laisser passer. David Cox insiste sur la texture rocheuse par son jeu de la couleur et de la lumière. Les éléments paraissent d'autant plus grands que les personnages sont insignifiants, mais présents.

L'affection portée à la forme montagneuse est liée à une expérience psychologique face à un monde changeant qui remet en question la composition du paysage suivant la beauté pittoresque. William Gilpin observe les formes visibles et les représentations des territoires montagneux sont l'étude de la *natura naturata* que J.M.W. Turner remet en cause dans ses paysages. Plus les territoires montagneux sont expérimentés, plus l'objet de l'observation se déplace vers la *natura naturans* en lien avec l'aspect religieux et scientifique de la nature. John Ruskin lie le symbolique à l'expression, le matériel à l'immatériel et perpétue

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁸⁰ Les artistes Thomas Creswick (1811-1869), George Cattermole (1800-1868) et Anthony Vanduyck Copley Fielding participent également à l'illustration des guides. David Cox fournit quarante-neuf dessins pour les deux volumes. Voir Thomas Roscoe, *Wanderings and Excursions in North Wales*, London/Birmingham, C. Tilt, and Simpkin and Co./Wrightson and Webb, 1836. Et Thomas Roscoe, *Wanderings and Excursions in South Wales: With the Scenery of the River Wye*, London, Wyman, 1854.

l'importance de la morale dans l'observation de la nature.

C. Le chaos, une catastrophe ?

Le chaos artistique présent dans la peinture des paysages montagneux insulaires met à mal la hiérarchie des genres tout en concevant une nouvelle organisation. L'étude du chaos provient du développement de la théologie naturelle et de l'observation scientifique portée aux montagnes insulaires.

a. La recherche de la vérité

L'étude des montagnes fait partie de l'étude de la vérité étudiée par John Ruskin comme seule forme de beauté car elle allie la science et l'art, c'est-à-dire, les choses telles qu'elles sont et l'impression qui s'en dégage chez l'homme. Cependant, elle impose une quête sans fin.

1. Quelle vérité ?

Dans son premier volume des *Modern Painters* (1843), John Ruskin réalise un inventaire scientifique des montagnes par rapport à leur apparence et leur géologie afin de définir une voie artistique. Il les classe de manière scientifique pour une utilisation visuelle des masses tout en faisant apparaître les caractéristiques sacrées de cette forme terrestre. Ainsi, il distingue les prouesses de J.M.W. Turner des œuvres des maîtres tels que Salvator Rosa, Nicolas Poussin et Claude Gellée qui ne révèlent pas les détails structurant les montagnes alors qu'elles sont à la fois des muscles en action et les os de la terre⁵⁸¹. Elles symbolisent l'énergie, l'expression de la passion et de la force terrestre. Pour John Ruskin, il ne sert à rien

⁵⁸¹ Part II: Of Truth, section IV: Of Truth of Earth, chapter I: Of General Structure, dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 3, *Modern Painters Volume 1 Containing Parts I and II, Of General Principles and Of Truth*, op.cit., pp. 425-430.

de représenter la nature sans comprendre de quelles façons l'ensemble de ses variétés se forment. De ce fait, il écrit dans la préface de la seconde édition (1844):

J'ai dit que chaque catégorie de roche, terre et nuage doit être connue du peintre avec une précision géologique et météorologique. Ce n'est pas seulement dans le but d'obtenir la spécificité même de ces éléments mineurs, mais plus spécialement pour atteindre le caractère simple, sérieux et cohérent, visible dans l'effet d'ensemble de chaque paysage naturel⁵⁸².

John Ruskin étudie l'effet général contenu dans les spécificités de chaque élément de la nature. La vérité qu'il revendique dans le premier volume des *Modern Painters* est présente dans l'utilisation de la couleur, du clair-obscur et de la perspective dans laquelle l'œuvre de J.M.W. Turner s'impose aux côtés des aquarellistes tels que Peter De Wint, Anthony Vandyck Copley Fielding, George Fennel Robson et David Cox, c'est-à-dire les artistes fidèles aux montagnes de Grande-Bretagne. Son étude de l'œuvre de J.M.W. Turner l'incite à marier le particulier et le général présents dans la nature. Ainsi, nous comprenons son étude de la montagne comme la subversion du travail du premier Président de la Joshua Reynolds et du Révérend William Gilpin. Il unit la forme centrale à l'harmonie des aspects variés et irréguliers de la nature. Dans l'aquarelle *Mountain Heights, Cader Idris*, vers 1850 (fig. 273), David Cox suggère le sommet de Cader Idris par un voile de brume. Les couleurs et les larges coups de pinceau traduisent les effets atmosphériques qui apparaissent au spectateur avec une grande puissance. Il est face à la brume mais l'élévation montre que l'accès au divin est suggéré derrière ce voile. Ce n'est qu'en connaissant le particulier c'est-à-dire la spécificité de chaque élément naturel que l'artiste peut prétendre à atteindre l'harmonie dans sa composition. La peinture n'est pas un rapport scientifique, mais l'artiste utilise l'observation scientifique de la nature dans le but d'élargir son observation :

[Les élèves] doivent aller vers la Nature avec simplicité de cœur, et marcher confiants avec elle, sans penser à autre chose qu'à la meilleure façon d'en

⁵⁸² Préface de la deuxième édition dans *Ibid.*, p. 38. « I have just said that every class of rock, earth and cloud, must be known by the painter, with geologic and meteorologic accuracy. Nor is this merely for the sake of obtaining the character of these minor features themselves, but more especially for the sake of reaching that simple, earnest, and consistent character which is visible in the whole effect of every natural landscape. »

pénétrer le sens et de se rappeler son enseignement, ne rien rejeter, ne rien sélectionner, ne rien mépriser ; en croyant que toute chose est juste et bonne, et en se réjouissant toujours de la vérité⁵⁸³.

L'abandon de la taxinomie autour du beau, de la beauté pittoresque et du sublime donne naissance à ce que nous pouvons comprendre comme une sorte de chaos artistique. La subversion de la hiérarchie rend floue la frontière entre les concepts et produit alors une représentation chaotique comme nous pouvons le voir dans *Mountains in Wales*, 1867 (fig. 274), de l'artiste anglais Henry Clarence Whaite disciple de David Cox à Betws-y-coed. Le spectateur est placé face au spectacle de la nature montagnaise galloise et les interrogations qu'elle suscite provoque une forme de chaos, le *Kunstchaos* allemand défini ainsi par le philosophe et écrivain allemand Friedrich Schlegel : « un chaos savamment organisé⁵⁸⁴ ». En effet, les montagnes sont la création du divin qui engage John Ruskin vers la compréhension et la contemplation de la nature (Theoria)⁵⁸⁵, sous le règne d'une théophanie :

C'est soit la note de la conscience présente dans les choses extérieures, soit le symbole des attributs Divin dans la matière, soit la félicité des êtres vivants, ou l'accomplissement parfait de leurs devoirs et de leurs fonctions. Dans tous les cas, c'est quelque chose de Divin ; la voix approbatrice de Dieu, Son symbole glorieux est l'évidence de Sa présence, ou la bienveillance de Sa volonté suscitée et confirmée par Lui⁵⁸⁶.

L'imagination et l'émotion de l'artiste atteintes par l'observation de la nature en un tout transforment ces formes en symboles qui ne se construisent plus sur la manipulation pittoresque des vues de paysages.

⁵⁸³ Part II: Of Truth, section IV: Of Truth of Earth, chap. III: Conclusion, *Modern Art and Modern Criticism* dans *Ibid.*, p. 624. « [Students] should go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remember her instruction, rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth. »

⁵⁸⁴ Friedrich Schlegel, *Fragment 389* de l'*Athenaeum* cité dans Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, op. cit., pp. 233–246.

⁵⁸⁵ John Ruskin différencie l'Aesthesis (la simple conscience du plaisir) et la Theoria (la contemplation). Voir John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 4, *Modern Painters Volume II Containing Part III Sections I & II, Of the Imaginative and Theoretic Faculties*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1903.

⁵⁸⁶ Part III: Of Ideas of Beauty, section I: Of the theoretic faculty, chap. XV: General Conclusions respecting the Theoretic Faculty, dans *Ibid.*, p. 210. « It is either the record of conscience, written in things external, or it is a symbolising of Divine attributes in matter, or it is the felicity of living things, or the perfect fulfilment of their duties and functions. In all cases it is something Divine; either the approving voice of God, the glorious symbol of Him, the evidence of His kind presence, or the obedience to His will by Him induced and supported. »

2. Une quête sans fin

L'émotion devient la faculté ultime qui permet d'atteindre la vérité⁵⁸⁷. John Ruskin le différencie de la fantaisie (*fancy*) largement comprise comme constituante de la beauté pittoresque.

Dans *Loch Katrine*, 1838 (fig. 275), l'aquarelliste anglais Anthony Vandyck Copley Fielding respecte un schéma de composition pittoresque, mais l'œil du spectateur est attiré par ce qu'il ne peut discerner. Sur le lac, la lumière évanescence enveloppe les montagnes et nous ne pouvons à peine discerner leur base et leur sommet comme dans l'aquarelle *Snowdon*, 1835 (fig. 276), où les montagnes disparaissent sous l'effet de la lumière et dans *View from Snowdon from Sands of Traeth Mawe, Taken at the Ford Between Pont Aberglaslyn and Tremadoc*, 1834 (fig. 277). Le Snowdon est à la fois visible et invisible. Plus le regard s'élève vers le ciel, moins les éléments naturels sont identifiables. Dans *Ben Lomond Seen from near the Head of Loch Lomond, Scotland* (fig. 278) le spectateur cherche un point de vue parmi la terre, les arbres et les montagnes. Le lac dirige le point de fuite qui se perd à son tour dans le brouillard.

Anthony Vandyck Copley Fielding utilise les paysages montagneux afin d'étudier le traitement de la lumière et des éléments naturels. L'aquarelle *Loch Lomond*, 1847 (fig. 279) met en évidence une luminosité différente de l'aquarelle *View in the Highlands, after Sunset* (fig. 280), de George Fennel Robson et pourtant les deux parviennent au même résultat, brouiller la visibilité du spectateur au fur et à mesure des plans. C'est encore plus frappant avec *Loch Coruisk, Isle of Skye, Dawn* (fig. 220). Alors que l'artiste rend visibles les détails de la scène, les montagnes en amphithéâtre empêchent le spectateur d'atteindre la lumière, le jour nouveau. Dans cette version, il évince les personnages hérités de *Le Lord des îles* (1815) de Walter Scott, présents dans *Loch Coruisk and Cuchullin Mountains, Isle*

⁵⁸⁷ John Ruskin distingue trois niveaux d'imagination. L'imagination pénétrante (*penetrative imagination*) s'intéresse aux formes externes ainsi qu'à leur essence interne. L'imagination associative (*associative imagination*) réside dans la représentation de la vérité et de la pensée de l'artiste dans l'observation de cette même vérité. Enfin, l'imagination contemplative (*contemplative imagination*) qui transforme la Vérité en symbole. Voir *Ibid.* Et Malcolm Andrews, « The emotional Truth of Mountains: Ruskin and J.M.W. Turner », dans Françoise Besson (éd.), *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World*, *op.cit.*, pp. 151–165.

of Skye, 1826 (fig. 219). Il centre le regard du spectateur sur les montagnes désertiques en s'appuyant sur une composition ordonnée du paysage. L'artiste anglais James Baker Pyne peint *Landscape near Ambleside*, 1844 (fig. 281), où le spectateur domine la scène montagnaise. Alors que les montagnes sont désertiques, l'artiste insère des figures presque insignifiantes pour intensifier l'immensité du paysage et transmettre le sublime. La force de la nature est rendue par l'attention que l'artiste porte à la représentation du relief et de la matière rocheuse.

C'est à partir de ce chaos visuel naissant que l'ami de John Ruskin, l'aquarelliste anglais Alfred William Hunt perpétue la représentation visuelle du paysage montagneux à partir des années 1850⁵⁸⁸. La peinture de la montagne insulaire est l'observation spécifique d'un élément terrestre imaginé par un artiste⁵⁸⁹. Elle présente l'étude du microcosme pour comprendre le macrocosme.

À l'automne 1853, Alfred William Hunt voyage au Lake District et dessine le paysage alentour. Dans *Styhead Pass, Borrowdale*, 1854 (fig. 282), le format étiré en longueur rappelle certains tableaux de J.M.W. Turner mais l'emploi de la touche et des couleurs est différent. Nous ne sommes pas en présence du « rien » mais plutôt de ce qui s'apparente à un « tout » transmis par le traitement détaillé de la surface des éléments. Cependant Alfred William Hunt perpétue la peinture du rien de J.M.W. Turner et le travail de l'esprit de David Cox. Le chaos provient de l'union entre l'observation de l'artiste et des formes de la nature puisque : « le devoir d'un artiste n'est pas seulement de s'adresser à l'imagination, ni de l'éveiller, mais de la guider ; et il n'est pas de *guide* sûr en dehors de cette simple concordance avec le réel⁵⁹⁰. » Dans *Wasdale Head from Styhead Pass, Cumbria*, vers 1854 (fig.

⁵⁸⁸ Le peintre anglais Alfred William Hunt est proche du travail de David Cox, qui est un ami de son père. Il est proche de John Ruskin dont il lit certainement les *Modern Painters*. Il porte un grand intérêt à la géologie qu'il étudie au *Liverpool Collegiate School* qui a pour principal le géologue anglais William Conybeare. Christopher Newall (dir.), *The Poetry of Truth: Alfred William Hunt and the Art of Landscape*, cat.exp., Oxford, Ashmolean Museum, 2004, p. 2.

⁵⁸⁹ Le premier engagement de John Ruskin en faveur des préraphaélites remonte à l'été 1851 quand leurs tableaux exposés à la *Royal Academy of Arts* sont vivement attaqués par la critique. John Ruskin prend leur défense et envoie deux lettres au *Times*. Un pamphlet intitulé *Pre-Raphaelitism* suit dès août 1851. S'il parle plus de J.M.W. Turner, son propos présente les préraphaélites comme les héritiers et continuateurs du vieux peintre, car comme lui ils poursuivent la vérité visuelle et imaginaire.

⁵⁹⁰ Chap. X: Of the Use of Pictures, dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 5, *Modern Painters Volume III Containing Part IV Of Many Things*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1904, p. 179. « The

283), Alfred William Hunt mêle encore une fois le visible et l'invisible depuis la colline de Styhead au Lake District. Les roches et les versants possèdent une forme délimitée tandis que l'emploi des tons foncés provoquant une obscurité générale et le dynamisme présent par les différences de traitement des surfaces et d'échelles imposent au spectateur l'observation des matières rocheuses des montagnes alentours. En effet, la vallée de Wasdale, au Lake District, abrite les plus hautes montagnes anglaises : Scafell Pike, Sca Fell, Great Gable, Kirk Fell et Pillar. La recherche de la vérité s'apparente à la remontée vers l'origine de la nature dont les montagnes insulaires forment des symboles au service de la foi comme John Ruskin l'explique dans le troisième volume des *Modern Painters* :

[...] nous devrions trouver que l'amour de la nature, partout où il existait, avait été un élément fidèle et sacré du sentiment humain ; c'est-à-dire, en supposant que toutes choses sont égales par ailleurs pour deux individus, celui qui aime le plus la nature aura *toujours plus foi en Dieu* que l'autre⁵⁹¹.

Nous remarquons que c'est à peu près lors de la publication du quatrième volume des *Modern Painters* (1856), largement dédié aux montagnes, qu'Alfred William Hunt commence ses tours en Grande-Bretagne à la rencontre des montagnes anglaises, galloises et écossaises⁵⁹². Entre 1855 et 1858, Alfred William Hunt visite le pays de Galles. Il peint les environs de Betws-y-coed dans *Capel Curig*, 1855 (fig. 284). L'huile sur toile présente les montagnes du Snowdonia dans une composition où la beauté pittoresque est encore présente. L'artiste peint un paysage où sont présents un berger et ses moutons tandis que la montagne se dresse au fond

duty of an artist is not only to address and awaken, but to *guide* the imagination; and there is no safe guidance but that of simple concurrence with fact. »

⁵⁹¹ Chap. XVII: The Moral of Landscape, dans *Ibid.*, pp. 377–378. « [...] We shall find that the love of nature, wherever it had existed, had been a faithful and sacred element of human feeling; that is to say, supposing all circumstances otherwise the same with respect to two individuals, the one who loves nature most will be *always* found to have more *faith in God* than the other. »

⁵⁹² En 1856, c'est-à-dire la même année que la publication du quatrième volume des *Modern Painters*, Alfred William Hunt présente, *The Stream from Llyn Idwal, Carnarvonshire* (aujourd'hui disparu), à la *Royal Academy of Arts*. L'oeuvre est admirée par John Ruskin dans *Academy Notes* (1856) dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 14, *Academy Notes, notes on Prout and Hunt and Other Art Criticism 1855-1888*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, London/New York, George Allen/Longmans, Green, and Co., 1904, pp. 50–51.

Alfred William Hunt devient membre de la *Old Water Colour Society* en 1864. Voir Christopher Newall (dir.), *The Poetry of Truth: Alfred William Hunt and the Art of Landscape*, cat.exp., *op.cit.*, p. 7 et Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 4, Henry Graves and Co., George Bell and Sons, 1906, p. 195.

de la composition. L'artiste ne suggère pas les formes au contraire, il les détaille comme une étude scientifique. Nous remarquons que l'observation des montagnes galloises l'incite cependant à la décomposition. L'aquarelle *Cwm Trifaen*, 1856 (fig. 285), devient l'extension de l'œil humain. L'artiste présente le pic de Glyder Fach sortant de la brume et le flanc de Tryfan sur la droite. Les roches et la végétation sont présentées en détail tandis que l'artiste obstrue la perspective par la représentation d'un souffle de brume épaisse. Le chaos est présent car le cadre affirmant l'artificialité de la scène est volontairement abandonné. Le spectateur est alors placé au sein du paysage. L'artiste répète l'expérience dans l'huile sur toile, *The Track of an Ancient Glacier, Cwm Trifaen*, vers 1857-58 (fig. 286). Le titre impose une précision scientifique corroborée par le rendu très précis des roches. Alors que la montagne servait jusque-là de fond, ou était associée à la terre et au ciel, chez Alfred William Hunt elle est le principal objet d'étude comme nous le percevons également dans l'aquarelle *Mount Snowdon Through Clearing Clouds*, 1857 (fig. 287). Par l'analyse de ces tableaux, nous comprenons ce que John Ruskin veut dire quand il écrit : « Pour moi, les montagnes sont le commencement et la fin de tout paysage naturel⁵⁹³ ». Alfred William Hunt dessine et peint les montagnes de Grande-Bretagne jusqu'à la fin des années 1870.

La recherche de la vérité par la touche détaillée n'a rien de documentaire mais symbolise la recherche du divin dans chaque feuille et chaque brin d'herbe. Si le pays de Galles est très présent dans l'œuvre de l'artiste, il voyage à l'ouest des Highlands dans les années 1870 et retourne dans la région des Lacs en 1873 et 1874, chez John Ruskin dans sa demeure de Brantwood à Coniston⁵⁹⁴.

En prônant la recherche de la vérité, John Ruskin la différencie de l'imitation puisque cette dernière ne concerne que l'aspect formel de l'objet. Il revendique l'importance de l'imagination qui est la faculté de percevoir le

⁵⁹³ Chap. XX: *The Mountain Glory*, dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 6, *Modern Painters Volume IV Containing Part V, Of Mountain Beauty*, op.cit., p. 418. « For, to myself, mountains are the beginning and the end of all natural scenery [...] ».

⁵⁹⁴ Il y a une grande amitié entre Alfred William Hunt et John Ruskin. Le critique apprécie ses paysages bercés de poésie. En 1873, John Ruskin invite Alfred William Hunt et sa femme à séjourner à Brantwood. Les deux hommes explorent la campagne et Hunt peint *The Stillness of the Lake at Dawn*, 1873, aquarelle, 22.9 cm x 34.3 cm, collection particulière, qu'il expose en 1874 à la *Old Watercolour Society*. Voir Susan P. Casteras (dir.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, cat.exp., New York/Phoenix, Harry N. Abrams/Phoenix Art Museum, 1993, p. 18.

mystérieux au cœur des éléments naturels. La compréhension divine de la nature s'impose alors par le beau qu'il étudie entre l'esthétique et la morale. Ainsi, la recherche de la vérité devient une quête sans fin.

b. L'observation géologique, la montagne un environnement pour l'homme

L'observation et la représentation de la montagne symbolisent l'intérêt porté à l'histoire et à la compréhension des mécanismes géologique, anthropomorphique et architectural.

Un an après son expédition dans les Alpes en 1833, John Ruskin reçoit les quatre volumes du naturaliste Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799), *Voyages dans les Alpes* (1779-1796)⁵⁹⁵. En 1836, il suit les cours de géologie du professeur William Buckland à l'Université d'Oxford, alors agitée par le Mouvement d'Oxford⁵⁹⁶. John Ruskin est au cœur des réflexions autour du catastrophisme de son professeur et de l'uniformitarisme du géologue anglais Charles Lyell. En 1840, John Ruskin devient membre de la *Geological Society*, de la *Mineralogical Society* et il participe à la *Meteorological Society*. De sa sortie d'Oxford en 1840 jusqu'à son dernier voyage sur le Continent en 1888, il ne passe pas beaucoup de temps en Grande-Bretagne cependant, elle n'est jamais très loin. En 1873, de retour sur sa terre natale à Brantwood, il écrit à son ami Alfred William Hunt : « [...] Quant à la lande ou la montagne – À trois kilomètres j'ai des roches aussi fines que le Saint-Gothard⁵⁹⁷ ». C'est véritablement dans cette union de l'art et de la nature (montagne, ciel, nuage) que naissent les réflexions sur les *Modern Painters* de John Ruskin notamment dans la section *Of Truth of Earth*, à son tour divisée en quatre chapitres

⁵⁹⁵ Christopher Newall (dir.), *John Ruskin : artiste et observateur*, cat.exp., op.cit., p. 264.

⁵⁹⁶ Le mouvement d'Oxford apparaît en 1834 à la suite du développement libéral de la politique anglaise qui tend à minimiser l'autorité de l'Église. Voir Vernon Faithfull Storr, *The Development of English Theology in the Nineteenth Century 1800-1860*, op.cit., pp. 250–275.

⁵⁹⁷ Lettre de John Ruskin à Alfred William Hunt, Oxford, 21 mai 1873, dans John Ruskin, Alfred Hunt, *John Ruskin and Alfred Hunt: New Letters and the Record of a Friendship*, éd. Robert Secor, Victoria, University of Victoria English literary studies (English Literary Studies. Monograph Series, n° 25), 1982, pp. 49–50. « [...] As for moor or mountain – I have rocks within two miles of me as fine as the St. Gothard ».

fondés sur une analyse picturale. Il étudie les Alpes dans *Des montagnes centrales (Of the Central Mountains)*⁵⁹⁸ pour la formation du lointain et les montagnes insulaires, et *Des montagnes inférieures (Of the inferior mountains)* pour le plan intermédiaire puisque les reliefs insulaires sont des montagnes moins grandes, qu'il analyse par rapport à *Loch Coriskin* (fig. 227) et *Glencoe* (fig. 288) de J.M.W. Turner⁵⁹⁹. Pour John Ruskin les montagnes sont une partie intégrante de ce qu'il nomme l'art préraphaélite car l'amour porté à la représentation visuelle de cette forme se trouve dans les œuvres des artistes italiens du Quattrocento.

En 1853, John Ruskin part dans les Highlands avec sa femme Euphémia (Effie), son ami John Everett Millais (1829-1896) et le frère de ce dernier, William Henry Millais (1828-1899). Ils séjournent à Brig o' Turk au nord de Glasgow dans les Trossachs du 1^{er} juillet 1853 jusqu'à la fin du mois d'octobre. John Everett Millais (1829-1896) peint le critique à côté de Glen Finglas dans *Ruskin at Glenfinlas*, 1854 (fig. 289). Il souligne le lien entre l'homme et la nature, l'union de deux créations divines qui méritent la même qualité d'observation approfondie comme le montre le dessin de John Ruskin, *Study of a Gneiss Rock, Glenfinlas*, 1853-54 (fig. 290). Partisan de la Confrérie des préraphaélites, John Everett Millais déconstruit la composition du portrait et donne au fond de la composition, c'est-à-dire aux roches, autant d'importance qu'au portrait de son ami. Il se sert du même procédé dans l'huile *A Waterfall in Glenfilas*, 1853 (fig. 291). Cette huile sur papier montre à l'extrémité droite la silhouette de profil d'Effie assise au pied de la cascade. La forme de son corps s'unit à la forme des roches et le traitement de ses habits, surtout du pli de sa jupe rouge, fait écho à la surface des roches. Cette attention déconstruit la forme centrale de Joshua Reynolds et crée aussi un chaos visuel. Les préraphaélites se rapprochent des méthodes scientifiques pour parvenir au plus près de la nature. Voilà la nouvelle esthétique qui donne selon John Ruskin une moralité dédiée à l'étude de la nature.

Cette manière d'étudier la théologie naturelle permet au critique de consacrer les deux chapitres à l'évolution sociologique des territoires montagneux

⁵⁹⁸ John Ruskin, *Écrits sur les Alpes*, op.cit., pp. 93–104.

⁵⁹⁹ Part. II: Of Truth, section IV: Of Truth of Earth, chap. III: Of the Inferior Mountains, dans John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 3, *Modern Painters Volume 1 Containing Parts I and II, Of General Principles and Of Truth*, op.cit., p. 453.

dans, *Les Ténèbres de la Montagne (The Mountain Gloom)* et à la dimension artistique dans *La Gloire de Montagne (The Mountain Glory)* comme nous pouvons le lire dans le quatrième volume des *Modern Painters* (1856) :

Nous avons jeté un coup d'œil rapide sur ce qui paraît universel et permanent dans la structure de la montagne et dans ses différents états ; et nous les avons trouvés, invariablement, calculés pour le bonheur, le profit et l'enseignement des hommes ; conçus, semble-t-il, pour renfermer, en leur force comme en leur faiblesse, dans la bonté qu'ils dispensent comme dans la terreur qu'ils suscitent, les bienfaits de leurs dons ou la profondeur de leurs conseils. Nous avons découvert que là où, à première vue, tout semblait désordonné et fortuit, les lois les plus aimantes étaient destinées à donner naissance à des formes d'une perpétuelle beauté ; et que là où, aux yeux d'un observateur froid, tout semblait sévère et dépourvu de sens, ce qui a été envisagé est avant tout le bien-être de l'homme, dont les facultés, si elles sont correctement orientées, ou l'intelligence, si elle est vraiment réveillée, peuvent trouver de la richesse dans chaque rocher qui tombe, et de la sagesse dans chaque onde qui parle⁶⁰⁰.

Depuis les théories de la Terre du XVII^e siècle, John Ruskin apporte sa pierre à l'édifice en revendiquant la valeur morale des montagnes. Il se défend d'une compréhension idéaliste puisque les conditions de vie parmi les monts sont dures et misérables, mais l'environnement montagnoux possède néanmoins une gloire :

Les montagnes semblent avoir été construites pour l'espèce humaine, afin d'être à la fois ses écoles et ses cathédrales ; pleines des trésors de manuscrits enluminés pour le savant, prodigues de leçons simples pour le travailleur, paisibles dans leur pâles cloîtres pour le penseur, radieuses dans leur sainteté pour l'homme de foi⁶⁰¹.

À la suite de William Gilpin, il perçoit la montagne selon une perspective architecturale, un héritage sacré puisqu'elle est issue de la création de divin qu'il souhaite préserver. Elle a traversé les siècles et fait partie du patrimoine et c'est ainsi que John Ruskin légitime son importance au sein de la société. La sculpture apparaît chez lui en lien avec l'architecture puisque la montagne est une sculpture visible par tous. Elle est à la fois divine et humaine car elle fait partie de l'architecture divine indispensable à l'homme et à la société⁶⁰². Elles possèdent une

⁶⁰⁰ John Ruskin, *Écrits sur les Alpes, op.cit.*, p. 203.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 205.

⁶⁰² L'architecture intéresse John Ruskin depuis ses premiers voyages. Pendant ses études à Oxford, il publie, *The Poetry of Architecture, or the Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with Natural Scenery and National Character* (1837-1838). Après sa visite de l'Italie

dimension poétique visible dans le travail de l'artiste de paysage comme nous pouvons le voir dans *Ben Vorlich*, 1858 (fig. 292) de Benjamin Williams Leader (1831-1923). Il se rend dans les Highlands en 1857 et observe les roches composant la montagne et permettent de faire un lien entre les hommes spectateurs et le divin. L'artiste rétrécit l'espace de la scène, et se focalise tel un objectif photographique sur la montagne de Ben Vorlich, située à l'extrémité est des Trossachs, pour en saisir les moindres variations de structures et de couleurs, entre naturalisme et subjectivisme.

Nous comprenons que les questions esthétique et artistique autour de la beauté pittoresque et du sublime ne sont plus les enjeux de la composition et pourtant la technique moderne, la photographie, emprunte l'intérêt pour le voyage pittoresque pendant lequel l'esquisse sur le motif est remplacée par la photographie mise en avant par William Henry Fox Talbot (1800-1877) à partir de 1833⁶⁰³.

Le photographe anglais Roger Fenton (1819-1869) voyage en Écosse jusqu'à Balmoral en 1856 et donne naissance à *Loch Nagar, from Craig Gowan*, 1856 (fig. 293). Il voyage au nord du pays de Galles et à Betws-y-coed en 1857 et photographie les montagnes du Snowdonia dans *View from Ogwen Falls into Nant Ffrancon*, 1857 (fig. 294). Enfin, Roger Fenton se rend au Lake District en 1860 que nous percevons dans *Derwentwater*, 1860 (fig. 295)⁶⁰⁴. Le paysage montagneux miroir de l'Homme devient donc une lentille. Le but n'est plus de peindre l'idéal, la fantaisie de l'imagination ou l'horreur délicate mais de s'approcher au plus près des éléments naturels. Les images de la nature deviennent dans un sens des images naturelles comme elles apparaissent à l'œil et non

(Florence, Sienne, Rome, Venise) en 1840-1841 et 1844, il publie, *Les Sept Lampes de l'Architecture*, (1849) et les *Pierres de Venise* (1851-1853) où il affirme que la bonne condition de l'art dépend de la nation. Lors de son voyage en Écosse en 1853 avec sa femme et John Everett Millais, il donne une série de quatre conférences sur l'architecture et la peinture. C'est dans ce lien entre les arts et la nature qu'il fonde son art social. Voir John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, vol. 12, *Lectures on Architecture and Painting (Edinburgh, 1853) with Other Papers: 1844-54*, *op.cit.*

⁶⁰³ William Henry Fox Talbot s'intéresse jeune aux sciences. Il fait des études de mathématiques à Cambridge au *Trinity College*, et suit les cours de William Whewell dès 1818. Après son diplôme, il voyage sur le Continent et revient en Angleterre. En 1831, il devient membre de la *Royal Society* et est surtout connu pour ses travaux sur l'optique et les mathématiques pour lesquels il est récompensé en 1838. En 1841, William Henry Fox Talbot invente le calotype. En 1844, il publie *The Pencil of Nature*, le premier ouvrage ayant pour sujet la photographie.

⁶⁰⁴ Gordon Baldwin, *All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*, New Haven/London, Yale University Press, 2004.

modifiées par des règles artistiques. La photographie est l'outil permettant de garder une trace du passé et de la nature contre les modifications industrielles⁶⁰⁵.

À partir des années 1860, John Ruskin fait face à une crise religieuse. Il abandonne sa foi évangélique à cause de doutes émis par le développement de la géologie et du rationalisme. Il devient agnostique, puis athée et revient à une forme de Christianisme dans les années 1870⁶⁰⁶. Toutes ses observations et interrogations sur la géologie sont publiées entre 1875 et 1883 dans *Deucalion*⁶⁰⁷.

Le chaos artistique se produit dans la quête de réponses à la fois dans les études géologiques et religieuses. Vouloir atteindre l'infini, terrestre ou céleste, comporte des risques et apparaît comme une forme d'échec d'où la présence d'un chaos.

c. Catastrophisme et Uniformitarisme

En Grande-Bretagne, le XIX^e siècle est tourné vers la révolution industrielle. De ce fait entre 1820 et 1840 les études géologiques deviennent à la mode et plaisent à l'imagination. Cependant elles apportent aussi des doutes.

L'étude stratigraphique, les mines, l'extraction des carrières et la construction des routes mettent en lumière l'histoire de la Terre. Alors que l'escalade des montagnes encourage une compréhension métaphysique du monde comme nous pouvons l'étudier dans les représentations visuelles et la poésie, le creusement du sol apporte des réponses géologiques sur l'origine terrestre et l'origine de l'homme. C'est en suivant ce plan que naît le chaos car l'esthétique en Grande-Bretagne ne réside pas dans l'exclusion mais dans l'union des études

⁶⁰⁵ John Ruskin collectionne les daguerréotypes montrant des paysages de Suisse, de France et d'Italie pour des fragments d'architecture. Diane Waggoner (dir.), *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*, cat.exp., Washington DC/Farnham, National Gallery of Art/Lund Humphries, 2011, p. 5.

⁶⁰⁶ George P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1979, pp. 243–317.

⁶⁰⁷ Le nom de *Deucalion* fait référence à l'équivalent Grec de l'Ancien Testament. L'étude de la géologie devient une pratique morale. Susan P. Casteras (dir.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, cat.exp., *op.cit.*, p. 164.

théologiques et scientifiques autour deux courants de pensée : le catastrophisme et l'uniformitarisme.

Le catastrophisme caractérise ceux qui comme le scientifique français Georges Cuvier (1769-1832) considèrent que la Terre a été le terrain de violentes catastrophes géophysiques mêlant la terre, la glace et le feu⁶⁰⁸. Ces catastrophes divines ont produit la disparition de toute forme de vie et l'extinction des espèces. Concernant la montagne, les catastrophistes considèrent que depuis le refroidissement de la Terre, la forme des montagnes se réduit et leur aspect se déforme. Ils interprètent le Déluge comme la dernière catastrophe de la Genèse. En effet, l'extinction est parfaite pour expliquer les découvertes de fossiles et l'étude stratigraphique⁶⁰⁹. Les catastrophistes établissent un équilibre entre les Écritures et les sciences ce qui permet de conserver une morale qui empêche l'homme de tomber dans l'athéisme. C'est pour cette raison que le Déluge garde une place importante dans le domaine de la géologie et des arts comme nous pouvons l'étudier dans les œuvres du peintre anglais John Martin auxquelles Georges Cuvier s'intéresse⁶¹⁰. Même si les théologiens naturels ne cherchent pas à expliquer l'origine de la Création mais la forme de la Terre actuelle, le questionnement métaphysique ne disparaît pas. Il est défendu en Grande-Bretagne par William Buckland (1784-1856) premier professeur de minéralogie à l'Université d'Oxford de 1813 à 1849⁶¹¹ et par l'historien des sciences William Whewell (1794-1866), principal du *Trinity College* de l'Université de Cambridge et à l'origine du terme *scientist* (scientifique), utilisé pour la première fois en 1834⁶¹². William Buckland

⁶⁰⁸ Georges Cuvier est professeur de sciences naturelles. Dans *Recherches sur les Ornaments Fossiles* (1811), le scientifique explique pour quelles raisons des fossiles d'animaux inconnus et non mentionnés dans la Bible sont découverts. Il avance que les premiers temps de la Terre ont été marqués par des catastrophes brutales et chaque catastrophe a laissé des restes des créatures du divin.

⁶⁰⁹ Voir Martin J.S. Rudwick, *Bursting the Limits of Time the Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 432.

⁶¹⁰ Dennis R. Dean, *Romantic Landscapes: Geology and Its Cultural Influence in Britain, 1765-1835, op.cit.*, p. 234.

⁶¹¹ William Buckland est pasteur de l'Église anglicane, puis chanoine de la Cathédrale de Christchurch à Oxford (1825), et enfin, Doyen de Westminster. William Whewell est professeur de minéralogie (1828-1832), de philosophie (1838-1855) puis *college master* (1841-1866) à l'Université de Cambridge. Voir Jan Marten Ivo Klaver, *Geology and Religious Sentiment: The Effect of Geological Discoveries on English Society and Literature between 1829 and 1859*, Leiden, Brill (Brill's Studies in Intellectual History, n° 80), 1997.

⁶¹² William Whewell utilise le terme de scientifique (*scientifist*) pour la première fois dans son article sur la scientifique écossaise Mary Somerville (1780-1872) intitulé *The Connexion of the Physical Sciences* (1834). Il emploie le terme pour différencier les scientifiques des philosophes et des

est en faveur du catastrophisme comme le géologue anglais Adam Sedgwick (1785-1873) qui joue un rôle important pendant l'âge d'or de la géologie entre 1820 et les années 1850⁶¹³. Il est aussi proche du géologue anglais William Daniel Conybeare (1787-1857) qui publie, *Outlines of the Geology of England and Wales* (1822).

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la géologie reste dans le domaine de la théologie naturelle mais les preuves concernant la véracité du Déluge sont réinterrogées parce qu'elles ne correspondent pas aux Écritures. Cette dualité est présente dans les premiers des huit volumes des *Bridgewater Treatises* commandés par le 8^{ème} comte de Bridgewater, Francis Egerton (1756-1829) et auxquels participent William Buckland et William Whewell sont publiés en 1830. Ces traités insistent sur l'importance entre l'homme et la théologie naturelle⁶¹⁴.

L'uniformitarisme voit le jour avec les scientifiques écossais James Hutton et John Playfair, et est toujours en étude au XIX^e siècle. Les uniformitaristes étudient la formation des cycles naturels lents. Ils précisent que ces créatures

savants. Anne Helmreich, *Nature's Truth: Photography, Painting, and Science in Victorian Britain*, University Park, The Pennsylvania State Press, 2016, p. 6.

⁶¹³ Le géologue Adam Sedgwick est un fervent anglican et entre à l'Université de Cambridge en 1804. Professeur de géologie en 1819, il réalise des expéditions scientifiques à Matlock, à l'est de l'Angleterre et dans les Cornouailles, le Yorkshire, à l'île de Wight, le Hampshire, le Oxfordshire et au Lake District en 1813, 1817, 1819, 1822, 1823, 1824. En 1831, il se rend au nord du pays de Galles, dans le Carnarfonshire avec le jeune étudiant Charles Darwin afin d'étudier les roches et les fossiles. En 1845, il devient vice-président du *Trinity College* de Cambridge. Il dirige aussi la *Kendal Natural History and Scientific Society*. Il voyage au Lake District et rencontre certainement William Wordsworth dans les années 1820. Il lui adresse *Three Letters upon the Geology of the Lake District* écrit en 1842 et publié dans *The Geology of the Lake District of Cumberland, Westmorland & Lancashire in Letters Addressed to W. Wordsworth*, Kendal, John Hudson, 1843. John Wyatt, *Wordsworth and the Geologists*, *op.cit.*, pp. 76–84.

⁶¹⁴ L'ensemble de la collection des *Bridgewater Treatises* est publié jusqu'en 1836 dont, Treatise III, William Whewell, *On Astronomy and General Physics*. Il insiste sur l'importance de la morale et de l'éthique religieuse au sein des recherches scientifiques. C'est-à-dire qu'il croit en l'existence d'une puissance qui gouverne l'univers et que cette autorité est compréhensible seulement par l'étude de la nature. Treatise VI, William Buckland, *Geology and Mineralogy Considered with Reference to Natural Theology* (deux volumes). Il réinterprète la Genèse pour corroborer sa pensée géologique. À l'image des espèces vivantes, les espèces disparues étaient adaptées à leur environnement qui a été bouleversé par des catastrophes. Là est la preuve que Dieu a établi une progression des formes animales en fonction du changement d'environnement. Les catastrophes survenues sur la Terre forment son histoire et permettent un renouvellement de la faune et de la flore. Voir chap. 3, John M. Robson, « The Fiat and Finger of God: The Bridgewater Treatise » dans, Richard J. Helmstadter, Bernard V. Lightman (éd.), *Victorian Faith in Crisis: Essays on Continuity and Change in Nineteenth-Century Religious Belief*, Stanford, Stanford University Press, 1990, pp. 71–125.

viennent d'un temps antique qui ne fait pas partie d'un âge biblique⁶¹⁵. Cela remet en cause la place de l'homme au centre de la création. L'histoire des roches et des fossiles démontre que la Terre n'a pas le même âge que l'Homme et qu'elle s'étend bien avant son arrivée. Les uniformitaristes comprennent le monde naturel en tant que cycle. Chaque métamorphose de la nature contient une histoire spécifique. L'uniformitarisme est défendu dès 1817 par l'élève de William Buckland, le géologue écossais Charles Lyell, membre de la *Geological Society of London* dès 1819. Au gré des études géologiques qu'il mène en Écosse en 1817 puis en 1824 accompagné de William Buckland, ou encore dans les Alpes (1818), à Clermont-Ferrand (1828) et en Italie (1829). Il rencontre le scientifique français Georges Cuvier en 1823, et affirme que la conception de la catastrophe du Déluge est trop brutale. Il allonge le temps du Déluge et imagine la Terre plus ancienne, ce qui l'amène à publier entre 1830 et 1833, ses trois volumes intitulés, *Principes de Géologie (Principles of Geology: An Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface by Reference to Causes Now in Operation)*. Il reste profondément attaché à la religion mais son travail géologique ne conçoit plus la Terre issue de catastrophes mais de cycles qui se superposent les uns aux autres à la suite de discontinuités entre les périodes de repos et de perturbations. La nature se transforme elle-même pendant un temps très long et cela réfute la thèse d'un Déluge et donc une période limitée. C'est-à-dire que concernant la création de la Terre en six jours, la Genèse ne peut être étudiée mot à mot. Ce temps défini par la phrase inaugurale « Au commencement » est une image que Charles Lyell préfère traiter en six périodes qui allongent le temps jusque-là défini de six mille ans avant JC. Il revendique sa séparation avec l'étude cosmogonique du monde. En effet, en étudiant la géologie jusqu'aux États-Unis et au Canada dès 1840, il ne cherche pas à expliquer l'origine de la Terre qui est toujours conçue comme une création divine, mais il tente d'expliquer sa formation⁶¹⁶. Les strates terrestres ne peuvent pas être datées selon leurs propriétés mais d'après leurs fossiles qui mènent à l'étude des espèces. Les études géologiques font progresser la paléontologie et la zoologie à la

⁶¹⁵ Voir Jan Marten Ivo Klaver, *Geology and Religious Sentiment: The Effect of Geological Discoveries on English Society and Literature Between 1829 and 1859*, op.cit., p. 18.

⁶¹⁶ En 1835, l'*Ordnance Geological Survey* s'associe au *Board of Ordnance* et produit des cartes géologiques. L'enquête commence en 1845 en Angleterre et au pays de Galles, en Écosse en 1854 et 1867, et les îles écossaises entre 1870 et 1880.

lumière d'une correspondance entre la Genèse et la géologie⁶¹⁷. Nous pouvons analyser cet aspect dans *Cuillin Ridge, Skye, from Sligachan*, 1855 (fig. 296) du peintre John William Inchbold. Il peint la montagne non pas comme un lieu désertique, mais met en avant ses différentes formes de vie entre les herbes, les fleurs, l'eau. Homme présent ou absent de la nature, le cycle naturel continue.

L'intérêt porté au cycle naturel se retrouve dans l'œuvre des artistes étudiés puisqu'ils sont pris entre la croyance en un Déluge et l'espoir d'un réenchâtement du monde par l'observation et l'étude des éléments naturels. Dans *David in the Wilderness*, vers 1860 (fig. 297) et *Man of Sorrows*, vers 1860 (fig. 298), le peintre écossais William Dyce (1806-1864) mêle les textes bibliques et la géologie des Highlands. Dans la première figure, il représente le jeune berger David, issu de l'Ancien Testament, dans un paysage des Highlands et dans la deuxième il peint le Christ, héritier de David, en pleine désolation entre sa mort et sa résurrection, assis sur une roche. Ainsi dans les deux tableaux, l'artiste met en évidence le traitement du rendu des aspects variés de la nature dans le traitement des roches et de l'herbe⁶¹⁸. Les représentations visuelles de la montagne symbolisent l'étude de sa lente transformation, la *natura naturans* et marque un rapport avec l'histoire. Étudier les formes naturelles permet de comprendre le passé et d'envisager alors le futur. Les éléments naturels deviennent des sujets d'études et les montagnes insulaires se distinguent. La géologie impose un ordre à travers le développement de l'histoire naturelle en lien avec le divin puisque telle est Sa volonté. La science géologique tient encore dans la foi, l'imagination et l'observation c'est pourquoi comme l'écrit l'historien et archéologue Alain Schnapp les études se tiennent : « entre le brouillard et le déluge⁶¹⁹ ».

⁶¹⁷ En Grande-Bretagne quelques scientifiques comme par exemple les physiciens John Dalton (1766-1844) et Michael Faraday (1791-1867) ne tissent pas de lien entre la Genèse et la science, mais ils ne reflètent pas une généralité du contexte scientifique au XIX^e siècle.

⁶¹⁸ William Dyce s'intéresse à la géologie dans sa représentation des strates des falaises de la côte du Kent dans *Pegwell Bay, Kent, A Recollection of October 5 1858*, 1858-1860, huile sur toile, 63.5 cm x 88.9 cm, Tate Britain, Londres. Cette huile est exposée en 1860 à la *Royal Academy of Arts* de Londres. Voir Christina Payne (dir.), « Pegwell Bay, Kent – a Recollection of October 5th 1858? 1858–60 by William Dyce », Tate Research Publication, 2016.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/pegwell-bay-kent-william-dyce>

⁶¹⁹ Alain Schnapp, *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993, pp. 277–289.

En 1831, est fondée la *British Association for the Advancement of Science* qui organise chaque année un congrès ouvert au public. Les études sont relayées dans la presse, par exemple dans les *Edinburgh Review* (1802), *Quarterly Review* (1819), *Blackwood's Magazine* (1817), *Literary Gazette* (1817) et l'*Athenaeum* (1828) ainsi que dans les revues spécialisées, *Edinburgh Philosophical Journal* (1819) et *Edinburgh Journal of Science* (1824). Tous ses études favorisent le développement d'un tourisme géologique dans les années 1860. Si le darwinisme ne présente plus Dieu comme un architecte, il n'en est pas moins un artiste et ne met pas un terme à la Création⁶²⁰. Son ouvrage est suivi par la publication de *Essays and Reviews* (1860) qui résume un peu moins d'un siècle de réflexions religieuses autour de sept essais écrits par des universitaires d'Oxford et de Cambridge⁶²¹. Charles Lyell penche en faveur de la théorie de l'évolution comme il le présente dans *L'Ancienneté de l'homme* (*Antiquity of Man*, 1863)⁶²², mais il est très prudent avec le concept de sélection naturelle alors que Charles Darwin (1809-1882) publie *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* (*The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, 1871), qui est une menace pour le christianisme et l'ordre social⁶²³. Thomas Henry Huxley (1825-1895), biologiste et défenseur de Charles Darwin et de la théorie de l'évolution, avance que l'existence de Dieu n'est pas connue et invente ainsi le terme « agnostique » à partir de 1869.

Les études entre le catastrophisme et uniformitarisme démontrent que le développement des connaissances géologiques affaiblit peu à peu le pouvoir de l'Église, et l'autorité de la Genèse⁶²⁴. Le Créationisme est peu à peu battu en brèche par le Darwinisme comme par les historiens.

Par l'étude de la montagne nous voyons que c'est elle la forme qui est

⁶²⁰ *L'Origine des Espèces* (*On the Origin of Species*, 1859) de Charles Darwin se vend à 16 000 exemplaires en 1876 et 47 000 exemplaires en 1895.

⁶²¹ Les sept essais étudient les réflexions religieuses en lien avec la théologie, la science, l'histoire, la littérature, la politique et la philosophie. Voir Victor Shea, William Whitla (éd.), *Essays and Reviews: The 1860 Text and Its Reading*, Charlottesville, University Press of Virginia (Victorian Literature and Culture Series), 2000.

⁶²² Son travail se rapproche d'une historiographie et non d'un traité scientifique. Voir Claudine Cohen, « Charles Lyell and the evidence of the antiquity of man », dans Derek John Blundell, Andrew C. Scott (éd.), *Lyell : The Past Is the Key to the Present*, London, The Geological Society (Geological Society special publications, n°143), 1998, pp. 83–93.

⁶²³ Dans cet ouvrage Charles Darwin affirme que l'homme descend d'un animal et qu'il a évolué vers la civilisation.

⁶²⁴ Georges Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale : Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, vol. 5, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1972.

choisie pour interroger le chaos aussi bien dans les domaines artistiques que scientifiques. John Ruskin désorganise la topographie pittoresque dans sa recherche de la vérité qui est une réponse émotionnelle à l'observation de la nature et des éléments dynamiques qui la constituent. À son tour John Ruskin ne soumet pas de définition mais discute la perception, la sensation et l'imagination autour des montagnes. Cependant la nature créée par le divin ne peut qu'être belle. Ainsi naît la remise en cause de la catastrophe. À partir des années 1830, les réflexions scientifiques sur le catastrophisme et l'uniformitarisme auraient pu grossir les rangs de l'athéisme mais ont finalement l'effet inverse.

Le pittoresque est lié à l'imagination, à la fantaisie qui ont mis à jour les vues de montagnes en Grande-Bretagne. Leurs observations ne les ont pas désacralisées au contraire, mais la modernité est arrivée en Grande-Bretagne. La beauté pittoresque du Révérend William Gilpin établit un ordre basé sur l'observation des aspects variés et des irrégularités de la nature pour qu'elles conviennent au domaine de la peinture. Le sublime passe pour le manque total d'ordre mais représente la subversion du beau, c'est-à-dire, qu'il conserve un ordre orchestré par l'horreur qui est cette fois délicate. Pour Dennis R. Dean (2007), il existe trois sortes de représentations de paysages. Le paysage sublime constitué de l'horreur délicate provoquée par les forces naturelles. Le paysage pittoresque qui évince les forces naturelles et le paysage géologique chargé de mettre en avant les forces naturelles. Il tente de classer les diverses formes de représentations du spectacle naturel et conclut en admettant leur chevauchement et c'est certainement ici que le chaos artistique s'impose⁶²⁵.

Les critiques du pittoresque permettent un renouvellement des compositions où les montagnes s'imposent de plus en plus. Les montagnes anglaises dominent le Lake District, le village de Betws-y-coed fragmente l'espace du Snowdonia, et le territoire du nord-ouest invente le Highlandisme. Ce besoin de resserrer l'espace naturel permet l'observation de leurs spécificités bénéfique pour l'homme et la société. Les artistes poursuivent la pratique du *Home Tour* et affirment l'importance des montagnes pour la recherche de la vérité prise entre religion et science. La référence à la beauté pittoresque est de plus en plus délaissée au profit d'un questionnement sur les moyens de la représentation de la forme montagneuse permettant d'approfondir un lien métaphysique.

John Ruskin s'éloigne avec respect de Joshua Reynolds et de William Gilpin dont les *Discours* et *Observations* tendaient dans les deux cas à une forme de sélection et de combinaison qui étaient néanmoins nécessaires au développement insulaire de la peinture de paysage. Mais, la domestication pittoresque conduit effectivement au chaos présent dans les *Modern Painters* de John Ruskin.

Les scientifiques britanniques apportent de l'ordre dans l'observation de la

⁶²⁵ Dennis R. Dean, *Romantic Landscapes: Geology and Its Cultural Influence in Britain, 1765-1835*, *op. cit.*, p. 63

nature et cet ordre se fond dans les croyances religieuses qui se rapprochent du Directionalisme, un *work in progress* souhaité par le divin. En Grande-Bretagne, le chaos présent entre les sciences et les arts visuels est bien ce que Friedrich Schlegel défend : « un chaos savamment organisé⁶²⁶ ». Il est défendu comme une volonté divine qui renvoie l'homme à sa propre existence.

⁶²⁶ Friedrich Schlegel, *Fragment 389 de l'Athenaeum* cité dans Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, op. cit., pp. 233–246.

**TROISIÈME PARTIE : PEINDRE LA MONTAGNE :
ART ANGLAIS OU ART BRITANNIQUE ?**

I. Les montagnes de Grande-Bretagne, le mythe de l'origine au pays de Galles et en Écosse

Le mythe du barde vivant dans les montagnes est une source d'« antiquité » puisée dans l'ère médiévale, avant la Réforme et le schisme anglican. La recherche de l'origine de *Britannia* n'interroge plus les héros venus du Continent mais des figures héroïques insulaires dont le barde fait partie. Si nous constatons des travaux relatifs à la figure du barde gallois et ossianique, le personnage est avant tout un phénomène littéraire dont la figure atteint les arts visuels à travers la naissance du romantisme.

L'idée de « Britannique » réapparaît dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par l'observation du territoire montagneux. Les périphéries galloises et écossaises sont au XVIII^e siècle des régions inexplorées. Peu ou mal connues de ses proches voisins, les expéditions sont considérées comme de véritables aventures. Les obstacles apparaissaient trop nombreux, les mœurs barbares, la langue incompréhensible, le climat exécrable, les auberges immondes et les routes impraticables. Cependant ces visites font partie d'un phénomène culturel qui tend à abolir les peurs et les préjugés au profit d'une observation empirique qui légitime la peinture du paysage montagneux. La connaissance des Highlands et du Snowdonia forment des périphéries géographiques et culturelles et les tours sont le prétexte pour ne pas oublier l'âge d'or que ces territoires et leur population ont connu dans le passé. Les intellectuels, collectionneurs et scientifiques, partisans de l'Union britannique recherchent les origines de la Grande-Bretagne mais inventent des fantaisies affirmées par une recherche esthétique.

Dans un premier temps, nous verrons que la notion de Britannique puise dans l'étude d'une antiquité insulaire et forme un mythe. Les recherches sur le barde gallois et Ossian, les grandes figures poétiques, ressurgissent au même moment que l'intérêt pour la peinture des montagnes. Nous démontrerons ensuite que ce retour aux origines permet de considérer les territoires gallois et écossais d'après leur spécificités historiques, un des grands thèmes de la peinture de paysage en Grande-Bretagne.

A. La Recherche du passé : la création du mythe

Les études sur l'origine s'intéressent aux traditions et aux folklores celtiques à la littérature et aux langues et donnent une cohésion à la Grande-Bretagne. Le mythe des bardes vivant parmi les montagnes surgit au XVIII^e siècle. L'*Exemplus virtutis* utilisé par les peintres sert de référence et respecte le thème de la vertu. Les bardes permettent de mettre en lumière l'histoire de ces territoires montagneux isolés sur fond d'une nouvelle littérature où le sentiment du sublime domine.

a. Le barde gallois : la figure du héros

La *Britishness* fait appel à la période romaine de *Britannia* (I^{er}-V^e siècles) quand l'Angleterre et le pays de Galles étaient unis face à un ennemi commun, Rome. Cette référence est reprise par les milieux intellectuels pour renforcer l'Union de la Grande-Bretagne.

1. Un héritage poétique

Le pays de Galles organise sa vie culturelle d'après la communauté galloise de Londres. La littérature celtique établie par un corpus de textes anciens suscite l'intérêt des poètes gallois et anglais porté au culte de la liberté dans les années 1730.

Jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle, les milieux intellectuels anglais voient d'un mauvais œil leurs voisins gallois qu'ils définissent comme des barbares sans culture artistique et de leur côté, les intellectuels gallois, familiers de la société anglaise, ressentent même leur identité galloise comme un handicap. Ainsi pour renforcer l'Union, l'histoire du pays de Galles est réétudiée d'après sa proximité avec l'Angleterre depuis le XVI^e siècle. En effet, la dynastie des Tudors (1485-1603) d'origine galloise, crée un état stable que les Anglais ont mis à mal lors de

la guerre civile (1642-1660)⁶²⁷. Cette vision galloise promeut le pays de Galles comme le territoire de l'origine de la Grande-Bretagne. L'ecclésiastique et historien Theophilus Evans (1693-1767) écrit une histoire du pays de Galles *Drych y prif Oesoedd (A View of the Primitive Ages, 1716)* et met en avant l'identité britannique comme un héritage gallois en référence aux « anciens Bretons » qui peuplaient l'île avant l'arrivée des Anglais⁶²⁸.

En 1751, les frères Lewis (1701-1765) et Richard Morris (1703-1779), les poètes Evan Evans et Goronwy Owen (1723-1769), ainsi que le mécène Sir Watkin Williams-Wynn fondent la première société galloise, *The Cymmrodorion Society* (La Société des Compatriotes). La *Cymmrodorion Society* est fondée dans le but de promouvoir la littérature du pays de Galles et démontre l'intérêt pour les traditions sur le modèle de la *Society of Ancient Britons* (1715)⁶²⁹. C'est au sein de cette société qui rassemble des exilés aisés (nobles, marchands, avocats, imprimeurs) que naît l'intérêt anglais pour le passé britannique ou britonique. Dans son manifeste *Gosodedigaethau* (Constitution), ses membres mettent en avant les recherches autour de la tradition poétique bardique par l'étude de la langue, de la littérature et de la musique que nous retrouvons dans le travail d'William Owen Pugh (1759-1835) et des frères Morris⁶³⁰. Les membres participent à la renaissance de la culture galloise grâce à des aides financières et prennent en compte les recherches archéologiques de Edward Lhuyd et de Moses Williams (1686-1742). Les antiquaires étudient l'héritage bardique et druidique appartenant à une période pré-romaine et établissent une généalogie galloise remontant jusqu'aux Bretons et Brut, l'arrière-petit-fils d'Énée⁶³¹. Cette recherche démontre que le peuple gallois vient

⁶²⁷ Les anglais mettent en avant la dynastie de Hanovre. Un lien qui réside dans la fondation de la foi protestante et la lutte contre les Jacobites partisans des Stuarts.

⁶²⁸ Le terme d'anciens Bretons fait référence aux Celtes de l'âge de fer puis s'applique à la période romaine. Voir chap. 1, « Domaine of Antiquity », pp. 1–7 dans Sam Smiles, *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1994.

⁶²⁹ La société est soutenue par le patronage du Prince de Galles (futur roi George I^{er}) et son premier président est Richard Morris jusqu'à sa mort en 1779. Les membres se rencontrent tous les premiers mercredis du mois dans une taverne à Cheapside (Londres). L'intérêt porté à la Société décline après la mort de Richard Morris en 1779. Geraint H. Jenkins, *The Foundations of Modern Wales, 1642-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 390.

⁶³⁰ Sur la réputation des frères Morris, voir *Ibid.*, pp. 386–399.

⁶³¹ À la recherche de *Britannia*, les antiquaires étudient les liens entre le druidisme et la philosophie orientale, mêlant Celtomania et Indomania. Voir chap. 1, Michael J. Franklin, « The Colon Writes Back: Brutus, Britanus and the Advantages of an Oriental Ancestry » dans Damian Walford Davies,

de la même lignée que les fondateurs de Rome et retrace ainsi l'origine de la nation britannique au pays de Galles, terre des anciens Bretons celtes⁶³². Le collectionneur et naturaliste gallois Edward Lhuyd voyage dans les Hébrides dans les années 1690. Ayant une formation scientifique, il côtoie les cercles archéologiques et devient le Conservateur de l'*Ashmolean Museum* d'Oxford en Angleterre. En 1707, il publie *Archaeologia Britannica : An Account of the Languages, Histories and Customs of Great Britain, from Travels Through Wales, Cornwall, Bas-Bretagne, Ireland and Scotland* dans lequel il compare les langues celtiques sous la forme d'un dictionnaire et conclut à la parenté de ces langues. Publié la même année que la constitution de la Grande-Bretagne lors de l'Union parlementaire entre l'Angleterre et l'Écosse, l'ouvrage donne toute l'importance aux références communes écossaises et galloises garantes des traditions anciennes. Pour lui, les gallois conservent une langue originaire et le pays de Galles est le sanctuaire du monde celtique. Cette origine s'oppose aux Saxons, ancêtres des Anglais étudiés par Edward Gibbon (1737-1794) et John Pinkerton (1758-1826)⁶³³.

Le pays de Galles entretient des symboles forts liés à la gloire de l'Angleterre. En effet, pendant des siècles il s'est tenu contre le Christianisme, les Romains, les Saxons et les Normands.

Le poète gallois Evan Evans (1731-1788) écrit en latin *De Bardis Dissertatio, Specimens of the Ancient Welsh Bards, translated into English* (1764) puis *Love for our Country* (1772):

Ce génie ne brille pas seulement en Grèce
Il a brillé de la même façon dans d'autres nations

Lynda Pratt (éd.), *Wales and the Romantic Imagination*, Cardiff, University of Wales Press, 2007, pp. 13-42.

⁶³² En 1136, l'évêque Geoffroy de Monmouth écrit *The History of the Kings of Britain (Historia Regum Britanniae)* traitant des ancêtres des Bretons. Il écrit que Brutus de Troie est le fondateur de la Grande-Bretagne. À sa mort, ses trois fils se partagèrent le territoire. Locrinus reçut Logres (Angleterre), Camber reçut Cambria (pays de Galles), Albanactus reçut Alba (Écosse). Geoffroy de Monmouth traite surtout du roi Arthur. Voir chap. 2, Prys Morgan, « La quête du passé Gallois à l'époque romantique », dans Eric Hobsbawm, Terence Ranger (éd.), *L'invention de la tradition*, *op.cit.*, pp. 55-115.

⁶³³ Le Royaume-Uni connaît sa double identité entre les peuples celtes et germaniques. Les habitants de l'Angleterre, d'une partie du pays de Galles et d'Écosse parlent anglais et descendent des Saxons. Edward Gibbon publie *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire Romain* (1776-1788). John Pinkerton est anti-celtique et publie *A Dissertation on the Origin and Progress of the Scythians or Goth* (1787). L'héritage anglo-saxon est surtout étudié par le siècle Victorien pour l'étude d'une civilisation anglaise comme par exemple, *The Races of Men* (1850) de Robert Knox (1791-1862). Voir chap. 6, « Ancestors and Others: The Origin of England », dans Sam Smiles, *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, *op.cit.*, pp. 113-128.

En Témoignent les Bardes qui ont la grâce celtique
Dont les images sont intrépides et les pensées sublimes⁶³⁴.

La poésie conduit à l'étude de l'origine d'après la culture galloise et s'empare du sublime comme rhétorique spécifique à l'île.

Le poète anglais Thomas Gray étudie la poésie celtique de 1755 à 1761⁶³⁵, inspiré par Evan Evans et la musique du harpiste de Sir Watkin, John Parry (1710-1782)⁶³⁶. Il glorifie le poète gallois du XIII^e siècle dans *Le Barde* (1757) publié par Horace Walpole. Dans le titre même de son poème, Thomas Gray assume le classicisme en s'inspirant de Pindare, poète lyrique grec du I^{er} siècle ap JC. Le poème traite de la venue du roi anglo-normand Édouard I^{er} au Snowdonia afin de conquérir le pays de Galles entre 1282-1283. Il prévoit d'éradiquer toute forme de culture celtique dont le barde gallois est le premier représentant. Thomas Gray insiste sur la fin tragique du barde sur le point de jeter une malédiction au roi anglais afin de protéger son peuple :

QUE la Ruine t'étreigne, Roi sans pitié !
Que la Perte suive tes étendards,
Quoique la conquête les agite de son aile ensanglantée
Elles se moque de l'air par une pompe frivole.
Heaume, ni haubert aux mailles entrelacées
Ni même tes vertus, ô tyran, ne pourront garantir
De sauver le secret de ton âme des peurs de la nuit
De la malédiction de Cambria et des larmes de Cambria⁶³⁷.

⁶³⁴ Evan Evans, *Love of Our Country, a Poem, with Historical Notes, address to Sir Watkin Williams Wynns of Wynnstay*, Carmarthen, J. Ross, 1772, p. 12. « Nor did this genius shine in Greece alone./In other nations equally it shone./Witness the Bards that grac'd the Celtic clime./Whose images were bold and thoughts sublime. »

⁶³⁵ Thomas Gray fait des recherches sur l'histoire du pays de Galles et lit Giraldus Cambrensis, *Descriptio Cambriae* et Thomas Carte, *General History of England* (1747-1755). Cet intérêt est aussi souligné par la publication des *Poèmes d'Ossian* par James Macpherson (1760-1765). Voir Gerard Carruthers, Alan Rawes (éd.), *English Romanticism and the Celtic World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 88. Et chap. 9, « Interlude: Bloomsbury and Studies in Norse and Welsh Poetry, 1759-1761 », pp. 504-528 dans Robert L. Mack, *Thomas Gray: A Life*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁶³⁶ Le fils de John Parry, William Parry (1743-1791) devient peintre sous la protection de Watkin Williams-Wynn. Voir Sam Smiles, *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, op.cit., pp. 55-58.

⁶³⁷ Thomas Gray, *The Bard*, London, John van Voorst, 1837, n.p. « Ruin seize thee, ruthless King !/
Confusion on thy banners wait!/Though fanned by conquest's crimson wing,/They mock the air with
idle state./ Helm, nor hauberk's twisted mail,/Nor e'en thy virtues, tyrant, shall avail/ To save thy
secret soul from nightly fears,/From Cambria's curse, from Cambria's tears! »

Thomas Gray s'intéresse au barde pour ses pouvoirs poétiques contenus dans la mythologie celtique perçue comme une subversion gothique des modèles grecs et romains. Dans une lettre à son ami William Mason, datée du 24 mars 1758, il fait part de son plan :

Cependant, après réflexion, je pense que cela serait mieux de greffer n'importe quelle fable sauvagement pittoresque, absolument inventée, sur la réserve druidique. Je veux dire à cette demi-douzaine d'anciennes fantaisies qui sont connues pour avoir fonctionné : cela vous donnera plus de liberté et de flexibilité et ne laissera aucune prise aux critiques⁶³⁸.

Il puise son inspiration dans la tradition celtique alors même qu'il ne visite jamais le nord du pays de Galles mais incite néanmoins les voyageurs à se rendre dans la vallée de Conwy pour y découvrir le lieu de l'histoire⁶³⁹.

Ces « fantaisies » permettent selon lui de susciter un imaginaire autour du gothique que nous retrouvons dans la pièce de théâtre *Caractacus* (1759) de William Mason. Ce poème évoque la défaite et l'emprisonnement du roi Caractacus par les romains⁶⁴⁰. L'auteur fait des druides la source du sublime à travers leurs rites religieux et leur philosophie⁶⁴¹. Le paysage montagneux est cité tout le long de la pièce et devient le dernier refuge des bardes. Le poète traite des idées sublimes qui se forment autour des montagnes, une forme horrible et chaotique mais néanmoins spirituelle puisque la montagne est un temple, un lieu sacré dans la religion païenne. William Mason fait référence à ses différentes croyances pour traiter le primitivisme. Ainsi, la Méditerranée n'est plus le seul berceau de l'humanité. Les Tours au pays de Galles à la rencontre d'un harpiste aveugle se développent comme nous pouvons le lire dans *A Walk Through Wales in August 1797* du Révérend Richard Warner. Une fois arrivé à Conway, il écrit : « Nous avons

⁶³⁸ Lettre n° CLXV, de Thomas Gray à William Mason, 24 mars 1758 dans *The Letters of Thomas Gray, Including the Correspondence of Gray and Mason*, vol. 2, *op.cit.*, p. 28. « However, on second thoughts, I think it would be still better to graft any wild picturesque fable, absolutely of one's own invention, upon the Druid stock; I mean upon those half-dozens of old fancies that are known to have made their system: this will give you more freedom and latitude, and will leave no hold for the critics to fasten on. »

⁶³⁹ En 1770, Thomas Gray visite les comtés du Worcestershire, Gloucestershire, Monmouthshire, Herefordshire et Shropshire mais ne prolonge pas son tour vers l'ouest. Gerard Carruthers, Alan Rawes (éd.), *English Romanticism and the Celtic World*, *op.cit.*, p. 89.

⁶⁴⁰ Caractacus et sa fille Evelina partent chercher l'aide des druides sur l'île de Mona (actuelle Anglesea). La pièce s'achève sur la capture et l'exil à Rome de Caractacus et sa fille Evelina.

⁶⁴¹ Les druides ont une place fondamentale puisqu'ils forment le chœur et conseillent les Bretons sur leur avenir.

donc exprimé le désir d'avoir le harpiste immédiatement, et après quelques minutes, Mr. Jones, un vieil homme vénérable, complètement aveugle et avec des cheveux gris nous était présenté⁶⁴² ».

Les oeuvres de Thomas Gray et de William Mason s'appuient sur des faits historiques selon la mode des antiquaires, et font du barde une icône nationale dans l'histoire du pays de Galles unie à l'histoire britannique.

2. La mise en image du héros

L'imaginaire celtique touche les arts visuels et la figure du barde est un sujet aussi important que les peintures d'histoires épiques issues des poèmes fondateurs de Homère et Virgile.

Le peintre gallois Thomas Jones peint *The Bard*, 1774 (fig. 299) d'après le poème de Thomas Gray. Le barde refuse de se soumettre au roi Édouard I^{er} et se jette du haut du Snowdon. L'expression dramatique du héros qui se retourne sur les corps des soldats anglais qu'il vient de maudire et la présence du cercle druidique faisant référence à Stonehenge, symbolisent les spécificités celtiques associées au sublime :

Debout, sur un rocher, dont la cime altière se tient menaçante au-dessus des flots écumants de l'antique Conway, se tenait le Poète, les yeux hagards et revêtu des sombres habits de la Douleur. Sa barbe et ses cheveux gris flottants s'écoulaient comme un météore dans l'air troublé avec une main de maître et un feu prophétique il frappait sa lyre de sons douloureux⁶⁴³.

Le barde fait l'objet de représentations visuelles basées sur les codes de l'exaltation de la vertu et de la morale où le paysage montagneux se distingue. L'aspect dramatique de la chute est aussi transmis dans la gravure d'après Philippe-Jacques de Loutherbourg *The Last Bard* (fig. 300). La gravure est accompagnée des vers de

⁶⁴² Richard Warner, *A Walk Through Wales, in August 1797*, Bath, R. Cruttwell, 1798, p. 149. «We accordingly expressed a wish to have the harper immediately, and in a few minutes, Mr. Jones, a venerable old man, totally blind, with grey locks, was introduced to us. »

⁶⁴³ Thomas Gray, *The Bard*, London, John van Voorst, 1837, n.p. « On a rock, whose haughty brow/
Frowns o'er old Conway's foaming flood, / Robed in the sable garb of woe, / With haggard eyes the
Poet stood; Loose his Beard and hoary hair/ Streamed like a meteor, to the troubled air, / And with
a Master's hand and Prophetic fire, / Struck the deep sorrows of his lyre. »

Thomas Gray et elle est publiée par Edward Jones, le harpiste du prince de Galles futur George IV (1763-1830), dans *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bard* (1784)⁶⁴⁴. Le paysage catastrophe occupe tout l'espace de la toile dans *The Bard*, 1817 (fig. 301) de John Martin mais il est suggéré dans *The Bard*, 1778 (fig. 302) peint par Benjamin West (1738-1820). Le poète est prêt à se jeter dans la rivière. Il occupe tout l'espace de la toile dans un mouvement solennel et le traitement des pieds marque sa chute. Dans un même mouvement, il lève une main comme pour refuser de se plier aux anglais, et de l'autre, il tient sa lyre, son attribut caractéristique⁶⁴⁵. William Blake exécute une série de dessins sur le thème du barde, *The Bard*, entre 1797-1798 (fig. 303), et rend hommage à la figure du barde représentative du génie visionnaire dont il se fait l'héritier⁶⁴⁶. Il prend au mot le poème et choisit de dessiner le barde en position verticale plongeant dans la rivière muni de sa lyre. Symbole de la mort triomphante des druides qui emportent dans leur disparition leur instrument.

La poésie bardique conduit à l'étude de l'origine d'après la culture galloise et s'empare du sublime poétique que nous retrouvons chez les poètes anglais du XIX^e siècle comme par exemple Lord Byron, Robert Southey, William Wordsworth et Percy Bysshe Shelley⁶⁴⁷. Cependant en 1802, Edward Jones (1752-1824) publie son deuxième volume, *Bardic Museum*. Le frontispice, *The Last Bard*, 1794 (fig. 304) est dessiné par John Warwick Smith et Julius Caesar Ibbetson et gravé par Thomas Rowlandson. Il présente un harpiste aveugle parmi les montagnes autour duquel se sont joints une ou des familles. Nous reconnaissons aussi le château de Dolbadarn au pied des montagnes du Snowdonia. L'aspect dramatique souvent lié au barde disparaît comme pour souligner la perpétuité, au XIX^e siècle, de l'héritage bardique dans la musique et ainsi mettre fin au mythe du dernier barde.

⁶⁴⁴ La musique prend de l'importance avec un intérêt grandissant pour la musique bardique c'est-à-dire principalement de la harpe. John Parry dans les années 1740, Edward Jones dans les années 1780 et John Parry (*Bardd Alaw*, 1776-1851) au début du XIX^e siècle. La religion méthodiste favorise la résurgence de la musique et des concours aux *Eisteddfodau*.

⁶⁴⁵ Benjamin West parcourt les rives sud de la Wye avec le duc de Norfolk en septembre 1799. Il peint l'Abbaye de Tintern et non le paysage. Voir Helmut von Erffa, Allen Staley catalogues d'expositions tels que *John Ruskin and, The Painting of Benjamin West*, New Haven/ London, Yale University Press, 1986, pp. 428-429.

⁶⁴⁶ Voir Frank A. Vaughan, *Again the Life of Eternity, William Blake's Illustration to the Poems of Thomas Gray*, London, Susquehanna University Press, 1996, pp. 21-22.

⁶⁴⁷ Voir chap. 1, Gerard Carruthers, Alan Rawes, « Introduction: Romancing the Celts », dans Gerard Carruthers, Alan Rawes (éd.), *English Romanticism and the Celtic World, op.cit.*, pp. 1-19.

Entre les XVIII^e et XIX^e siècle, la politique de Grande-Bretagne est affaiblie par l'indépendance de l'Amérique, puis la guerre contre la France fait monter le désir nationaliste. Pour Peter Lord, l'intérêt porté au barde gallois est une métaphore qui a plusieurs significations dirigées contre le Continent et donc participent à la formation d'un mythe national. Le barde peut être le souvenir d'Édouard I^{er} jouant le rôle du tyran continental, ou encore l'opposition religieuse entre l'Angleterre protestante et la domination catholique de l'Europe.

b. Richard Wilson et les restes de l'Antique

Le Snowdonia symbolise l'antiquité de la terre galloise par ses références à un passé mythique. Le nord du pays de Galles ne s'apparente pas à un jardin et Richard Wilson assume sa spécificité de paysage sauvage surnommé :« The British Alps » et le Snowdon « Welsh Alps⁶⁴⁸».

Les études consacrées aux antiquités romaines au détriment des vestiges anglo-saxons (à partir du V^e siècle) et des Vikings (IX^e siècle) s'orientent vers les premiers habitants, les Bretons (Britons), et forment l'antiquité de l'île éloignée de la morale universelle des ruines gréco-romaines au profit d'une étude vernaculaire associée à la période médiévale⁶⁴⁹.

Richard Wilson travaille à Londres auprès d'une *gentry* galloise qui tente de mêler l'idéal classique hérité du Grand Tour avec les spécificités du paysage gallois représentées pour un public anglais tourné vers le pittoresque et le gothique. Dans *Solitude*, 1762 (fig. 305) il peint un paysage sauvage et varié. Nous distinguons un vieux moine, et son compagnon lisant adossé à un chêne. La présence du moine et de l'arbre fait référence aux druides pré-chrétiens qui

⁶⁴⁸ Voir chap. 2, Jocelyn Hackforth-Jones, « Re-visioning landscape in Wales and New South Wales, c.1760-1840 », dans Dana Arnold (éd.), *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*, Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 35–52.

⁶⁴⁹ Le pays de Galles prône l'étude des vestiges médiévaux comme la source la plus ancienne des antiques par la découverte de manuscrits. Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éd. du Seuil (Le Grand livre du mois), 1999, p. 48.

célébraient l'ancienne Bretagne tandis qu'au dernier plan se déroule une cérémonie religieuse⁶⁵⁰.

Nous remarquons que bien avant son voyage en Italie, Richard Wilson peint des paysages, alors considérés comme un genre mineur. Il fait le tour du pays de Galles certainement dans les années 1740 pour visiter les lieux historiques tels que les châteaux de Caernarfon et Harlech⁶⁵¹. En 1744-45, il exécute deux vues du château de Caernarfon dont *Caernarvon Castle*, 1744-45 (fig. 306). Richard Wilson met en scène un artiste et son maître devant les ruines du château dans le style pittoresque. Une scène qui peut apparaître comme une mise en abyme de sa profession.

De retour d'Italie, Richard Wilson s'installe à Londres en 1757 et met en pratique sa peinture de paysage. Il voyage jusqu'au Snowdonia en 1764 et 1765. Dans *An Italian Landscape, Morning ; (River, Sea-Coast and Circular Ruin)*, vers 1760-1765 (fig. 307) et *Llyn Peris and Dolbardarn Castle*, vers 1762 (fig. 25), il présente une composition similaire du paysage italien et gallois. Le premier plan ouvre sur un paysage, la rivière conduit la perspective, la ruine se mêle à la nature et le fond présente une montagne. Un même ajustement pour deux paysages différents : Baïes en Campanie où se dresse le Temple de Vénus et le château de Dolbadarn dans le Caernarfonshire. Dans les deux tableaux, Richard Wilson peint des figures modernes pour renforcer la présence des ruines antique et médiévale. Il montre bien sûr que l'espace naturel est habité et reste intact.

À la même période, l'ami de Thomas Pennant, Joseph Cradock différencie les habitants du nord du pays de Galles de ceux du sud lors de son tour en 1777. Le voyageur observe la population du nord comme étrangère et différente de ce qu'il connaît jusque-là. À la lettre X, il étudie les habitants du nord du pays de Galles et son analyse rejoint l'étude des populations des Highlands. Les populations sont perçues comme primitives. Leur vie au sein des montagnes les éloigne des vices engendrés par la modernité :

⁶⁵⁰ Sur l'oeuvre, voir Martin Postle, Robin Simon (dir.), *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, cat.exp., op.cit., p. 270.

⁶⁵¹ Sa connaissance du territoires gallois se fait certainement par l'intermédiaire des gravures notamment celles des frères Samuel Buck (1696-1779) et Nathaniel Buck et John Boydell. Voir Peter Lord, *Richard Wilson: Life & Legacy*, cat.exp., op.cit., p. 12.

En observant les mœurs et les coutumes de ce peuple, nous pouvons nous faire une idée de leurs ancêtres, les anciens Britons. Ils se sont préservés presque entièrement de toutes les autres nations. Ils ne possédaient rien qui puisse tenter l'ambition des étrangers. Ils ne possédaient aucun attrait d'un avantage commercial, ou les charmes de l'opulence et de la fertilité. Ils restaient des étrangers dans un pays qui n'a offert aucune incitation à l'avarice ou à l'ambition. [...] Leurs coutumes, leurs manières, leurs vertus et même leurs vices sont préservés comme *depositum* sacré, hérité des ancêtres et observés avec des vénération religieuses. [...] Le pur sang britannique coule intact dans leur veine.⁶⁵²

L'observation de Joseph Cradock cristallise le nord du pays de Galles en rappelant que son manque de richesses matérielles en fait le garant d'une origine favorable à l'identité britannique. Il observe la manière dont le peuple gallois se distingue politiquement et culturellement dès la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Sur le modèle italien, Richard Wilson crée une harmonie entre l'homme et la nature mais évince de plus en plus les références à l'antiquité romaine. La peinture des montagnes galloises ne met pas en péril l'art du paysage italien ni les sources antiques liées à la tradition classique. Sa subversion introduit un nouveau canon de la peinture en Grande-Bretagne autour de la beauté pittoresque et du sublime⁶⁵³. Dès la deuxième partie du XVIII^e siècle, Richard Wilson présente le château de Dolbadarn comme le nouveau canon de la peinture de paysage en Angleterre. Dans *The Lake of Nemi or Speculum Dianae with Dolbadarn Castle*, 1763-67 (fig. 308), l'artiste introduit le château de Dolbadarn, le Lac Nemi, et les montagnes du Snowdon dans la même composition.

Cette opération combinatoire s'affirme en terre galloise dans ses compositions les plus connues comme par exemple *Snowdon from Llyn Nantlle*,

⁶⁵² Lettre X dans Joseph Cradock, *Letters from Snowdon: Descriptive of a Tour Through the Northern counties of Wales: Containing the Antiquities, History, and State of the Country ; with the Manners and Customs of the Inhabitants. To Which is Added, An Account of the Inns and Roads, with Directions for Travellers, op.cit.*, pp. 62–63. « In observing the manners and customs of this people, some idea may be formed of their ancestors, the ancient Britons. They have preserved themselves almost entirely distinct from all other nations. They possessed nothing that could tempt the ambition of foreigners. Having no allurements from a prospect of commercial advantage, or the charms of opulence and fertility; they remained strangers to a country which afforded no incitement to avarice or ambition. [...] Their customs, manners, virtues, and even vices, are preserved as sacred *depositum*, inherited from the ancestor, and observed with religious veneration [...] The pure British blood flows unadulterated in their veins. »

⁶⁵³ Voir David H. Solkin (dir.), *Richard Wilson, The Landscape of Reaction*, cat.exp., op.cit., p. 216.

vers 1766⁶⁵⁴ (fig. 47). Dans l'œuvre de Richard Wilson la lumière se traduit par le traitement du ciel, les nuages se fondent avec l'arbre et les montagnes. Le tout se reflète dans le lac de Llyn Nantle. L'espace ouvre la scène sur les monts du Snowdon qui agrandissent la composition. Si l'œuvre hérite d'une composition classique, la nature est traitée de manière aride avec des arbres sans feuilles et une terre sans herbe. Richard Wilson compose ses œuvres même s'il n'a certainement jamais escaladé le Snowdon. C'est-à-dire qu'il expose le pays de Galles de la manière dont il doit être vu à la fin du XVIII^e siècle. *Snowdon from Llyn Nantle*, 1766 (fig. 47)⁶⁵⁵ devient l'image emblématique de l'Arcadie galloise dans la lignée des paysages poétiques de James Thomson dans *Les Saisons* :

Le paysage se brise enfin et peignant à l'œil trompé des collines escarpées : dans le lointain les montagnes de *Galles* semblables à des nuages éloignés qui enveloppent l'horizon, s'élèvent, et répandent l'obscurité⁶⁵⁶.

Snowdon from Llyn Nantle (fig. 47) est achetée par le propriétaire et poète gallois William Vaughan of Corsygedol, premier Président en chef de *The Cymmrodorion Society* dont le but est de promouvoir la culture galloise « des premiers habitants⁶⁵⁷ ». Cette huile sur toile montre l'association du paysage classique et pittoresque italien et du paysage gallois où triomphent les éléments naturels suscitant le sublime. Richard Wilson ne cesse d'associer et de combiner les formes présentes dans la nature afin d'imposer la présence des montagnes galloises du Snowdonia dans ses compositions. Le titre explicite permet à l'artiste de définir le territoire sans pour autant représenter une vue topographique. À gauche, nous

⁶⁵⁴ Parmi les quatre toiles exposées par Richard Wilson en 1766 à la *Society of Artists of Great Britain*, une version de cette peinture est présentée sous le titre, *North-west view of Snowden and its environs*. Peter Bishop, *Vision and Revision: Mountain Scenery in Snowdonia 1750-1880*, PhD, vol. 1, Aberystwyth, University of Wales, Aberystwyth, 2001, p. 26.

⁶⁵⁵ Il existe deux autres versions de cette œuvre. *Snowdon from Llyn Nantle*, huile sur toile, 98.5 cm x 125.7 cm, Shizuoka Prefectural Museum, Japon ; *Snowdon from Llyn Nantle*, vers 1765-1767, huile sur toile, 103.6 x 126.3 cm, Nottingham Castle, Nottingham. Voir le catalogue raisonné dédié à Richard Wilson, <http://www.richardwilsononline.ac.uk/>.

⁶⁵⁶ James Thomson, *The Seasons*, *op.cit.*, 1981, v. 960-963, p. 47. « To where the broken landscape, by degrees./Ascending, roughens into rigid hills;/O'er which the *Cambrian* mountains, like far clouds/That skirt the blue horizon, dusky rise. » trad. Marie-Jeanne de Châtillon Bontemps, dans *Les Saisons*, *poème*, *op.cit.*, pp. 58-59.

⁶⁵⁷ William Vaughan of Corsygedol a aussi commandé *Pembroke Town and Castle*, vers 1765-66, huile sur toile, 102.7 cm x 128.2 cm, National Museum Wales, Cardiff. *Kilgaran Castle*, vers 1765, huile sur toile, 50.8 cm x 73.7 cm, Magdalen College, Oxford. Voir le catalogue raisonné dédié à Richard Wilson, <http://www.richardwilsononline.ac.uk/>.

apercevons le Mynydd Mawr et à droite le Y Garn. Les deux encadrent la scène afin de concentrer le regard sur le centre lumineux, alors que Clogwn-y-Gare clôtüre la perspective. L'artiste développe une composition du paysage qui s'affirme dans le travail de George Barret Sr. comme par exemple, *Llanberis Lake and Dolbadarn Castle*, 1777 (fig. 78) et *A View of Llanberis, with Dolbarden Castle, Caernarvonshire, North Wales, the Early Morning Mists Dispersing*, (fig. 121). L'aquarelliste Paul Sandby expose lui aussi vers 1760 une illustration à la *Society of Artists of Great Britain*⁶⁵⁸. Des caractéristiques que nous retrouvons dans la gravure, *View of Snowdon in Caernarvonshire*, 1779 (fig. 158), d'après un dessin de Paul Sandby. Nous sommes face à la montagne galloise mise en scène dans un cadre ovale. Paul Sandby introduit le château de Dolbadarn submergé par les montagnes. Il place en avant-scène trois figures : deux jeunes pêcheurs qui nous rappellent les pêcheurs du tableau de Richard Wilson, et le barde celtique reconnaissable à sa lyre et à sa barbe.

À la recherche d'une identité commune depuis la formation de la Grande-Bretagne en 1707, le barde et les représentations des montagnes galloises de Richard Wilson sont un des exemples de l'identité gallo-britannique (*Welsh-Britishness*) où l'artiste invente le paysage gallois d'après ses souvenirs italiens afin de constituer un art anglais qui possède les institutions et le marché. Dans une perspective plus large, le mythe est au service de la politique anglaise et cette vision promeut le pays de Galles comme le territoire de l'origine britannique favorisant ainsi une identité commune. La quête de l'origine naturelle issue de l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau *Discours sur l'origine des inégalités* (1755) entamée par l'Angleterre est perceptible dans la peinture de paysage et dans les observations des voyageurs.

Bien que Richard Wilson ait produit un nouveau canon de la peinture anglaise en représentant les montagnes galloises, il ne participe pas à la *Cymmrodorion Society* alors même qu'il partage les idées des frères Richard et Lewis Morris ainsi que de Sir Watkin Williams-Wynn, l'un des plus grands patrons du pays de Galles au XVIII^e siècle. Ce dernier rejoint la *Society of Dilettanti* et

⁶⁵⁸ L'image n'existe plus aujourd'hui. Peter Lord, *The Visual Culture of Wales*, vol. 2, *Imaging the Nation*, Cardiff, University of Wales Press, 2000, pp. 113–114.

décide de développer le patronage d'artistes gallois tout en collectionnant les œuvres prisées par la noblesse anglaise.

c. Ossian, le barde écossais

Les Poèmes d'Ossian sont composés d'épisodes guerriers et amoureux se déroulant parmi les montagnes sauvages, obscurcies de nuages et de brouillard, mêlés à des rêves et des apparitions. Ils forment une épopée universelle qui contrebalance la civilisation gréco-romaine et élargit l'espace géographique à l'Europe de l'ouest et du nord.

1. Une supercherie bien menée

Les poèmes de James Macpherson symbolisent la première phase du processus qui utilise les Highlands dans l'invention de la tradition. Notre étude n'est pas de revenir sur la querelle ossianique mais d'analyser la réception des poèmes dans les arts visuels en Grande-Bretagne alors même que leur authenticité est mise en doute par des personnalités telles que Horace Walpole, Thomas Gray, David Hume et Samuel Johnson⁶⁵⁹.

Après avoir étudié à l'Université d'Aberdeen puis à celle d'Édimbourg, James Macpherson retourne chez lui à Ruthven et devient maître d'école⁶⁶⁰. A l'âge

⁶⁵⁹ Horace Walpole s'enthousiasme pour les poèmes et les montre à Thomas Gray mais cela ne l'empêche pas de douter de leur authenticité. Thomas Gray croit en l'authenticité des poèmes car il pense James Macpherson incompetent en matière de poésie. David Hume appréciait les poèmes dès leur publication mais il va se retourner contre James Macpherson vers 1775. Samuel Johnson considère James Macpherson comme un imposteur. Il ne voit dans ses œuvres aucune morale et aucun lien avec l'histoire, pour lui cela n'est qu'une mythologie mal écrite. Un véritable conflit éclate en 1775 entre les deux auteurs. La supercherie est officielle en 1805 après une étude *Report on Ossian*, de l'historien Malcolm Laing (1762-1818) pour la *Highland Society*. Voir chap. 1, Dafyd Moore, « The Reception of The Poems of Ossian in England and Scotland », dans Howard Gaskill (éd.), *The Reception of Ossian in Europe*, London, Thoemmes (The Athlone Critical Traditions Series, n° 5), 2004, pp. 21–39.

⁶⁶⁰ À Aberdeen, James Macpherson est proche du Professeur de Latin, Thomas Blackwell (1701-1757) qui a écrit *An Enquiry into the Life and Writing of Homer* (1735). Voir Fiona J. Stafford, *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1988.

de vingt ans, il compose des poèmes dont *The Highlander* (1758)⁶⁶¹. C'est en rencontrant John Home (1722-1808), auteur de théâtre et membre des cercles littéraires d'Édimbourg, qu'il décide de traduire *Les Poèmes d'Ossian*⁶⁶². James Macpherson affirme avoir traduit d'authentiques poèmes épiques écrits par un certain Oisín ou Ossian datant du III^e siècle de notre ère. Les poèmes racontent l'épopée du barde-guerrier Ossian, fils de Fingal, roi de Morven qui partit délivrer l'Irlande des armées Scandinaves. L'œuvre entière *The Works of Ossian, the Son of Fingal in Two Volumes. Translated from the Gaelic Language by James Macpherson... To Which is Subjoined a Critical Dissertation on the Poems of Ossian* paraît en 1765⁶⁶³. Les chants racontent les aventures décousues de la famille d'Ossian, son père Fingal, son fils Oscar et sa belle-fille Malvina. Il les installe dans des lieux éloignés de Calédonie, avec leurs traditions et leurs légendes celtes qu'il associe à la poésie en prose. Il fait du peuple gaélique de nobles sauvages gouvernés par l'authenticité de la vie primitive⁶⁶⁴. Il utilise les descriptions du paysage et des actions sublimes qui ont des correspondances avec la simplicité de la langue elle-même conçue comme originelle. Cependant la supercherie est vite découverte par les intellectuels et dès 1764 les critiques commencent à se prononcer sur l'origine

⁶⁶¹ James Macpherson tentera de faire disparaître ses œuvres de jeunesse. Le poème épique raconte en six chants les conquêtes danoises en Écosse sous le roi Malcolm II au XI^e siècle. Voir Paul Van Tieghem étudie ce poème qu'il analyse dans une forme classique héritée de James Thomson. Paul Van Tieghem, *Ossian en France*, vol. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

⁶⁶² James Macpherson et John Home se rencontrent à Moffat. Intéressé par la poésie celtique, John Home auteur de la tragédie *Douglas*, convint Macpherson de traduire la littérature gaélique. Voir Howard Gaskill (éd.), *Ossian Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991, p. 73.

⁶⁶³ La première production de James Macpherson est *The Death of Oscar* (1759) qu'il affirme être une traduction d'un manuscrit gaélique original. L'année suivante, il publie, de manière anonyme, le premier volume de recollection de poésie gaélique *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* (1760). En 1762, un nouveau recueil apparaît *Fingal or Ancient Epic Poem, in Six Books, Together with Several other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Gaelic Language*. Ce volume raconte de quelle manière le héros Fingal aide les irlandais à repousser l'invasion suédoise. Enfin, *Temora, an Ancient Epic Poem, in Eight Books; Together with Several other Poems, Composed by Ossian, the son of Fingal; Translated from the Gaelic Language by James Macpherson* (1763), traite de la lutte entre Fingal et le royaume d'Irlande. *The Works of Ossian, the Son of Fingal, in Two Volumes. Translated from the Gaelic Language by James Macpherson. The Third Edition. To Which is Subjoined a Critical Dissertation on the Poems of Ossian. By Hugh Blair* (1765). *The Poems of Ossian. Translated by James Macpherson. Esq. in Two Volumes* (1773).

⁶⁶⁴ Pour l'historien Gerald Newman, la sincérité regroupe différentes notions : l'innocence, l'honnêteté, l'originalité, la franchise et l'indépendance morale. Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830*, New York, St. Martin's Press, 1987, pp. 127-139.

des poèmes⁶⁶⁵. Entre 1770 et fin 1780, la critique se fait plus amère et dénonce l'authenticité des poèmes puisque personne ne parvient à mettre la main sur les manuscrits originaux⁶⁶⁶.

La fascination pour les esprits, les scènes nocturnes et la mélancolie sont les facteurs déterminants de la nouvelle esthétique gothique. La publication des *Poèmes d'Ossian* intervient après la révolte jacobite de 1745, vécue par James Macpherson aux premières loges étant lui-même originaire des Highlands. Les poèmes concentrent l'attention de la Grande-Bretagne sur ce territoire par son utilisation de l'héritage spécifique des Highlands. Son œuvre est une manière pour l'auteur de lutter contre la domination anglaise et d'affirmer son engagement jacobite. Il est conscient que la culture celtique incorruptible depuis des siècles disparaît peu à peu au profit d'une Grande-Bretagne moderne. Cet aspect autour des calédoniens primitifs fera des émules⁶⁶⁷.

Cependant comme le rappelle Fiona J. Stafford, *Les Poèmes d'Ossian* n'ont pas été traduits pour les lecteurs gaéliques mais bien pour un public de langue anglaise et plus particulièrement pour les acteurs des Lumières d'Édimbourg en faveur de l'Union⁶⁶⁸. James Macpherson a restauré les anciennes poésies épiques que les collectionneurs attendaient⁶⁶⁹. C'est parce qu'ils inventent une tradition que les poèmes seront défendus par son ami le Révérend Hugh Blair (1718-1800), professeur de Rhétorique et de Belles-Lettres à l'Université d'Édimbourg qui publie sa *Critical Dissertation* (1763) afin de défendre James Macpherson. Au sein des Lumières Écossaises, le Révérend John Smith et le philosophe Henry Home

⁶⁶⁵ Saskia Hanselaar, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris 10, Lille, A.N.R.T., 2009, pp. 34-35.

⁶⁶⁶ En 1787, le grammairien gaélique William Shaw (1749-1831) mène une enquête sérieuse dans les Highlands à la recherche des manuscrits et il ne trouve rien. James Macpherson, *Saga des hautes terres*, éd. Yann Brekilien, Paris, Hallier, 1980, pp. 22-23.

⁶⁶⁷ Le philosophe et membre fondateur de la *Royal Society of Edinburgh*, James Dunbar (1742-1798) publie *On the Primeval Form of Society* (1780). Le collectionneur écossais George Chalmers (1742-1825) publie *Caledonia* (1807). Voir Sam Smiles, chap. 4, « The Bards of Britain », *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, *op.cit.*, pp. 46-74.

⁶⁶⁸ Les poètes gaéliques comme par exemple Alexander MacDonald (1698-1770), Duncan Ban Macintyre (1724-1812) et Donnchadh Mac an Tòisich (1804-1846) ne perçoivent pas la nature de façon mythique. Les montagnes sont leur paysage quotidien, un lieu de vie. Sur les poètes gaéliques, voir Malcolm Chapman, *The Gaelic Vision in Scottish Culture*, London Montreal, Croom Helm McGill-Queen's University Press, 1978, pp. 53-80.

⁶⁶⁹ Fiona J. Stafford, *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1988, p. 128.

diffusent le poème et tentent d'en faire un nouveau canon. Les poèmes deviennent un patrimoine culturel de l'Écosse et l'univers celtique reste une source d'inspiration. John Murray, 2^e duc d'Atholl (1690-1764), transforme un ermitage en lieu dédié à Ossian, à Dunkeld près de la chute de Braan⁶⁷⁰. La *Highland Society* de Londres est créée en 1778 puis la *Society of Antiquaries of Scotland* en 1780 puisque les cercles intellectuels anglais tiennent à préserver l'étude de la culture gaélique. En 1781, les habitants de Kingussie près de Ruthven, le lieu de naissance de James Macpherson, tentent de construire un temple dédié à Ossian. Ce projet a pour nom *Ossian's Gallery* et prend exemple sur la *Shakespeare's Gallery* de John Boydell.

Ossian a une longue lignée d'admirateurs en Grande-Bretagne et dans les pays germaniques, puis en France et en Italie⁶⁷¹.

2. Vers le paysage ossianique

Comme nous l'avons remarqué au sujet du barde gallois, les variations sur le thème ossianique sont nombreuses et le héros devient un mythe. De plus l'observation empirique des paysages du nord de l'Écosse développe le mythe d'Ossian dans la nature.

L'une des premières représentations est réalisée par l'illustrateur anglais Samuel Wade pour la première publication de *Fingal*, vers 1761 (fig. 309). Samuel Wade dessine un épisode central, Ossian chante le départ des guerriers à Malvina, la femme de son fils Oscar. Derrière le barde, près du chêne, nous apercevons la harpe ainsi que des fantômes volant parmi des nuages⁶⁷². La vignette est réalisée dans un style classique où Ossian fait référence à Homère et Malvina se tient telle une statue à l'image d'une muse.

⁶⁷⁰ Hugh Trevor-Roper, *Invention of Scotland, Myth and History*, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 134–136.

⁶⁷¹ Sur la réception continentale d'Ossian, voir Saskia Hanselaar, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, *op. cit.* Sur l'importance d'Ossian pour le paysage allemand, voir Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité : paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et C.D. Friedrich*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 68–74.

⁶⁷² La gravure est accompagnée d'une épithète extraite du Premier livre de l'*Énéide* de Virgile. Sebastian Mitchell, *Visions of Britain, 1730-1840: Anglo-Scottish Writing and Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 126.

À son retour en Écosse en 1771, le peintre Alexander Runciman (1736-1785) est chargé de la décoration du salon de la maison de Penicuik dans le Midlothian et crée le Ossian's Hall⁶⁷³. Il dessine douze scènes dont dix sont tirées du poème *Fingal* (1763) dont *The Blind Ossian Singing and Accompanying Himself on the Harp*, vers 1772, orne le plafond (fig. 310)⁶⁷⁴. Proche des artistes Gavin Hamilton (1723-1798), Rapahël Anton Mengs, Johann Heinrich Füssli et James Barry, Alexander Runciman se concentre aussi sur l'illustration des héros celtes issus de la poésie ossianique comme nous le voyons dans *The Death of Oscar*, 1772 (fig. 311)⁶⁷⁵.

La portraitiste Angelica Kauffmann (1741-1807) s'approprie le thème ossianique dans *Trenmor et Inibaca* (fig. 312) dans lequel les figures sont habillées à l'antique et leur visage traité comme celui des aristocrates. La scène nous présente le moment où Inibica rencontre Trenmor lors d'une guerre et lui demande de déposer les armes en enlevant sa cuirasse et en découvrant sa poitrine. À la vue de sa gorge, la lance de Trenmor lui tombe des mains. Son barde est jeune, représenté sous les traits d'un artiste et non d'un guerrier, il n'est pas aveugle et semble parler au lieu de chanter.

Le peintre irlandais James Barry inclut Ossian dans son *Elysée et le Tartare*. Il s'inspire du barde dans son cycle intitulé *The Culture and Progress of Human Knowledge and Culture* (1777-1801) et dédié à la *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* entre 1777 et 1783⁶⁷⁶. Le cycle comprend six peintures dont *Elysium, or the State of Final Retribution*, 1777-1801 (fig. 313). Sur les cent-vingt-cinq portraits, nous distinguons le barde au sommet de l'Elysée, parmi un groupe d'artistes et d'écrivains anglais qui compte Geoffrey Chaucer

⁶⁷³ Propriété de Sir John Clerk of Penicuik (1676-1755) et construite par l'architecte écossais Robert Adam. La décoration de Penicuik ne commence pas avant 1772. Duncan Macmillan, *The Earlier Career of Alexander Runciman and the Influences that Shaped His Style*, PhD, Edinburgh, University of Edinburgh, 1973, p. 217.

<https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/8843>

⁶⁷⁴ Le peintre a aussi illustré les rivières écossaises : la Tay, la Spey, la Clyde et la Tweed dans les écoinçons. Toutes les décorations ont aujourd'hui disparu à cause d'un incendie survenu en 1899. Sebastian Mitchell, *Visions of Britain, 1730-1830: Anglo-Scottish Writing and Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 144.

⁶⁷⁵ Ce dessin était peut-être une étude d'une œuvre de la maison de Penicuik où seulement un sujet qui lui ressemble. John Duncan Macmillan, *The Earlier Career of Alexander Runciman and the Influences that Shaped His Style*, op.cit., p. 238.

⁶⁷⁶ Une institution démocratique où naissent les idées de Lumières. Samuel Johnson et Edmund Burke en font partie.

(1340-1400), Edmund Spencer (1552-1599), William Shakespeare (1564-1616) et John Milton (1608-1674).

Dans une société nordique mise en péril par les changements ruraux, la nature de Staffa favorise les représentations visuelles grâce à la fantaisie pittoresque tandis que le sublime suscité par le barde se concentre désormais sur les éléments naturels. La petite île de Staffa, située dans les Hébrides, devient très visitée pour son folklore gaélique.

L'île de Staffa abrite la grotte de Fingal découverte par Joseph Banks (1743-1820) entre le 12 et 13 août 1772 lors de d'expédition en Islande à la recherche d'activités volcaniques. La grotte est présentée dès lors comme ayant appartenu au père d'Ossian, Phinn MacCoul que James Macpherson appelle Fingal. Formée par des colonnes de basalte, la grotte fascine les scientifiques et les artistes qui les compare à une pièce d'architecture naturelle. Joseph Banks compare l'île à un édifice architectural comportant des références classiques mais dont la grotte de Fingal est inspirée du gothique grâce à la singularité de ses colonnes⁶⁷⁷. Son observation cherche un nouveau classicisme qui surpasse l'étude géologique et naturaliste de la grotte. Cette recherche s'accompagne de l'observation pittoresque qui règne dans l'harmonie des aspects variés comme nous le voyons dans *Fingal's Cave, Staffa*, 1772 (fig. 314) de John Frederick Miller (1759-1796)⁶⁷⁸. Nous remarquons un groupe de personnes dans une barque qui observent et jugent l'entrée de la grotte.

Les visites de l'île de Staffa se poursuivent pendant le XIX^e siècle⁶⁷⁹. Le géologue écossais John MacCulloch visite Staffa entre 1811 et 1813 et publie *On Staffa* (1814), puis une étude de l'île figure dans *A Description of the Western Islands of Scotland, Including the Isle of Man* (1819). Le scientifique s'empare du

⁶⁷⁷ La découverte de sites médiévaux en Angleterre et dans les Lowlands d'Écosse est centrée sur l'architecture ecclésiastique en ruine depuis la Réforme.

⁶⁷⁸ Voir Colin Wright, « Fingal's Cave, Staffa, 1772 f. 27 », 26 march 2009.

<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/topdrawings/f/005add000015510u00027000.html>

⁶⁷⁹ Walter Scott découvre la grotte de Fingal en 1810 et 1814, alors invité par le clan MacDonald propriétaire de l'île, auquel il dédie *Lines Addressed to Ranald Macdonald, Esq., of Staffa*. William Wordsworth voyage à Staffa lors de son dernier tour de l'Écosse en 1833 et célèbre les créations de la nature comparées à celles de l'homme dans *Cave of Staffa, Flowers on the Top of the Pillars at the Entrance of the Cave* et *Iona*. Enfin, la reine Victoria s'y rend en 1847 lors de son séjour à Balmoral.

sublime et du pittoresque pour décrire le paysage et illustre ses observations avec un paysage désertique dans *Entrance of Fingal's Cave, Staffa* (fig. 315). Les colonnes de la grotte de Fingal deviennent dignes d'un travail architectural inspiré d'une cathédrale gothique comme il l'écrit dans *The Highlands and the Western Isles of Scotland* (1824). Le paysage ossianique devient le sujet de la peinture où le héros et sa famille disparaissent peu à peu de l'image au profit d'une mise en valeur de la nature sauvage. Les habitants ne sont plus des sauvages sans éducation mais au contraire un peuple cultivé et sensible⁶⁸⁰.

Si *Les Poèmes d'Ossian* sont une supercherie, ils suscitent néanmoins une curiosité pour les territoires inconnus et sauvages du nord de l'Écosse.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, le culte de la raison se trouve dérouter par les revendications de sources littéraires inventées, un épanouissement du retour à la nature et un sentimentalisme naissant. La figure du barde permet de réhabiliter les populations du nord gallois et écossais. Cet intérêt s'appuie aussi sur les voyages à la découverte de l'histoire.

⁶⁸⁰ Lorsque John Knox voyage au nord de l'Écosse et sur les îles Hébrides pour le compte de la *British Society for Extending the Fisheries*, fondée en 1786, il propose de moderniser le nord du territoire grâce à la pêche et produit une carte commerciale *Map of Scotland*. Dans *A Tour Through the Highlands of Scotland, and the Hebrides Isles in 1786* (1787), il étudie l'histoire de ces régions depuis l'Antiquité et laisse une part importante aux bardes et à leur lien avec la société.

B. Le paysage montagneux : aux sources de l'histoire

À partir des années 1770, les observations écossaises et galloises de Thomas Pennant permettent d'inclure les territoires montagneux dans le *Home Tour* britannique. Ces territoires, encore peu connus, sont observés pour leurs spécificités historiques et mettent en valeur les Unions insulaires en pleine vogue pour le pittoresque. Évidemment, nous remarquons que la génération suivante, incarnée par les artistes tel que J.M.W. Turner et les poètes tel que Walter Scott s'emparent des territoires montagneux parce qu'ils symbolisent les traces naturelles de l'histoire et du mythe.

a. Les « découvertes » de Thomas Pennant

Le naturaliste gallois Thomas Pennant, originaire de Downing dans le Flintshire, est un pionnier du *Home Tour* et de la littérature de voyage au XVIII^e siècle. De 1754 à 1760, il est membre de la *Society of Antiquaries of London* et s'intéresse aux vestiges du passé. Membre de la *Royal Society*, il est passionné de minéraux, de paléontologie, d'ornithologie et de zoologie, tandis que ses observations le mènent sur les terrains montagneux de Grande-Bretagne⁶⁸¹. Ses Tours menés en Écosse et au pays de Galles révèlent sa croyance en l'Union britannique à travers l'étude des sciences, de l'histoire et du paysage.

Thomas Pennant est un des premiers naturalistes à parcourir l'Écosse entre le 26 juin et le 23 septembre 1769. Il arrive sur le territoire après la pacification des Highlands et pendant les querelles ossianiques. Il prend comme compagnon de voyage son serviteur et artiste Moses Griffith (1749-1819) pour réaliser des dessins topographiques et son valet Louis Gold. Il visite les Borders au sud, puis est émerveillé par le dynamisme d'Édimbourg. Il part en direction du nord en traversant Perth, puis Aberdeen et Banff sur la côte ouest. Il rejoint Inverness, Fort

⁶⁸¹ Dans les années 1760 et au début 1770, Thomas Pennant publie : *British Zoology* (1766), *Synopsis of Quadruped* (1771) et *Genera of Birds* (1773 et 1781). Des ouvrages zoologiques connus de ses contemporains mais qui perdent leur légitimité à la parution de *The Origins of Species* (1859) de Charles Darwin. Voir Ronald Paul Evans, *The Life and Work of Thomas Pennant (1726-1798)*, Doctor of Philosophy, PhD, sous la direction du Dr. Prys Morgan, Swansea, The University of Wales, 1994.

Williams, traverse les montagnes de Glen Coe et file à la pointe nord-ouest de l'Écosse, à Wick. Si son voyage reste centré sur l'économie, l'histoire naturelle et les coutumes des habitants, il s'intéresse aussi au paysage et ne craint pas l'atmosphère sublime des Highlands :

Le chemin menant aux Highlands est d'une splendeur terrifiante ; haut, escarpé, et souvent les montagnes nues se présentent à la vue proche les unes des autres et sont en grande partie entourées de bois, surplombant et assombrissant la *Tay* qui coule avec une grande rapidité en-dessous⁶⁸².

Son expression « splendeur terrifiante » a une correspondance directe avec « l'horreur délicate » d'Edmund Burke dans sa définition du sublime. Toutes ses observations font de *A Tour in Scotland*, 1769 un succès commercial qui participe au développement des études des vestiges du passé⁶⁸³.

En 1772, Thomas Pennant retourne une seconde fois en Écosse du 18 mai au 12 octobre avec le Révérend John Lightfoot (1735-1788), le Révérend John Stuart of Killin (1743-1821) et Moses Griffith⁶⁸⁴. Les détails de son expédition sont publiés dans *A Tour in Scotland and Voyage to the Hebrides in 1772* (1774-1776) et illustré par Moses Griffith. Ce tour revêt un intérêt plus marqué pour l'étude historique à travers l'observation des villes, des châteaux et des églises. Après avoir quitté l'Angleterre en passant par le paysage du Cumberland où il étudie les ruines de Castlerigg, Keswick « Elysée du Nord⁶⁸⁵ » et Derwentwater où : « ici toute la variété d'un paysage alpin est exposée⁶⁸⁶. » Il observe Skiddaw, *View of Skiddaw* (fig. 316) et Borrowdale⁶⁸⁷. Il atteint Glasgow début juin, passe par les chutes de la Clyde où il admire les 974 mètres de Ben Lomond, puis il pousse son voyage

⁶⁸² Thomas Pennant, *A Tour in Scotland; MDCCLXIX, op.cit.*, p. 92. « The pass into the Highlands is awfully magnificent; high, craggy, and often naked mountains present themselves to view, approach very near each other, and in many parts are fringed with wood, overhanging and darkening the *Tay*, that rolls with great rapidity beneath. »

⁶⁸³ Dans les Highlands, les voyageurs sont à la recherche des ruines celtiques. Dès la fin du XVII^e siècle, le naturaliste Edward Lhuyd et l'écrivain Martin Martin s'intéressent aux monuments celtiques chrétiens tels que les croix pour leur schéma en entrelacs et à l'antiquité de l'Écosse pendant l'occupation romaine.

⁶⁸⁴ Le voyage de 1772 est plus préparé. Thomas Pennant publie dans le *Scots Magazine* d'avril 1772 une lettre ouverte au peuple écossais afin de solliciter sa participation. Il pose une vingtaine de questions sur le commerce, l'industrie, la végétation, l'architecture et l'histoire. Il ne pose ni question politique, ni question religieuse. Voir Marie-Hélène Thévenot-Totems, *La découverte de l'Écosse du XVIII^e siècle à travers les récits des voyageurs britanniques*, vol. 1, *op.cit.*, pp. 102–118.

⁶⁸⁵ Thomas Pennant, *A Tour in Scotland, and Voyage to the Hebrides; MDCCLXXII, 2nd ed.*, London, Benj. White, 1776, p. 44. « Elysium of the North »

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 45. « here all the possible variety of Alpine scenery is exhibited. »

⁶⁸⁷ Voir la description de Thomas Pennant dans *Ibid.*, pp. 39–52.

jusqu'aux Hébrides sur les recommandations du botaniste Joseph Banks qui a déjà entrepris la visite des îles quelques semaines auparavant⁶⁸⁸. Il observe la faune et la flore, et lie les monuments antiques et médiévaux à l'histoire de l'Écosse. Durant un mois environ il se rend sur les îles de la Clyde (Bute, Arran, Lamlash, Ailsa, Gigha) puis s'enfonce dans les Hébrides en commençant par l'île de Jura où il gravit Paps of Jura et Beinn an Oir. Il grimpe Ben More sur l'île de Mull et ses observations apparaissent à travers le sentiment sublime de grandeur qui renvoie à leur formation géologique en lien avec les théories de la Terre. Son ouvrage mentionne l'île de Staffa et la grotte de Fingal en référence à Ossian mais comme il n'a pas pu se rendre sur l'île à cause des mauvaises conditions climatiques, il publie le compte rendu de Joseph Banks. Il se rend sur l'île de Iona pour admirer l'église chrétienne de Saint-Colomba et la forteresse sur l'île de Cairn na Burgh Mòr, puis séjourne huit jours sur l'île de Skye où il gravit Beinn-na-Caillach⁶⁸⁹. En effet, l'aventure est dangereuse et dépend des conditions climatiques non seulement mauvaises et imprévisibles mais l'hostilité des montagnes ne le perturbe nullement puisqu'il étudie la faune et la flore présentes en ces lieux d'après le cycle de la nature. Il se détourne d'une approche scientifique au profit d'une étude topographique qui mêle observation de la nature et rappels historiques. Ses connaissances sur les sciences naturelles, les antiquités et les routes de la période romaine lui permettent de devenir un membre honorifique de la *Society of Antiquaries of Scotland* en 1781⁶⁹⁰. Il encourage l'étude vernaculaire des antiquités et des sculptures médiévales écossaises qui deviennent source de sublime⁶⁹¹. En

⁶⁸⁸ Joseph Banks est connu pour son voyage dans le sud du Pacifique sur l'*Endeavour* avec le capitaine James Cook. Il est élu Président de la *Royal Society* de Londres entre 1778 et 1820.

⁶⁸⁹ Il visite les îles de Jura, Oransay, Colonsay, Iona, Canna, Skye et Mull. Sur son chemin de retour, il s'intéresse au paysage près de Perth observant Loch Awe et la Tay. Puis, St Andrews, Stirling, Falkirk et enfin Édimbourg.

⁶⁹⁰ Thomas Pennant connaît les livres de William Camden, *Britannia* (1587). L'antiquaire fait des parallèles entre l'exil des Bretons au pays de Galles et dans les Cornouailles lors de l'invasion des Anglo-Saxons et des Pictes (tribus vivant en Écosse du Nord et de l'Est de la fin du III^e siècle jusqu'au X^e siècle) au cours de l'invasion romaine. Voir Alain Schnapp, *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, *op.cit.*

⁶⁹¹ Les vestiges antiques et médiévaux sont étudiés de la même façon par les archéologues (*antiquarians*) qui y voient des objets provenant d'époques barbares et non civilisées. Le terme préhistoire est employé en 1851, avant cette date les monuments préhistoriques étaient perçus comme celtes. Voir Ann MacLeod, *From an Antique Land: Visual Representations of the Highlands and Islands, 1700-1880*, Edinburgh, John Donald, 2012.

effet, les châteaux présents dans les Highlands sont surtout étudiés à des fins politiques car ils ne sont pas antiques.

Thomas Pennant explore le Snowdonia depuis les années 1750 pour des études historiques, géologiques et botaniques⁶⁹². Entre 1773 à 1776, il voyage au nord du pays de Galles en compagnie du topographe Moses Griffith et de son interprète le Révérend John Lloyd of Caerwys (1733-1793). Originaire du pays de Galles, son lien à sa terre natale est exprimé dès les premières pages. Il commence par ses mots dans *Tour in Wales* :

Je parle maintenant de mon pays natal, célébré dans son antiquité pour sa bravoure et la ténacité de sa liberté ; [...] L'esprit que le peuple a montré au début ne les a pas abandonnés à la fin. Bien qu'ils aient été obligés de se soumettre à la puissance irrésistible des Romains, ils ne sont jamais tombés en proie aux charmes sournois du luxe, comme les autres nations de cette île l'ont fait⁶⁹³.

A Tour in Wales. MDCCLXXIII (1778) retrace les visites du nord-ouest et de Chester ainsi que de quelques villes à la frontière anglo-galloise. Thomas Pennant effectue son deuxième tour au Snowdonia, *Tour in Wales, Journey to Snowdon* (1781) puis enfin il réalise un troisième tour au nord publié dans *A Tour in Wales* (1781). Ses tours des six comtés du nord sont parmi les premiers réalisés aussi précisément et mettent à l'honneur le patriotisme gallois. Ses visites s'intéressent aux traces antiques des Romains et des druides comme il le fait sur l'île d'Anglesey, l'ancienne Mona⁶⁹⁴. Le passé médiéval gallois réapparaît dans son historiographie du héros national gallois, Owain Glyndwr (1400-1415) qui a combattu les Anglais au XV^e siècle⁶⁹⁵.

⁶⁹² Le Snowdonia fait l'objet d'études botaniques depuis le XVII^e siècle par John Ray, Edward Lhuyd, et Samuel Brewer (1670-1743).

⁶⁹³ Thomas Pennant, *Tours in Wales*, vol. 1, éd. John Rhys, Caernarvon, H. Humphreys, 1883, p. 3–4. « I now speak of my native country, celebrated in our earliest history for its valour and tenacity of its liberty; [...] The spirit which the people shewed at the beginning, did not desert them to the last. Notwithstanding they were obliged to submit to the resistless power of the *Romans*, they never fell a prey to the enervating charms of luxury, as the other nations of this island did [...] »

⁶⁹⁴ Sur l'étude des druides et leur représentation, voir chap. 5, « Druids », dans Sam Smiles, *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, *op.cit.*, pp. 75–112.

⁶⁹⁵ Au XV^e siècle, Glyndwr était un riche propriétaire terrien du nord-est du pays de Galles. À partir de 1400 jusqu'à sa mort en 1415, il lance une série de rébellions contre le pouvoir anglais puisqu'il prétend être de la descendance royale de Gwynedd. Son père descendait des Princes de Powys, sa mère, des Princes de Deheubarth.

Thomas Pennant dépasse rarement le centre du pays de Galles, à l'exception de son tour de la Wye réalisé après 1792. La puissance des montagnes du Snowdonia est invoquée dans le deuxième volume de *Tour in Wales, Journey to Snowdon* (1781), illustré par *Snowdon from Capel Curig* (fig. 317) et *Trevaen & Part of the Llyn Ogwen* (fig. 318). Il grimpe le Snowdon avec difficulté et les massifs sont comme : « [...] une sorte d'accident de la nature, formé et propulsé par une puissante convulsion interne, qui a donné à ce vaste groupe de pierres informes une disposition d'une telle étrangeté⁶⁹⁶ ». Alors naturaliste, nous constatons l'intérêt de Thomas Pennant pour la nature sublime et pittoresque quand il écrit :

Le paysage est le plus magnifique que l'on puisse imaginer. Les montagnes se lèvent à une hauteur très rare et ne nous opposent rien qu'une série de précipices brisés, l'un au-dessus de l'autre, à une hauteur aussi élevée que l'œil puisse atteindre⁶⁹⁷.

Alors que le sublime est en plein développement, les observations de Thomas Pennant affirment les va et vient entre la recherche du plaisir et la peur dominante qui donnent naissance aux délices. Il continue ses ascensions qui lui permettent d'observer le panorama des montagnes alentour. Il gravit Cwm Idwal, Glyder Fawr d'où il observe la vallée de Llanberis et ses lacs, et admire la cascade de Cuenant Mawr. Thomas Pennant informe aussi son lecteur sur la hauteur du Snowdon. Mesuré au XVII^e siècle, il est alors calculé à environ 1134 mètres (1240 yards) mais Thomas Pennant reconnaît qu'il est moins haut que cela et le calcule à 996 mètres (1089 yards)⁶⁹⁸.

La publication des *Tours* de Thomas Pennant est importante car son expérience de la nature et son étude de l'histoire permettent de diffuser la connaissance du territoire de Grande-Bretagne alors que le Grand Tour sur le Continent bat son plein depuis la publication de Johann Joachim Winckelmann, *Réflexion sur l'imitation*

⁶⁹⁶ Thomas Pennant, *Tours in Wales*, vol. 2, éd. John Rhys, Caernarvon, H. Humphreys, 1883, p. 312. « I should consider this mountain to have been a sort of wreck of nature, formed and flung up by some mighty internal convulsion, which has given these vast groups of stones fortuity such a strange disposition; »

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 351. « The scenery is the most magnificent that can be imagined. The mountains rise to very uncommon height, and oppose to us nothing but a broken series of precipices, one above the other, as high as the eye can reach. »

⁶⁹⁸ *Ibid.*, pp. 330–331. L'altitude du Snowdon est calculé aujourd'hui à 1085 mètres.

des œuvres grecques (1755) traduit en anglais en 1765 et 1767⁶⁹⁹. Thomas Pennant participe donc à l'émulation par rapport à l'Antiquité gréco-romaine qui va développer la peinture de paysage historique au tournant du XIX^e siècle.

b. J.M.W. Turner, le pays de Galles et la peinture d'histoire

Si la figure du barde disparaît dans les représentations visuelles dès le XIX^e siècle, le territoire montagneux reste présent dans les peintures de J.M.W. Turner d'après une référence à l'histoire.

En héritage au peintre Richard Wilson, J.M.W. Turner subvertit cette forme du « canon » pittoresque dans *Dolbadern Castle*, 1799 (fig. 130) qu'il exécute comme diplôme de fin d'études (*diploma picture*) à la *Royal Academy of Arts*. Lors de son exposition, il l'accompagne de ses lignes :

Que le silence du vide est terrible,
Là où la nature dresse ses montagnes vers le ciel,
Majestueuse solitude, vois cette tour
Où OWEN désespéré, emprisonné depuis longtemps, se morfondait
Et tordait ses mains en attendant sa libération, en vain.⁷⁰⁰

L'artiste utilise les éléments pittoresques mais fait disparaître l'aspect topographique pour devenir un portrait des montagnes du Snowdonia dans lequel la ruine s'insère. Les montagnes envahissent la composition par leur masse provoquant l'obscurité pour accentuer l'emprisonnement d'Owain. Le traitement pictural dissout les détails et pourtant nous distinguons les mains dans le dos du héros. La composition suit l'idée originelle présente dans ses études sur le motif comme nous le montre *Study of Dolbadern Castle*, 1799-1800 (fig. 319). Le

⁶⁹⁹ Dès 1765, Thomas Pennant réalise un tour de six mois sur le Continent (France, Suisse, Allemagne, Hollande) et observe les montagnes de la Grande Chartreuse et les montagnes de Berne. Il en profite pour rencontrer d'autres naturalistes comme le Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788) à Paris et Albrecht von Haller (1708-1777) en Suisse par exemple. Voir Mary-Ann Constantine, Nigel Leask (éd.), *Enlightenment Travel and British Identities: Thomas Pennant's Tours of Scotland and Wales*, London, Anthem Press, 2017.

⁷⁰⁰ « How awful is the silence of the waste/Where nature lifts her mountains to the sky./Majestic solitude, behold the tower/Where hopeless OWEN, long imprison'd, pined/And wrung his hands for liberty, in vain. ». Paul Joyner (éd.), *Dolbadarn: Studies on a Theme*, cat.exp., Aberystwyth, National Library of Wales, 1990, p. 45.

paysage apparaît de manière verticale pour approfondir le lien entre les éléments naturels, la terre et le ciel. Nous distinguons au fond de la toile, dans la clarté, une tour du château qui se confond visuellement avec les roches montagneuses. Dans *Dolbadern Castle*, 1799 (fig. 130), J.M.W. Turner fait appel au sublime par l'utilisation de tons foncés, le déchaînement des nuages et l'inconfort qui règne dans cette composition. Le sujet issu du passé médiéval gallois du XIII^e siècle fait référence aux majestueuses montagnes afin d'évoquer le drame de l'histoire. Owain Goch (mort en 1282), qui dirigea une partie du Gwynedd, est emprisonné au château de Dolbadarn par son frère, Llywelyn le Dernier (1223-1282). J.M.W. Turner présente un fait historique mais bouleverse l'échelle des montagnes pour qu'elles remplissent l'ensemble de la composition et il réduit la prestance de la ruine. Il déconstruit le format paysage afin de présenter les montagnes du Snowdonia dans une composition destinée au portrait. À cela, il lie la dimension historique du territoire montagneux aux personnages du premier plan, peut être sur le point d'être libéré. Le paysage comme genre historique est une des spécificités de l'artiste qui encore jeune étudiant à la *Royal Academy of Arts* met en avant sa subversion de la hiérarchie des genres. J.M.W. Turner démontre qu'il conserve un apprentissage pittoresque dans la présentation de la scène, mais bouleverse le traitement des formes⁷⁰¹.

Nous comprenons alors que Richard Wilson propose un nouveau canon en représentant les spécificités du paysage gallois, et que J.M.W. Turner, bouscule la composition de la ruine, création humaine, par le traitement des éléments naturels et les effets atmosphériques, œuvres du divin. Les montagnes, souvent considérées comme terrifiantes, surgissent au fond de la composition telles des buttes sortant de terre, en insistant sur le caractère vaste et infini du paysage.

L'aquarelle inachevée *Looking down a Deep Valey toward Snowdon, with an Army on the March*, 1799-1800 (fig. 320), de J.M.W. Turner offre une vue sublime sur la vallée des montagnes du Snowdonia. L'artiste fait référence à un

⁷⁰¹ Comme l'écrit John Gage la lecture politique de l'oeuvre peut être mise en doute. Il remarque qu'Owain Goch est emprisonné par son frère Llywelyn. Llywelyn étant le rebelle luttant contre l'Angleterre et Édouard I^{er}. Voir chap. 3, John Gage, « Turner's Dolbadarn Castle: Sublimity and Mystery », dans Paul Joyner (éd.), *Dolbadarn: Studies on a Theme, op.cit.*, cat.exp., pp. 39-52.

passage du *Barde* de Thomas Gray. Il dessine l'avancée des conquêtes de l'armée anglaise dirigée par le roi anglais Édouard I^{er} au nord de la région au XIII^e siècle⁷⁰². Il ne représente pas la chute du barde comme a pu le faire Thomas Jones quelques années auparavant (fig. 299), mais la longue marche de l'armée anglaise :

Tels étaient les sons qui jetèrent un étrange effroi en passant par-dessus le panache hautain d'Édouard premier, au moment où, au cours d'une marche pénible, il faisait tourner la longue rangée de son Armée, au bas de la côte raide et hérissée du Snowdon⁷⁰³.

J.M.W. Turner élève la peinture de paysage en insérant des figures historiques aussi minimes soient-elles, enveloppées par les majestueuses montagnes du Snowdonia. La topographique disparaît au profit d'une interprétation de l'histoire.

J.M.W. Turner impose aussi le pays de Galles comme un grand paysage historique dans son traitement de l'architecture, nous pouvons l'étudier dans *Caernavon Castle, North Wales, 1799* (fig. 171) et *Caernarvon Castle, 1799* (fig. 321). Dans la figure 171, il dessine un panorama du château construit par Édouard I^{er} pendant la conquête du pays de Galles. Cependant, il oppose à l'architecture, le premier plan où un barde a réuni ses fidèles avant sa chute. Dans la figure 321, il dessine le château en ruines par un traitement et une composition héritée de Claude Gellée et Richard Wilson. L'image nostalgique de la forteresse symbolise l'ancienne puissance anglaise et l'Union anglo-galloise au XVI^e siècle⁷⁰⁴. Les nombreux châteaux que l'artiste visite et peint forment un ensemble unique de lieux associés pour la plupart à la première histoire de la nation britannique, la période

⁷⁰² Au XIII^e siècle, le pays de Galles est gouverné par Llywelyn qui refuse de prêter serment au roi Édouard I^{er} d'Angleterre. Ce dernier le soumet pourtant et le prive de la plupart de ses terres en 1277. En 1287, Llywelyn et son frère cadet David (Dafydd ap Gruffudd) (1238-1283) mènent une révolte contre l'Angleterre, mais celle-ci échoue. Le pays de Galles perd alors son indépendance.

⁷⁰³ Thomas Gray, *The Bard*, *op.cit.*, n.p. « Such were the sounds, that o'er the crested pride/Of the first Edward scattered wild dismay,/As down the steep of Snowdon's shaggy side/He wound with toilsome march his long array. »

⁷⁰⁴ Le château est construit par l'armée anglaise du roi Édouard I^{er} pendant les conquêtes du pays de Galles au XIII^e siècle. Il sert de forteresse pendant la guerre des Deux-Roses (1455-1485) et pendant la première guerre civile anglaise (1642-1646). Il en va de même pour les châteaux de Beaumaris, Harlech et Conwy, en ruines au XIX^e siècle. Dans le catalogue de la *Royal Academy of Arts*, l'aquarelle est accompagnée des vers tirés de *Amyntor et Theodora* (1748) de David Mallet (1705-1765). Ses vers symbolisent la prise de conscience du passage du temps. Voir Eric Shanes, *Young Mr Turner: The First Forty Years, 1775-1815*, *op.cit.*, p. 170.

où Édouard I^{er} cherche et réussit en partie à imposer la domination de la couronne anglaise sur le pays de Galles.

J.M.W. Turner souhaite enraciner son art et sa contribution à l'école anglaise naissante grâce à l'étude des strates les plus profondes de la terre et de l'histoire du pays avant de s'attaquer à celle du Continent⁷⁰⁵. Dans son travail, la différence entre le traitement des montagnes galloises et continentales réside dans le rapport à l'histoire. Il traite le paysage montagneux gallois d'après son histoire nationale, ce qu'il ne fera pas avec le paysage montagneux des Alpes à part dans *Snow Storm : Hannibal and His Army Crossing the Alps*, exposé en 1812 (fig. 322), où la présence des Alpes est suggérée dans la composition. Les Alpes l'incitent à traiter l'histoire de la nature dans son universalité, *la natura naturans*, comme nous le voyons dans *The Fall of an Avalanche in the Grisons*, 1810 (fig. 323). Pouvons-nous dire que l'intérêt pour les paysages montagneux du pays de Galles apparaît seulement à cause de l'impossibilité pour l'artiste de se rendre sur le Continent pendant les guerres napoléoniennes ? Certainement puisqu'il visite les Alpes jusqu'en 1842, cependant le cloisonnement a finalement eu pour but de développer un intérêt pour le pays de Galles et son histoire liée à celle de l'Angleterre. Certes les montagnes du Snowdonia dominées par le Snowdon (1085 mètres) n'atteignent pas la hauteur des Alpes (4800 mètres) mais elles n'en restent pas moins l'œuvre du divin et le territoire des actions héroïques d'un peuple qui a lutté contre tous les envahisseurs. À l'échelle de l'île de Grande-Bretagne, les paysages montagneux du pays de Galles symbolisent pour l'artiste le « Grand⁷⁰⁶ » grâce à son histoire qui permet alors une recherche des origines. Les représentations du paysage montagneux sont certes des œuvres d'un jeune artiste qui ne peut quitter son île, mais elles l'ont aussi formé comme le rappelle Andrew Wilton⁷⁰⁷.

Les Tours au pays de Galles menés dans les années 1790 permettent à J.M.W. Turner de prendre des libertés avec la peinture de paysages afin d'affirmer

⁷⁰⁵ Frédéric Ogée, *Turner : les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2010, p. 130.

⁷⁰⁶ En référence à John Constable dans une lettre à Charles Robert Leslie en 1832 : « Quant à venir vous rejoindre parmi ces spectacles grandioses, souvenez-vous, mon cher Leslie, que le Grand n'a pas été fait pour moi, et que je n'ai pas été fait pour le Grand ; les choses sont mieux comme elles sont. » dans Charles Robert Leslie, *John Constable*, éd. Pierre Wat, Paris, énsb-a (Beaux-arts histoire), 1996, pp. 9–10 et pp. 179–188.

⁷⁰⁷ Andrew Wilton, *Turner in Wales*, cat.exp., op.cit.

ses spécificités. Une liberté artistique qui ne fera que grandir au fur et à mesure qu'il visitera les montagnes du Continent.

c. Walter Scott et les Highlands

En Écosse, les Highlands sont considérés comme la source principale de conflit avec l'Angleterre. Le mythe écossais se renforce après 1747 afin d'affirmer ses particularités sur l'Angleterre. Les montagnes sont des abris, des lieux de sécurité correspondant au regain d'intérêt porté à l'histoire. Certes ces territoires seront encore perçus en tant que lieux étrangers et éloignés de la civilisation cependant c'est un isolement volontaire, qui fait des Highlands une périphérie écossaise et permet alors de faire perdurer le mythe.

Walter Scott, surnommé le « Le Sorcier du nord » (*Wizard of the North*), « Le Barde d'Abbotsford » (*The Bard of Abbotsford*), est une des figures les plus importantes dans la vulgarisation des Highlands. Ses romans nous permettent de comprendre l'engouement pour le voyage sur ce territoire au sein de la peinture de paysages⁷⁰⁸. Né en 1771 à Édimbourg, le romancier et poète écossais n'échappe pas à l'étude du pittoresque et du sublime, mais en faveur de l'identité unioniste, il préserve la mémoire des Highlands en raison de leur appartenance à une communauté gaélique⁷⁰⁹. Il collecte les ballades écossaises des Lowlands comme par exemple dans *The Minstrelsy of the Scottish Border* (1802) qu'il dit avoir entendu de paysans, puis écrit des poèmes et des romans historiques sur l'Écosse avant sa faillite en 1826⁷¹⁰. Alors qu'à la différence de James Macpherson, il renonce aux références épiques et mythologiques, la réception de son oeuvre marque finalement l'Écosse de sa différence nord/sud opérée entre les Highlands et

⁷⁰⁸ Sur le lien entre les œuvres de Walter Scott et le voyage, voir Céline Sabiron, *Écrire la frontière : Walter Scott ou les chemins de l'errance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016.

⁷⁰⁹ En Écosse, la référence aux Calédoniens est moins présente qu'au pays de Galles, puisque jusqu'à l'Acte d'Union, l'Écosse est indépendante et le peuple calédonien est toujours présent dans les Highlands et les Hébrides.

⁷¹⁰ Walter Scott publie sur les Lowlands dans *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary* (1816), *The Black Dwarf* (1816), *The Bride of Lammermoor* (1819), *Redgaunlet* (1824). Céline Sabiron, *Écrire la frontière : Walter Scott ou les chemins de l'errance*, *op.cit.*, p. 14.

les Lowlands et définit l'Écosse entière en l'assimilant aux Highlands. Un mythe des Highlands en territoire homogène alors même que des différences existent entre les Highlands et les îles Hébrides⁷¹¹.

Walter Scott découvre les Highlands vers l'âge de quinze ans entre 1786 et 1787 et n'oubliera pas ce territoire : « Depuis cette heure le souvenir de ce paysage inimitable a eu la plus forte influence sur mon esprit et a conservé ce lieu comme quelque chose de mémorable [...] »⁷¹². Son engouement date de sa rencontre avec Alexander Stewart of Invernahyle (mort en 1795), un Jacobite qui a survécu aux affrontements de 1715 et 1745. Chaque été pendant quelques années, il visite les Highlands et établit des contacts avec les élites⁷¹³. En 1793, il se rend dans le comté de Perth avec le philosophe et historien Adam Ferguson (1723-1816) et c'est cette même année qu'il découvre Loch Katrine qui lui inspire *La Dame du Lac* (1810). En 1814, il visite le nord-ouest et publie *Waverley* qui inaugure la série des romans historiques⁷¹⁴. Ses nombreux poèmes et romans tels que, *Le Lai du dernier Ménestrel* (1805), *La Dame du Lac* (1810) *Waverley* (1814) et *Le Lord des îles* (1815) participent à l'engouement des artistes et des voyageurs. *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1818), *Redgaunlet* (1824), (1826-1827) et *La Veuve des Highlands* (*The Highland Widow*, 1827) se déroulent dans cette partie de l'Écosse et sont liés à l'histoire jacobite⁷¹⁵.

⁷¹¹ Murray Pittock démontre que le mythe des Highlands vient de la dynastie des Stuarts et du jacobitisme. Un mythe qui se joint au symbole celtique des Hébrides. Voir Murray Pittock, *The Myth of the Jacobite Clans: The Jacobite Army in 1745*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

⁷¹² Il se rend au nord de l'Écosse avec son père. Voir John Gibson Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart.*, vol. 1, 1771-1803, Boston, Otis, Broaders and Company, 1837, p. 112. « Since that hour, the recollection of that inimitable landscape has possessed the strongest influence over my mind, and retained its place as a memorable thing [...] »

⁷¹³ *Ibid.*, p. 193.

⁷¹⁴ En 1814, paraissent les *Waverley* qu'il travaille depuis 1805. Ce texte raconte une histoire d'amour sous fond de rébellion jacobite et est publié de manière anonyme. Le héros, Edward Waverley, élevé à Londres par son oncle jacobite, est engagé dans l'armée en Écosse. Son temps passé au nord le conduit à prendre parti pour la cause Jacobite. L'ouvrage est un succès littéraire illustré par le peintre Alexander Nasmyth et encourage le voyage dans les Highlands.

⁷¹⁵ *Rob Roy* se situe au début des soulèvements de 1715. Un jeune Londonien se rend en Écosse pour retrouver son argent volé par son cousin et rencontre sur sa route le Jacobite, Robert MacGregor avec qui il se lie d'amitié. *Redgaunlet* prend place vers 1760 durant la dernière tentative pour restaurer les Stuarts. *La Veuve des Highlands* se déroule dans les Highlands après la suppression des clans. Issu des *Chroniques de la Canongate* (1827), le romancier utilise un narrateur fictif, Chrystal Croftangry héritier des manuscrits de Bethune Baliol, afin de décrire les modifications du paysage des Highlands depuis les dernières guerres Jacobites. Voir Murray Pittock, *Scottish and Irish Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 203. Et Robert Clyde, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander, 1745-1830, op.cit.*, pp.120-131.

L'auteur devient la figure principale des études celtiques qui se propagent au XIX^e siècle. Dès 1810, il se plaint que : « Chaque londonien fait de Loch Lomond son déversoir et traîne ses chaussures sur Ben Nevis⁷¹⁶. » C'est pourtant lui qui défend en avocat la popularité des territoires du nord de l'Écosse. Cependant la spécificité des romans de Walter Scott réside dans l'emprunt aux Highlands et aussi aux Lowlands. Il se sert des événements historiques le plus souvent tragiques pour étudier l'Écosse contemporaine unifiée, celle de l'Union britannique qui s'éloigne enfin des luttes intestines⁷¹⁷.

En 1818, Walter Scott devient membre d'honneur de la *Highland Society of London* créée en 1778 par le Général Simon Fraser of Lovat (1726-1782), fils de Jacobites. En 1820, il est président de la *Celtic Society of Edinburgh (The Royal Celtic Society)* créée avec le Général David Stewart (1772-1829) et est chargé d'organiser la venue du roi George IV en Écosse un an après son couronnement. Ce dernier atteint l'Écosse par le port de Leith le 15 août 1822 puis rejoint Édimbourg. Le romancier met un point d'honneur à valoriser les particularités des Highlands pour représenter l'ensemble de l'Écosse auprès du roi. Aucun monarque de la dynastie de Hanovre ne s'était jamais rendu en Écosse avant et c'est l'occasion idéale d'affirmer les spécificités de l'Écosse et son identité nationale en utilisant des symboles Jacobites au profit du règne de la dynastie de Hanovre.

Le mythe des Highlands met en avant l'identité écossaise autour d'un sentiment patriotique qui lie les Lowlands et les Highlands tout en soumettant la loyauté à la Grande-Bretagne. Pour y parvenir Walter Scott publie sous le nom *Old Citizen*, un ouvrage intitulé *Hints Addressed to the Inhabitants of Edinburgh* (1822), dans lequel il explique le déroulement des cérémonies, ainsi que le comportement et les tenues à adopter. Les Écossais empruntent des symboles des Highlands pour signifier que toute l'Écosse, même la plus récalcitrante, accepte

⁷¹⁶ Cité dans James Holloway, Lindsay Errington (dir.), *The Discovery of Scotland: The Appreciation of Scottish Scenery Through Two Centuries of Painting*, cat.exp., op.cit., p. 103. « Every London citizen makes Loch Lomond his washpot and throws his shoe over Ben Nevis. »

⁷¹⁷ Walter Scott souhaite offrir l'image d'une Écosse unifiée et réconciliée entre les montagnes et les plaines, les jacobites et les *whigs*, les protestants et les catholiques. Voir Murray Pittock, *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*, London, New York, Routledge, 1991, p. 84.

pour chef, le roi : « Nous le CLAN et le roi est notre chef⁷¹⁸ ». Walter Scott écrit aux chefs de clans de venir à Édimbourg habillés de leur tenue traditionnelle, comme nous le voyons dans *George IV in the Highland Dress of the Royal Tartan*, 1829 (fig. 324), de David Wilkie. Le kilt, tenue traditionnelle des Highlanders, est fait costume national en signe de respect⁷¹⁹.

Les Highlands possèdent une réalité ancrée dans le territoire géographique et historique, et un mythe présent dans les images et les symboles que l'Écosse diffuse. En effet, la définition de son identité met de côté la véritable culture gaélique⁷²⁰. Après les guerres napoléoniennes, l'Écosse valorise sa double identité écossaise et britannique. Lindsay Paterson va même jusqu'à affirmer que : « le caractère écossais était pour tous les jours, le caractère britannique pour les occasions spéciales⁷²¹ ». Ainsi nous comprenons que la référence aux Highlands permet à Walter Scott de prouver que l'Écosse est unie et n'a pas perdu les spécificités qui caractérisent son identité.

Les œuvres de Walter Scott sont appréciées jusque sur le Continent et font perdurer cette vision mythique de l'Écosse⁷²². Ses ouvrages traitent des événements et des héros jacobites ainsi que de leur désir d'indépendance, mais il est en faveur

⁷¹⁸ Walter Scott, *Hints Addressed to the Inhabitants of Edinburgh, and Others, in Prospect of His Majesty's Visit*, Edinburgh, Bell and Bradfute, 1822, p. 7. « We are THE CLAN and our king is THE CHIEF ».

L'arrivée de George IV et représentée par Alexander Carse (1770-1843) dans *George IV Landing at Leith in 1822*, huile sur toile vers 1823, City Art Centre, Édimbourg. En référence à l'arrivée de Marie Stuart, reine d'Écosse, au port de Leith en août 1561. David Wilkie parvient à recréer la cérémonie de la remise des clés de la ville d'Édimbourg et de la présentation des insignes royaux dans *The Entrance of George IV at the Palace of Holyrood House, 1822*, 1828, huile sur panneau, 55.6 cm x 91.40 cm, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg. Enfin, J.M.W. Turner réalise de nombreuses aquarelles sur la visite du roi comme par exemple, *George IV at the Provost's Banquet, Edinburgh*, vers 1822-24, huile sur acajou, 68.6 cm x 91.8 cm, Tate Britain, Londres.

⁷¹⁹ Le kilt devient le symbole de la tradition tout comme le tartan alors même que le costume traditionnel des Highlands avait été banni en 1746 par la Loi Vestimentaire (*Dress Act*) du gouvernement de George II et réintroduit seulement en 1785. Il est commercialisé à partir des années 1820 et chaque motif est associé à un nom de clan.

⁷²⁰ Voir Charles W.J. Withers, « The historical creation of the Scottish Highlands », dans Ian Donnachie, Christopher A. Whatley (éd.), *The Manufacture of Scottish History*, Edinburgh, Polygon (Determinations), 1992, p. 143.

⁷²¹ Lindsay Paterson, *The Autonomy of Modern Scotland*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994, p. 44. « Scottishness was for everyday occasions, Britishness for special ones. »

⁷²² Alors que Walter Scott écrit *Vie de Napoleon Buonaparte (The Life of Napoleon Buonaparte, 1827-1828)*, il publie aussi entre 1828-1831, *Tales of a Grandfather* qui retrace l'histoire de l'Écosse à travers la défense du Jacobitisme et de l'indépendance.

de l'Union de la Grande-Bretagne et traite aussi de l'histoire des Lowlands⁷²³. Les œuvres de Walter Scott se servent des montagnes du nord comme autant de barrières naturelles que ses héros marginalisent, tandis que la frontière entre l'Écosse et l'Angleterre est omise. Il se joue des frontières et fait perdurer les Highlands par ce que Céline Sabiron nomme : « des cartes rhétoriques⁷²⁴ ».

Grâce au travail de Thomas Pennant, J.M.W. Turner et Walter Scott nous comprenons que l'histoire du pays de Galles et de l'Écosse est un vaste sujet d'études qui fait participer l'observation des montagnes. Thomas Pennant mêle ses observations de naturaliste à l'histoire des montagnes insulaires, J.M.W Turner perpétue cette vision dans ses oeuvres en rendant au pays de Galles sa grandeur, enfin Walter Scott s'empare du mythe des Highlands pour insister sur l'histoire de l'ensemble du territoire écossais.

⁷²³ Marion Amblard, « Du rebelle au héros », *Études écossaises*, 11-2008, mis en ligne le 30 janvier 2009, pp. 193–205. <http://etudeseccossaises.revues.org/87>

⁷²⁴ Céline Sabiron étudie la frontière écossaise et les Highlands comme une hétérotopie. Ce terme est emprunté à Michel Foucault et désigne ce territoire comme à la fois, réel, fictif et mythique. Voir Céline Sabiron, *Écrire la frontière : Walter Scott ou les chemins de l'errance*, op.cit., pp. 184–192.

Selon l'étude de David Bindman, le recourt au mythe britannique renaît en Angleterre depuis l'Union des Couronnes de 1604 et réapparaît au XVIII^e siècle pour renforcer les Unions avec le pays de Galles et l'Écosse⁷²⁵. Nous comprenons que la peinture des paysages montagneux en Grande-Bretagne participe à la construction des mythes. Des mythes qui ne sont pas créés à partir de rien comme l'écrit le philosophe Georges Gusdorf :

Le fait capital pour la compréhension de la conscience mythique semble donc être que le mythe, comme structure ontologique, perpétue une réalité *donnée*. L'essentiel est déjà là. Il n'y a pas besoin de l'inventer, il faut et il suffit de le reprendre à son compte⁷²⁶.

La recherche de l'origine en Grande-Bretagne devient paradoxale puisque le nationalisme en Angleterre ne repose pas sur ce que l'Angleterre a été mais sur ce qu'elle veut devenir. Cette recherche est inséparable du *Home Tour* et c'est ainsi que le nationalisme forme selon les mots de Benedict Anderson une « communauté politique imaginaire⁷²⁷. » Les territoires montagneux gallois et écossais renferment des spécificités culturelles qui servent le retour du mythe national britannique créé par les élites insulaires. Cette mythologie met en avant l'histoire galloise étudiée selon une vision anglaise dans laquelle le symbole de la nation galloise incarné par le barde gallois du Snowdon sert l'idée d'une nation britannique et participe à l'invention de la tradition autour du « « Pays de Montagne » (*Gwylad y Bryniau*)⁷²⁸. En Écosse, le regard porté sur les paysages des Highlands est généralement négatif à cause de leur lien avec l'histoire jacobite très violente envers le pouvoir anglais. Cependant, la différence que symbolise le territoire des Highlands jusqu'aux îles Hébrides est mise en valeur par James Macpherson et Walter Scott. C'est-à-dire que c'est l'Écosse elle-même qui définit les mythes de son territoire.

⁷²⁵ L'Union des Couronnes de 1604 définit le couronnement de Jacques VI d'Écosse, aussi fait Jacques I^{er} d'Angleterre. Cette référence réapparaît au XVIII^e siècle. Le recours à une nation britannique se voit renforcé par les rébellions jacobites (1715-1745), les rébellions irlandaises (1798), l'indépendance de l'Amérique du nord (1783) puis les guerres avec le Continent jusqu'en 1815. Voir David Bindman, *The History of British Art*, vol. 2, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 16-46.

⁷²⁶ Georges Gusdorf, *Mythe et métaphysique : introduction à la philosophie*, Paris, CNRS éd., 2012, p. 31.

⁷²⁷ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éd. la Découverte (La Découverte-Poche), 2002, p. 171.

⁷²⁸ Eric Hobsbawm, Terence Ranger (éd.), *L'invention de la tradition*, Paris, Éd. Amsterdam, 2006, p. 103.

Les montagnes du pays de Galles et d'Écosse deviennent des symboles de la *Britishness* pendant la période des guerres napoléoniennes et c'est ce qui ressort de l'emploi du sublime et du pittoresque utilisés pour la représentation du paysage insulaire. Ces territoires suscitent un intérêt pour leur spécificité sauvage et celtique au moment où les montagnes du Westmorland et du Cumberland sont arrangées en un grand jardin habité par les lacs et les montagnes. La *Britishness* se base sur le recours au patriotisme afin de vaincre les influences extérieures et devient une idéologie très importante pour la fondation d'un art de paysage.

II. Le paysage montagneux : un art national ?

La peinture des montagnes en Grande-Bretagne est dotée d'une version singulière et plurielle. Elle permet à l'art anglais de s'imposer sur la scène artistique en utilisant les spécificités des trois territoires britanniques. Cependant, les spécificités artistiques existent aussi dans les différences que le pays de Galles et l'Écosse cultivent avec l'Angleterre.

L'identité galloise s'affirme dans la tradition autour des bardes et des druides et fonde une tradition portée sur la langue et la religion méthodiste plutôt que de s'intéresser à la représentation artistique des montagnes nationales. En effet, la montagne est un lieu de vie, et c'est cette conception que nous retrouvons dans l'épanouissement de la vie artistique au village de Betws-y-coed.

En Écosse, l'art du paysage ne se définit pas seulement par la peinture des Highlands. Alors que la culture et la tradition des Highlands s'imposent en tant que spécificités de l'Écosse au sein de la Grande-Bretagne, Alexander Nasmyth choisit de s'intéresser à la ville moderne d'Édimbourg et David Wilkie préfère les scènes de genre mettant en avant le peuple écossais. Les deux artistes mettent en valeur les spécificités de la pratique artistique écossaise au sein de l'Union, et les preuves de l'unionisme-nationalisme. Alors qu'à Balmoral, les Highlands deviennent une demeure royale dans les années 1840 et se retrouvent à l'arrière-plan des portraits de la reine Victoria, le Highlandisme présent dans les peintures de paysage de l'artiste écossais Horatio McCulloch impose la peinture des montagnes écossaises pour mieux dénoncer l'histoire.

Dans un premier temps nous étudierons les spécificités de la culture visuelle galloise qui ne réside pas seulement dans la valeur esthétique des montagnes. Cependant le territoire ne peut se defaire de ce lien cultivé par les artistes de paysage. Ensuite, nous verrons que l'école écossaise de peinture se distingue par la peinture à sujet historique sous d'autres aspects que par la peinture de paysage. En effet, la peinture écossaise reflète les réflexions unionistes-nationalistes. Cette analyse nous permet alors d'étudier le Highlandisme sous ses formes les plus critiques. Enfin, en étudiant ces points de vue gallois et écossais, nous pourrons alors nous interroger sur la valeur des peintures de montagnes de Grande-Bretagne, c'est pourquoi nous reviendrons sur la peinture des Alpes par les artistes anglais.

A. Les spécificités galloises

Dans le domaine artistique la domination de la politique anglaise a pour effet de faire naître un intérêt national pour la figure du barde. Cette prise de conscience nationale fait apparaître une culture visuelle qui se développe en parallèle de l'idée d'une nation britannique. En effet, la *Britishness* présente dans la représentation du paysage continue au village de Betws-y-coed.

a. Le néo-bardisme

La référence culturelle au barde médiéval et à la religion druidique antique mettent en place une diffusion culturelle de la tradition galloise.

À la mort de Richard Lewis en 1779, l'antiquaire Owen Jones (1741-1814, Owain Myfyr) promeut l'étude de la culture galloise à Londres. Il participe à la *Gwyneddigion Society* (Habitants de Gwyned) fondée à Londres en 1770⁷²⁹. Cette société étudie les poésies médiévales et publie en trois volumes, *The Myvyrian Archaiology* (1801-1807) avec l'aide du poète gallois Edward Williams plus connu sous son nom bardique de Iolo Morganwg (1747-1826). Ce dernier publie entre 1770 et 1826 d'anciennes poésies galloises qui changent l'avenir de la culture celtique. Né en 1747 dans la vallée de Glarmorgan, il travaille comme maçon et collectionne les manuscrits gallois anciens et modernes. Il conçoit une religion unitarienne mettant en avant le culte de la nature en harmonie avec la sensibilité de l'époque, puis il la dote d'une liturgie et d'une mythologie. Il anime le patriotisme gallois en affirmant que les bardes, héritiers des druides ont combattu les Romains. Une tradition inventée pour des catégories sociales qui n'ont pas d'ancêtres nobles et qui tentent de lutter contre une domination anglaise et son pouvoir central.

À partir de 1789, Iolo Morganwg rassemble un recueil de poèmes et de récits les *Iolo Manuscripts* (1848), qu'il prétend avoir traduit de Dafydd ap Gwilym, un

⁷²⁹ Pendant la Révolution française, la *Gwyneddigion Society* s'investit dans les débats politiques en promouvant la littérature et l'histoire nationales qui ont pour but de renforcer le radicalisme. Geraint H. Jenkins, *The Foundations of Modern Wales, 1642-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 392.

poète gallois du XIV^e siècle. Sur le modèle des *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson, Iolo Morganwg se présente ainsi comme le dernier barde celtique. L'ouvrage est un succès et offre au pays de Galles une littérature médiévale avant que la supercherie ne soit découverte au tournant du XX^e siècle⁷³⁰.

Au cours des années 1790, les inventions de Iolo Morganwg incitent alors la réorganisation des *Eisteddfodau*, ces compétitions littéraires et musicales créées au XII^e siècle où s'affrontent les bardes, les poètes et les musiciens. Elles remettent au goût du jour la cérémonie de cour galloise c'est-à-dire l'un des derniers symboles de l'indépendance du pays de Galles. En 1789, trois *Eisteddfodau* se tiennent dans les villes de Llangollen, Corwen et Bala grâce au financement de la noblesse galloise vivant à Londres, tandis que le 21 juin 1792, Iolo Morganwg établit à Primrose Hill la société, *Gorsedd Bards of the Isle of Britain* (*Gorsedd Beirdd Ynys Prydain*). Cette nouvelle société protège la langue et la culture celtique suivant un cérémoniel mêlant néo-druidisme et néo-bardisme, où il se proclame à la fois prêtre et poète. Composé de chants et de prières, le *Gorsedd* est une association restaurant les vieilles traditions médiévales composées de cérémonies simples. Elles forment une fantaisie mais permettent néanmoins de revendiquer une identité nationale galloise autour d'une mythologie afin de reconnaître le pays de Galles comme le détenteur d'un riche patrimoine culturel. Ces sociétés londoniennes opposent en quelque sorte une résistance pacifique à l'anglicisation perçue comme barbare.

Les montagnes galloises deviennent des terres de liberté où s'illustrent la puissance militaire et la foi religieuse. Les radicaux anglais cherchent à fuir le capitalisme et la politique anglaise tels les poètes Robert Southey et Samuel Taylor Coleridge. Afin d'affirmer la grandeur du pays de Galles face à l'Angleterre, Robert Southey écrit les légendes du prince gallois *Madoc of Gwynedd* (1794). Ce héros aurait découvert l'Amérique en 1170, c'est-à-dire avant l'arrivée de Christophe Colomb. La référence à Madoc est héritée de Iolo Morganwg qui participe à la *Madogean Society* en l'honneur du prince. Il prévoit lui aussi de se rendre en Amérique avant que des problèmes mentaux l'empêchent de partir en 1792.

Robert Southey et Samuel Taylor Coleridge envisagent de créer une

⁷³⁰ En 1896, l'éditeur Owen M. Edwards (1858-1920) assure que les manuscrits ne sont que des faux écrits de la main de Iolo Morganwg. Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Paris, Éd. du seuil (Le Grand Livre du Mois), 1999, p. 47.

communauté utopique autour de la pantisocratie dans les comtés de Caernarfon ou Merioneth mais elle ne voit jamais le jour puisque Robert Southey suit Samuel Taylor Coleridge au Lake District⁷³¹. Les montagnes du Snowdonia, qui symbolisent le nord du pays de Galles, sont interprétées avant tout comme des éléments naturels sacrés permettant de renforcer la parole du barde comme l'écrit le naturaliste Thomas Pennant :

Le *Snowdon* était considéré comme sacré par les *anciens Britanniques* comme le *Parnasse* par les *Grecs*, et *Ida* par les *Crétois*. Nous disons encore que quiconque dormait sur le *Snowdon* devrait se réveiller inspiré comme s'il avait fait une sieste sur la colline d'*Apollon*⁷³².

La montagne est un lieu mystique et le Snowdon abrite des divinités. C'est sur l'héritage des bardes et des druides que les poètes anglais contemporains de la Révolution française fondent la contemplation de la nature montagnaise et de l'imaginaire gothique provenant des ruines⁷³³.

Entre 1811 et 1813, Percy Bysshe Shelley aussi souhaite fonder une communauté utopique au pays de Galles avec ses amis, l'avocat Thomas Jefferson Hogg (1792-1862) ainsi que le philosophe et théoricien William Godwin (1756-1836). Ils sont inspirés par le sublime des montagnes de Cwm Elan, dans le Radnorshire au sud du Snowdonia, que Percy Bysshe Shelley décrit dans *On Leaving London for Wales* (1812). William Wordsworth aussi fait montre d'une fascination pour les traces druidiques et bardiques dans sa défense du caractère britannique⁷³⁴. Si le pays de Galles voit naître un radicalisme politique et religieux

⁷³¹ Robert Southey est soutenu financièrement par Charles Williams-Wynn (1775-1850). En 1798, Robert Southey visite plusieurs fois le pays de Galles et envoie six poèmes ayant pour sujet le pays de Galles au *Morning Post*. En 1801, il visite les lieux liés à la légende de Madoc. Il souhaite s'installer dans la région mais la perte de sa fille en 1803 lui fait abandonner le projet de communauté. Voir chap. 4, Lynda Pratt, « Southey in Wales: Inscriptions, Monuments and Romantic Poetry », dans Lynda Pratt, Damian Walford Davies (éd.), *Wales and the Romantic Imagination*, Cardiff, University of Wales Press, 2007, pp. 86–103.

⁷³² Thomas Pennant, *Tours in Wales*, vol. 2, *op.cit.*, p. 334. « *Snowdon* was held as sacred by the ancient Britons, as *Parnassus* by the *Greeks*, and *Ida* by the *Cretans*. It is still said, that whoever slept upon the *Snowdon*, would wake inspired, as much as if he had taken a nap on the hill of *Apollo*. »

⁷³³ Sur la littérature gothique empruntée au pays de Galles, voir part. II, chap. 10, Jane Aaron, « Haunted by History : Welsh Gothic 1780-1800 », dans Stewart Mottram, Sarah Prescott (éd.), *Writing Wales, from the Renaissance to Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 183–199.

⁷³⁴ Le druidisme opposé au catholicisme est fondamental pour les études celtiques. Voir Richard Gravil, *Wordsworth's Bardic Vocation, 1787-1842*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

pendant les conflits avec le Continent, la propagation est limitée et les radicaux émigrent majoritairement en Amérique.

En 1815, à la fin des guerres napoléoniennes, les sociétés produisent une imagerie galloise et se développent de plus en plus dans la région. Les sociétés renforcent le sentiment national en encourageant l'étude de l'histoire et de la littérature. En 1819, Iolo Morganwg organise un *Eisteddfod* à Carmarthen auquel il intègre le *Gorsedd* avec l'aide de la *Gweneddigion Society*. Les *Eisteddfodau* ont lieu dans les provinces galloises jusqu'en 1858 et attirent le public autour de débats, de concerts et de compétitions culturelles. Le rapprochement entre l'Église non-conformiste et la tradition bardique, ainsi que le développement de la presse et des moyens de transport favorisent en 1858 la création d'un *Eisteddfod* qui devient *Eisteddfod* national annuel à partir de 1880, le festival que nous connaissons aujourd'hui. Il devient une institution et familiarise le public avec les arts visuels et les expositions industrielles. L'année d'après se tient pour la première fois une exposition des Beaux-arts au château de Ruthin (Denbigshire). Organisée par l'homme politique William Cornwallis-West (1835-1917), l'exposition rassemble huit cents objets d'art provenant de collections privées. Cette exposition met en valeur la peinture et élève la connaissance au moyen de son aspect patriotique⁷³⁵. Au XIX^e siècle, Cardiff devient la plus grande ville dynamique du pays de Galles et accompagne un essor artistique. Une exposition des Beaux-arts et de l'industrie y est organisée en 1870 et 1881 et permet de célébrer l'industrialisation dans le sud de la région.

La religion druidique prône la paix et la liberté et un nouveau christianisme fondé sur la nature. Cependant, le retour du *Eisteddfod* crée une institution nationale encourageant le développement de la culture galloise entre le respect des traditions et l'avancée dans la modernité sans revendiquer la formation d'une nation galloise indépendante de la Grande-Bretagne.

⁷³⁵ Depuis 1856, le pays de Galles possède un hymne national *Hen Wlad fy Nhadau* (Vieux Pays de mes Pères) écrit par Evan James (1809-1878), tisserand à Pontypridd.

b. La culture visuelle galloise

Les artistes gallois se défendent de l'esthétisation du paysage autour de la beauté pittoresque et du sublime qui caractérisent l'art anglais de paysage.

Depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, les intellectuels gallois développent un intérêt pour la religion et les arts destinés à la classe moyenne. L'activité intellectuelle galloise profite d'un échange avec la culture artistique londonienne et celle des grandes villes frontalières comme par exemple Liverpool, Manchester et Chester. Les membres de la classe-moyenne pratiquent l'anglais et mettent en avant leur langue nationale pour affirmer leur spécificité culturelle liée à la religion non-conformiste.

En 1794, l'artiste gallois Edward Pugh originaire de Ruthin dans le Denbighshire, publie *Six Views in Denbighshire*, en hommage au peintre Richard Wilson⁷³⁶. Parmi les six vues du nord du pays de Galles, nous pouvons observer la troisième planche, *Bathafern Hills from Coedmarchan Rocks*, 1794 (fig. 325) qui présente une vue de la montagne rocheuse. Ami de l'antiquaire gallois Richard Llwyd (1752-1835), il travaille entre Chester et Londres et expose majoritairement ses portraits à la *Royal Academy of Arts* sauf en 1808, où il expose pour la première fois un paysage de la vallée de la Clwyd, *The Vale of the Clwyd, North Wales*⁷³⁷.

Edward Pugh rassemble *Cambria Depicta* (1816) d'après un tour au nord du pays de Galles qu'il réalise de mars à octobre 1804, et qui sera publié en 1816, trois ans après la mort de l'artiste. L'ouvrage contient soixante-dix illustrations pittoresques et sublimes sur le modèle anglais mais c'est le premier ouvrage publié en langue anglaise réalisé par un artiste galloisant. Edward Pugh met en avant les spécificités de son ouvrage dès la préface : « Mr Boydell a déploré que les paysagistes qu'il avait employés au pays de Galles, aient confiné les efforts de leurs crayons au voisinage du Snowdon : multipliant ainsi des copies d'après des copies

⁷³⁶ Les gravures de *Six Views in Denbighshire* sont étudiées dans John Barrell, *Edward Pugh of Ruthin 1763-1813: A Native Artist*, Wales, University of Wales Press, 2013, pp. 36–149.

⁷³⁷ Le tableau a aujourd'hui disparu. Voir Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 6, *op.cit.*, p. 214.

des mêmes esquisses⁷³⁸. » En effet, son tour de plus de 1000 kilomètres (700 miles) sort des sentiers battus. L'artiste ne réalise pas de vues, au contraire ses dessins témoignent d'une immersion parmi les éléments naturels reconnaissables par celles et ceux qui l'habitent. Il dessine des « vues » de l'intérieur des terres permettant de souligner ce qui fait la différence lorsque l'on est natif de la région. Sa connaissance de la langue galloise change l'appréciation de la nature et de ses habitants qui n'apparaissent pas comme une population primitive. Il présente le développement de l'industrie minière de cuivre sur l'île d'Anglesey dans le dessin *Paris Mine in the Year 1804*, vers 1800 (fig. 326). Enfin, le dessin *North East View of Snowdon*, vers 1800 (fig. 327) présente les montagnes du Snowdonia, mais l'artiste introduit une maison avec une cheminée qui vient désacraliser la perception uniquement symbolique des montagnes galloises pour les inclure dans un temps présent. Ses dessins les plus impressionnants sont ceux concentrés sur les éléments de la nature, des fragments, comme par exemple *Cwm Llyn Llydaw & Cwm Llyn Glas, with the High Peak of Snowdon*, vers 1800 (fig. 328). Nous y discernons la présence du pittoresque et du sublime mêlée à une étude scientifique mais à la différence du naturaliste Thomas Pennant par exemple, Edward Pugh pratique la langue. Les montagnes sont le sujet principal de l'image et sont proches des aquarelles de Betws-y-coed réalisées par David Cox lors des dix dernières années de sa vie. Les images forment une topographie personnelle et ne peuvent se séparer de son paysage natal.

Dans son ouvrage, Edward Pugh décrit son ascension des montagnes du Snowdonia et le panorama de la région depuis le sommet du Snowdon est « d'une beauté terrifiante » (*awfully fine*)⁷³⁹. Il précise que les noms des massifs de Snowdonia sont anglicisés pour faciliter le voyageur anglophone. Snowdonia ou Creigie'r Eira signifie les Montagnes Enneigées et le sommet le plus haut, le Snowdon (Y-Wyddfa) signifie Monument⁷⁴⁰. Le Snowdon est comparé au mont Olympe ou au mont Parnasse qui étaient compris à la fois comme des lieux

⁷³⁸ Edward Pugh, *Cambria Depicta: A Tour Through North Wales, Illustrated with Picturesque Views*, London, W. Clowes, 1816, p. iii. « Mr Boydell lamented that the landscape painters, whom he had employed in Wales, confined the efforts of their pencils to the neighbourhood of the Snowdon: thus multiplying copies upon copies of the same Sketches [...] »

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pp. 154–155.

effrayants mais les sièges des puissances divines. Le Cader Idris est appelé ainsi parce que dans les temps anciens son sommet était l'observatoire du géant Idris aussi connu pour être un poète, un astronome et un philosophe⁷⁴¹.

Tous les mythes célèbres des montagnes galloises sont mis en avant par les Gallois et les Anglais à travers deux temporalités différentes. Le premier numéro du périodique gallois, *The Cambrian Register* (1795-1818) publié en 1796 présente un frontispice (fig. 329) dessiné par l'artiste anglais Richard Corbould (1757-1831) accompagné de cette légende :

BRITANNIA dirigeant l'attention de l'HISTOIRE sur la vue à distance emblématique du pays de Galles. Le château en ruine et le cercle bardique, enveloppés de nuages à l'arrière-plan, font référence aux temps anciens ; l'espace intermédiaire représente l'état actuel du pays⁷⁴².

Nous voyons les montagnes galloises au fond, puis au milieu un château en ruine et un cercle druidique, les symboles de l'ancienne Bretagne. Les symboles de la contemporanéité résident dans la maison, l'église et le paysan. Voici comment est illustré le lien entre passé et présent, entre le pays de Galles et l'idée d'un caractère britannique et bien entendu d'une puissance.

Le domaine des arts visuels est anglicisé mais les spécificités galloises comme les montagnes sont aussi mises en avant par les natifs puisqu'elles symbolisent à fois l'origine et le présent. Cependant c'est bien l'idée de la Grande-Bretagne plutôt que celle de l'Ancienne Bretagne qui prime à la fin du XVIII^e siècle.

Le pays de Galles ne développe pas une école nationale de paysage mais le développement de la peinture s'organise autour des portraits et un artisanat présent dans les arts décoratifs. Né à Llandudno mais ayant passé sa jeunesse dans une famille méthodiste à Liverpool, le peintre et graveur Hugh Hughes commence sa carrière de portraitiste une fois de retour au pays de Galles en 1812 alors qu'en

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

⁷⁴² William Owen Pugh (éd.), *The Cambrian Register*, vol. 1, London, E. & T. Williams, 1795: « BRITANNIA directing the attention of HISTORY to the distance view, emblematical of Wales. The ruined castle and bardic circle, in the back ground enveloped in clouds, allude to ancient times; and the intermediate space represents the present state of the country. » <https://journals.library.wales/browse/2867877/>

1811, l'Église méthodiste se sépare officiellement de l'Église d'Angleterre⁷⁴³. Hugh Hughes gagne sa vie grâce à un réseau de commandes de portraits lié à la classe-moyenne méthodiste⁷⁴⁴. D'après la religion méthodiste claviniste pratiquée par les autochtones, la montagne est un environnement et une forme naturelle créée par le divin et non un thème artistique. Hugh Hughes perçoit alors la scission comme un éveil national.

Hugh Hughes est surtout connu pour la gravure sur bois qui lui permet de diffuser son travail à un public plus large au pays de Galles ou en Angleterre. Il publie un ouvrage pittoresque *Beauties of Cambria: Consisting of Sixty Views, in North and South Wales* (1823) alors qu'il travaille à Londres. Son ouvrage se concentre sur l'architecture militaire et religieuse. Il présente une vue du château de Dolbadern dans *Dobadern Castle* (fig. 330) où la tour en ruine est dominée par les montagnes du Snowdonia. La même année, il produit aussi des illustrations pour les livres, et pour le journal mensuel *Yr Addysgydd* (L'éducateur) avec l'éditeur John Evans.

Hugh Hughes se radicalise dans les années 1830. Vivant à Londres, il participe au journal *Y Cymro* (Le Gallois) promu par la *Cymreigyddion Society*⁷⁴⁵. De retour au pays de Galles en 1832, il participe au premier hebdomadaire en langue galloise, *Y Papyr Newydd Cymraeg* (Le journal gallois) en 1836, dont le but est de faire connaître à un large lectorat les sujets religieux et historiques en langue galloise⁷⁴⁶. Il se lie d'amitié avec l'illustrateur d'images populaires John Jones of Llanrwst (1786-1865). Leur travail ne renvoie plus au mythe bardique mais met en avant la langue galloise et les préoccupations de la population. Hugh Hughes s'éprend de la dimension nationale qui existe autour de la gravure pour diffuser une imagerie peu coûteuse et accessible à la majorité de la population.

⁷⁴³ Depuis 1742, les méthodistes ont écrit leur propre livre de prières et possèdent leur propre administration. La scission des Églises de 1811 n'est pas fondée sur des différences théologiques mais des différences dans l'organisation de l'Église méthodiste prônée par les radicaux.

⁷⁴⁴ Hugh Hughes peint des portraits d'hommes de lettres participant à la vie intellectuelle galloise. Sur la peinture de portraits au pays de Galles. Voir chap. 6, « The artisan and the middle class », dans Peter Lord, *The Visual Culture of Wales*, vol. 2, *Imaging the Nation*, op. cit., p. 168–200.

⁷⁴⁵ Hugh Hughes dessine l'illustration pour le manifeste de *Y Cymro* (1830). Il met en image un gallois conscient de son passé et vivant dans la modernité scientifique, économique et politique. Voir Peter Lord, *Words with Pictures: Welsh Images and Images of Wales in the Popular Press, 1640-1860*, Aberystwyth, Planet, 1995, pp. 119–120.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

En 1834, il s'installe à Caernarfon où se développe une communauté d'artistes et voyage dans la région pour peindre des paysages dont *Pass of Llanberis* (fig. 331), la route principale menant au Snowdon. Si l'artiste visite Betws-y-coed à plusieurs reprises, il ne semble pas avoir été en contact avec les artistes anglais séjournant au village. Ses peintures de paysages sont exécutées pour les touristes et lui rapportent un revenu au cours des années 1840 et 1850 mais la peinture de portraits pour la classe moyenne continue à être sa principale source de revenu. En effet, l'expansion économique des villes se développe grâce à l'amélioration de l'agriculture et permet un essor de la peinture de portraits. Cependant les commandes déclinent lors de l'utilisation de la photographie à partir des années 1860⁷⁴⁷.

Les collectionneurs et intellectuels gallois épris de culture anglaise fondent leur vision nationale sur la quête du mythe tandis que les artistes et intellectuels élevés dans la tradition méthodiste penchent pour la construction contemporaine de la nation galloise. C'est donc aussi par une remise en cause de la vision anglaise du paysage que les montagnes se définissent. En effet, le pays de Galles possède une culture visuelle mais pas d'école nationale. Si quelques artistes comme par exemple Edward Pugh et Hugh Hughes pratiquent la peinture de paysage, le territoire ne connaît pas de rassemblement notable avant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Depuis les Actes d'Union de 1536 et 1543, l'histoire du pays de Galles fait l'objet d'une anglicisation. Dans le domaine pictural, le pays de Galles peut apparaître comme une colonie britannique qui s'apparenterait à une colonie interne. Il possède une culture visuelle présente dans la commande de portraits par la noblesse galloise qui possède l'argent pour financer la peinture et aussi la sculpture, mais dans l'ensemble les arts visuels sont régis et financés par les institutions et les sociétés basées en Angleterre.

⁷⁴⁷ Sur la photographie au pays de Galles, voir Peter Lord, *The Visual Culture of Wales*, vol. 2, *Imaging the Nation*, op. cit., pp. 232–244.

c. Betws-y-coed et la vallée de Conwy

Connue pour être la résidence estivale de l'aquarelliste anglais David Cox, le village de Betws-y-coed devient prisé des artistes anglais pour ses montagnes, ses rivières et ses chutes d'eau.

L'artiste anglais Samuel Palmer (1805-1881) quitte Storeham et voyage au nord du pays de Galles en 1835 et 1836⁷⁴⁸. Il dessine le Snowdonia non loin de Bettws-y-coed comme nous le voyons dans deux dessins *Mount Siabod from Tyn-y-coed near Capel Curig, (on the Road to Bettws y coed)* (fig. 332) et *Llwyngwynedd and Part of Llyn-y-ddina Between Capel Curig and Beddegelert, North Wales, 1835-1836* (fig. 333).

La vallée de Conwy et le village de Betws-y-coed sont connus depuis la fin du XVIII^e siècle et les visites se développent de plus en plus au cours du XIX^e siècle grâce à l'exposition du paysage gallois et la publication des guides de voyage illustrés tel que *Wanderings and Excursions in North Wales* (1836) et *Wanderings and Excursions in South Wales, Including the Scenery of the River Wye* (1837) de Thomas Roscoe.

À partir des années 1840, David Cox entraîne avec et derrière lui une génération d'artistes anglais qui passent du temps au village tel le peintre anglais Henry Clarence Whaite. Fils d'un marchand d'art mancunien et passionné par les paysages suisses, en 1851, il annule cependant sa seconde visite en terre helvétique pour se rendre à Betws-y-coed. Pendant une vingtaine d'années, il parcourt le nord du pays de Galles, de Betws-y-coed à Capel Curig, Trefriw et Conwy. Si Henry Clarence Whaite voyage en Angleterre, en Écosse et en Italie, il retourne toujours dans la vallée de Conwy. Alors que David Cox peint *The Welsh Funeral*, 1848 (fig. 235), Henry Clarence Whaite peint *A Welsh Funeral, (To the Cold Earth)*, 1865 (fig. 334). Tandis que David Cox centre sa composition sur deux grands ifs cachant

⁷⁴⁸ Samuel Palmer est originaire de Storeham dans le Kent (Angleterre). Les paysages de Storeham apparaissent dans son œuvre entre 1826 et 1833, avant qu'il ne retourne à Londres en 1861. Il rejoint la *Old Water Colour Society* en 1818 et la *Royal Academy of Arts* l'année d'après. Proche des artistes anglais tels que William Blake et John Linnell, il représente le paysage d'après une vision pastorale de la nature. Il décide de voyager au pays de Galles pour observer le paysage sublime du Snowdonia et les bords de la Wye. Sur Samuel Palmer au pays de Galles, voir William Vaughan, *Samuel Palmer: Shadows on the Wall*, New Haven, Yale Center for British Art, 2015, pp. 225–239.

l'église, Henry Clarence Whaite plonge le spectateur dans les tréfonds de la Terre. La nature est toujours le symbole du divin.

Henry Clarence Whaite voyage à Betws-y-coed pour observer la nature comme nous le voyons dans *The Rainbow*, 1862 (fig. 335). L'huile sur toile interroge la suggestion romantique dans le traitement des éléments célestes et le traitement détaillé des préraphaélites dans le traitement des éléments terrestres, les deux participant à la vision symbolique des éléments naturels. L'artiste peint sur le motif une vue de Moel Siabod et du Snowdon. La nature, oeuvre du divin, est aussi innocente que les enfants au premier plan. Ainsi la peinture offre une représentation du cycle de la nature⁷⁴⁹.

Henry Clarence Whaite est vite reconnu pour la qualité de ses paysages gallois qui témoignent d'une compréhension de la culture galloise par les artistes anglais. La vie y est simple, les paysans travaillent dans la nature et la montagne est un environnement non pas seulement esthétique mais de vie quotidienne. Dans *A Mountain Farm, Llanrhychwyn, near Trefriw*, 1867 (fig. 336) nous observons que malgré l'obscurité et les effets atmosphériques, le sublime ne semble portant pas dominer la scène.

Bien que vivant à Manchester, Henry Clarence Whaite participe à la diffusion d'une culture visuelle au pays de Galles. Il se lie avec des peintres de Manchester comme par exemple James Whittaker (1828-1876), Thomas Collier (1840-1891) et Benjamin Williams Leader. Ce dernier visite Betws pour la première fois en 1859 et continue de peindre le village et ses environs jusqu'à sa mort en 1923. Betws-y-coed et la vallée de Conwy sont de vrais ateliers pour les artistes anglais de paysage. Cependant, à partir des années 1860, le village devient victime de son succès et de plus en plus prisé des artistes anglais. Les auberges prennent des noms anglais et les riches visiteurs y construisent des propriétés. Cela change l'atmosphère du village qui accueille désormais des maisons, des hôtels, une église pour les touristes anglais et bien sûr le train.

Alors que précédemment, les artistes anglais visitaient la région et retournaient vivre en Angleterre, à la fin de sa vie, Henry Clarence Whaite établit

⁷⁴⁹ Sa technique n'est pas dénuée d'une étude scientifique qui consiste en taches de couleurs héritée des études du chimiste français Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839).

son atelier à Tyddyn Cynal, une ferme près de la frontière gallo-anglaise. À la fin du siècle, Henry Clarence Whaite prend part au *Celtic Revival* à partir de sources médiévales comme nous le voyons dans *Arthur in the Gruesome Glen* (fig. 337) et participe à la naissance d'un art national gallois. Il peint les légendes arthuriennes peuplées de rois, de chevaliers et de guerriers qu'il insère dans le paysage de la vallée de Conwy⁷⁵⁰. Il ne cesse de peindre les montagnes du Snowdonia et se fait le garant de l'histoire et du mythe.

Henry Clarence Whaite expose ses œuvres en Angleterre et surtout à Manchester, où s'ouvre en 1859 la *Manchester Academy of Fine Arts*. À la manière d'un art anglais qui se diffuse dans d'autres villes que Londres, la réception anglaise convainc les artistes et intellectuels gallois de former une école nationale de peinture. Les expositions s'organisent et engendrent la création de la *Royal Cambrian Academy* en 1881 (*Royal Cambrian Academy of Art*). Fondée par des artistes anglais expatriés au pays de Galles, elle affirme son rôle national. Les membres sont limités à cinquante et doivent travailler dans la région ou bien la visiter régulièrement.

Les institutions artistiques galloises se font moindres et la région reste véritablement un atelier en plein air pour la peinture de paysage. La *Welsh-Britishness* et la *Welsh-Welshness* s'affrontent dans leur rapport au temps. La première existe pour lutter contre la domination continentale incarnée par Napoléon I^{er} (1769-1821) tandis que la seconde s'affirme de plus en plus après les guerres napoléoniennes parce que la Grande-Bretagne en sort triomphante. Ainsi, les deux visions du pays de Galles sont différentes. Comme nous l'avons étudié par rapport au paysage dans les arts visuels, il y a une *Welsh-Welshness* mais le paysage est une invention anglaise qui ne se défera pas de *Welsh-Britishness*. C'est ce qu'étudient les historiens gallois Prys Morgan et David Thomas dans ce qu'ils appellent : « Les deux langues du Dragon » (*Dragon's two tongues*)⁷⁵¹. Ils font référence à la

⁷⁵⁰ Les légendes arthuriennes sont rassemblées par le chroniqueur anglo-normand du XII^e siècle Geoffrey de Monmouth. Les sources correspondent à des réalités historiques du Bas-Empire jusqu'au XII^e siècle. Voir chap. 10, « A National Revival », dans Peter Lord, *The Visual Culture of Wales*, vol. 2, *Imaging the Nation*, op.cit, pp. 312–352.

⁷⁵¹ Prys Morgan, David Thomas, *Wales: The Shaping of a Nation*, Newton Abbot, David & Charles, 1984, pp. 178-194.

disparition progressive de la littérature en langue galloise jusqu'au XX^e siècle au profit d'une littérature en langue anglaise. Pour cela, ils utilisent le drapeau gallois officiel de 1959 qui est en lui-même un symbole gallo-anglais. Il contient un dragon rouge, symbole du pays de Galles et deux bandes, blanche et verte, en référence à la dynastie des Tudors ayant occupée le trône anglais. Le dragon gallois maîtrise les deux langues, le gallois sa langue nationale et l'anglais, la langue imposée mais néanmoins nécessaire à la diffusion des idées. À l'image du dragon, la montagne dans les arts visuels est bien galloise ainsi que les bardes et les druides qui les habitent, mais la montagne est rendue visible par la lisibilité de l'art du paysage diffusé en Angleterre. C'est sur ce point qu'insiste le travail de l'historien d'art Peter Lord. Dans ses ouvrages, il met en avant la culture galloise et ses relations avec l'Angleterre puisque les deux définissent la présence des arts visuels sur le territoire.

B. L'art écossais et l'unionisme-nationalisme

Grâce aux retombées économiques de l'Acte d'Union, à la victoire sur Napoléon I^{er} puis à la visite du souverain George IV en 1822, la population d'Écosse, surtout celle des Lowlands, et les artistes, peuvent être étudiés sous l'unionisme-nationalisme, c'est-à-dire l'identité nationale écossaise qui revendique les spécificités de l'Écosse au sein de l'Union⁷⁵². Cette double identité participe au développement de la peinture de paysage en Écosse comme nous l'avons vu dans le Highlandisme mais la peinture des Highlands maintenant célébrée par le couple royal est aussi écartée ou dénoncée.

⁷⁵² Graeme Morton emploie le terme d'unionisme-nationalisme des années 1830 à 1860. Il étudie les liens entre l'État britannique et la société civile écossaise. Voir Graeme Morton, *Unionist-Nationalism: Governing Urban Scotland, 1830-1860*, East Linton, Tuckwell, 1999. L'historien d'art John Morrison défend l'identité unioniste-nationaliste dans la peinture, de 1800 à 1920. Il considère que le nationalisme écossais se construit soit sur le mythe de l'égalité soit sur le mythe de la différence, principalement en relation avec l'Angleterre. À partir des années 1860 et au contact de la peinture européenne, il étudie l'unionisme-nationalisme dans le développement de la peinture Réaliste, Naturaliste et du *Celtic Revival*. Voir John Morrison, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, op.cit.

a. L'art écossais : Alexander Nasmyth et David Wilkie

En développant la peinture de paysage, l'identité nationale pro-unioniste écossaise a assimilé l'ensemble de l'Écosse aux comtés des Highlands. En effet, en voulant différencier le territoire, les Highlands sont devenus la spécificité culturelle de l'Écosse à travers une image romantique qui convenait à la Grande-Bretagne. Cependant cette vision n'est pas totalement acceptée surtout par le sud de l'Écosse, les Lowlands. Les différences qui existent entre les peintures d'Alexander Nasmyth et David Wilkie vont dans la même direction puisque les deux artistes ne participent pas à l'assimilation de l'identité nationale de l'Écosse aux Highlands.

1. Alexander Nasmyth et la ville d'Édimbourg

Alexander Nasmyth revendique l'Union et l'identité écossaise mais il ne la traite pas de la même manière que Walter Scott⁷⁵³. Ami du poète écossais Robert Burns, Alexander Nasmyth ne prend pas part aux vues archaïsantes de Walter Scott et des Highlands. Son travail s'intéresse en grande partie au développement contemporain de l'Écosse et ne regarde pas vers le passé.

À ses débuts, il fait référence au paysage classique de Claude Gellée mais la critique se plaint de son manque de références nationales dans ses paysages. Puisque ses peintures ne représentent rien de particulièrement écossais, cela peut aussi faire référence à l'Italie, alors le peintre décide de mettre en avant la modernité de l'Écosse grâce à l'Union. Alexander Nasmyth est plus présent dans les cercles écossais qui se développent à Édimbourg qu'à Londres, mais son œuvre mélange sciemment les deux identités pour affirmer la modernité de l'Écosse et sa place dans la Grande-Bretagne sans revendiquer une opposition à l'Angleterre.

Dans *Inveraray from the Sea*, vers 1800 (fig. 204), il ne peint pas ce que la ville était dans le passé, mais il représente la ville d'Inveraray vers 1800, c'est-à-dire pendant son développement et plus généralement pendant la croissance

⁷⁵³ Alexander Nasmyth fournit des illustrations pour les romans de *Waverley* (1814). Proche de Walter Scott et de la ville d'Édimbourg, il enseigne aux futures grandes figures de l'art écossais comme David Wilkie, David Roberts (1796-1864) et William Allan.

économique de l'Écosse. Cependant, le paysage domine la représentation telle une vue classique d'un lac. Ainsi, sa peinture représente l'avenir de l'unionisme-nationalisme. L'œuvre d'Alexander Nasmyth est conçue entre un paysage naturel et bien entendu entre une modernité que l'Écosse ne peut pas fuir afin d'être l'égale de l'Angleterre et un partenaire dans la construction de la Grande-Bretagne. Après les guerres napoléoniennes, l'Union est acceptée puisqu'elle développe la croissance économique et industrielle de l'Écosse. Elle permet la modernisation des villes tout en conservant les spécificités du paysage naturel écossais.

Après l'Union des Couronnes en 1603, le Parlement britannique siège à Londres et Édimbourg. Jusqu'alors capitale du royaume d'Écosse, elle devient une simple province. À la suite de l'Union parlementaire de 1707, la ville affronte un exode des aristocrates et des artistes au profit de Londres, mais à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Édimbourg devient un centre culturel européen et s'est agrandie pour faire face au développement économique et combattre l'insalubrité. La ville devient la capitale de l'identité écossaise, elle qui fut la première concernée par l'Union parlementaire⁷⁵⁴.

Après la visite de George IV à Édimbourg, Alexander Nasmyth peint sa ville natale, Édimbourg⁷⁵⁵. Ses peintures mettent en avant le développement de la capitale des Lumières écossaises⁷⁵⁶ comme nous le voyons dans les deux huiles exposées à la *Royal Academy of Arts* en 1824, *The Port of Leith* (fig. 338) et *View of the High Street, Edinburgh, and the Lawnmarket* (fig. 339)⁷⁵⁷. Les deux peintures montrent l'activité commerciale de la ville. Dans la figure 338, il met en avant le

⁷⁵⁴ Avant l'Union des Parlements de 1707, l'Écosse a une faible activité artistique. Les souverains écossais n'ont pas le temps de se consacrer aux arts. Ils mènent une campagne de répression dans les Highlands afin d'imposer leur autorité dans la région et engagent une grande partie de leurs finances dans les guerres contre l'Angleterre qui tente à plusieurs reprises de conquérir l'Écosse. Si l'Union Parlementaire de 1707 permet de développer le commerce, l'agriculture et l'industrie, dans les domaines artistiques le nombre des commanditaires diminue puisque la noblesse s'installe plusieurs mois à Londres pour siéger au parlement britannique. Voir Marion Amblard, *L'âge d'or de la peinture écossaise: 1707-1843, naissance d'une école nationale*, *op.cit.*, pp. 21–61.

⁷⁵⁵ Édimbourg est une ville importante pour les poètes et pour les peintres tels que Paul Sandby, J.M.W. Turner, John Knox, John Thomson of Duddingston, David Roberts, et David Octavius Hill.

⁷⁵⁶ Les Lumières écossaises sont importantes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elles sont en faveur de la société moderne (expansion du commerce, progrès des sciences et des arts). Elles proposent de nouvelles théories en économie (Adam Smith), sociologie (Adam Ferguson), statistique (Sir John Sinclair), géologie (James Hutton), esthétique (Francis Hutcheson), épistémologie (David Hume), anthropologie (Henry Home).

⁷⁵⁷ Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 5, *op.cit.*, p. 342.

port de Leith, symbole du développement commercial. Dans la figure 339, il montre la vie de la vieille ville médiévale, lieu du marché où nous distinguons des marchands et des passants. Dans *Edinburgh from Princes Street with the Royal Institution under Construction*, 1825 (fig. 340), Alexander Nasmyth peint la nouvelle architecture de la ville construite en 1767 à laquelle il a activement participé⁷⁵⁸. Au premier plan, nous distinguons des hommes qui construisent la *Royal Institution* qui accueille les cours de la *Trustee's Academy* et les expositions de la *Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland*. Derrière la *Royal Institution*, nous apercevons la ville médiévale dont l'opacité architecturale contraste avec la clarté de Princes Street. À l'arrière-plan, nous distinguons le monument à la gloire de Horatio Nelson (1758-1805) sur la colline de Calton Hill. Alexander Nasmyth ne manque pas d'introduire le paysage naturel à travers les deux collines, Arthur's Seat et Salisbury Crag. La nouvelle ville et l'harmonie entre les caractéristiques urbaines et naturelles célèbrent la Grande-Bretagne et la dynastie de Hanovre tandis que la vieille ville médiévale regrette sa perte d'indépendance. Dans *Edinburgh from the Calton Hill* (fig. 341), il peint une vue en direction de l'ouest. À gauche nous distinguons la vieille ville et à droite la ville nouvelle. Les deux aspects de la ville symbolisent le passé et le présent et sont séparés par le North Bridge qui lie les deux quartiers entre eux⁷⁵⁹. C'est cet entre-deux qu'invoquait déjà James Thomson dans ses poèmes *Rule, Britannia* (1729) et *Liberty* (1736)⁷⁶⁰.

Comme l'étudie John Morrison, la peinture d'Alexander Nasmyth est complexe. C'est ainsi qu'il analyse son travail à travers l'étude de l'unionisme-nationalisme. En effet, il admet qu'au XIX^e siècle le peintre a des critiques venant

⁷⁵⁸ Alexander Nasmyth dessine le temple de Saint Bernard's Well construit en 1789 sur les bords de la rivière Leith et Dean Bridge. Il a aussi dessiné une statue commémorant les victoires du général Horatio Nelson destinée à la colline de Calton Hill. À partir de 1812, il concourt pour le projet de rénovation d'un quartier au nord de Calton Hill.

⁷⁵⁹ La nouvelle ville réalisée par les plans de l'architecte James Craig (1739-1795), neveu de James Thomson, insère trois grandes artères célébrant la dynastie de Hanovre : George Street, Queen Street, Princes Street, Hanover Street. Voir Marion Amblard, « Édimbourg vue par Alexander Nasmyth : une représentation de l'identité écossaise au début du dix-neuvième siècle », dans Rosie Findlay et al., *Vivre La Ville En Écosse : Towns and Town Life in Scotland*, GRAAT, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, pp. 89–108. Sur l'architecte James Craig, voir Kitty Cruft, Andrew G. Fraser (éd.), *James Craig, 1744-1795: The Ingenious Architect of the New Town of Edinburgh*, Edinburgh, Mercat press, 1995.

⁷⁶⁰ Le poème *Rule Britannia* devient un hymne patriotique aux pouvoirs de l'Empire. Le poème *Liberty* prône le parallèle de la liberté entre la Grèce antique et la Grande-Bretagne moderne.

du côté anglais et écossais. Les premiers revendiquent l'idée de la peinture de paysage « britannique » mais souhaitent surtout y voir le côté anglais de celle-ci. Les Écossais prônent un art national qui ne peut se réaliser qu'à travers la mise en avant des spécificités du paysage national pro-unioniste symbolisé par le choix des Highlands⁷⁶¹.

2. David Wilkie et les scènes de genre écossaises

Le peintre écossais David Wilkie illustre aussi l'identité unioniste-nationaliste. Très apprécié en Écosse, il travaille à Londres et fera quelques séjours dans sa région natale. David Wilkie peint les us et coutumes écossaises des Lowlands et aussi des Highlands parce que c'est ce qu'il connaît et travaille pour un marché britannique qui doit inclure ses œuvres et les préfèrent anglicisées en faisant référence à des artistes anglais tels que William Hogarth et Joshua Reynolds⁷⁶². David Wilkie ne peint pas les héros celtes ou les paysages montagneux, il choisit de peindre des paysans dans leur vie de tous les jours, mêlant les scènes de genre et la peinture d'histoire⁷⁶³. Il possède une forme de sentimentalisme sur le devenir de l'Écosse dont les traditions et la ruralité disparaissent.

David Wilkie se forme entre 1799 et 1804 à la *Trustee's Academy* à Édimbourg auprès du peintre écossais John Graham (1754-1817), puis devient élève à la *Royal Academy of Arts* dès 1805 avant d'y être élu membre en 1811. Il est apprécié des clients anglais avec *Pitlessie Fair*, 1804 (fig. 342) qui présente la foire annuelle dans le village de Pitlessie en Écosse, et avec *The Village Politicians* (fig. 343) situé dans les Lowlands, sa première œuvre exposée en 1806 à la *Royal Academy of Arts*. Ses héros sont tirés de portraits du peuple écossais c'est-à-dire

⁷⁶¹ John Morrison, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, *op.cit.*, pp. 65–73.

⁷⁶² John Morrison, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, *op.cit.*, pp. 26–37.

⁷⁶³ Ce genre hérité de l'art hollandais et flamand est déjà pratiqué en Écosse par le peintre d'histoire David Allan et le peintre de genre Alexander Carse. David Wilkie étudie la peinture hollandaise et flamande du XVII^e siècle à travers les œuvres du peintre flamand David Teniers le Jeune (1610-1690). Voir William J. Chiego, *et al.*, cat.exp., *Sir David Wilkie of Scotland (1785-1841)*, Raleigh, North Carolina Museum of Art, 1987.

des personnages anti héroïques qui deviennent par un effet de subversion les nouvelles figures héroïques des années 1790 où les personnages réagissent à la lecture des nouvelles de la Révolution française⁷⁶⁴. David Wilkie s'intéresse à la population locale écossaise comme nous pouvons le remarquer dans *Blind Fidler*, 1806 (fig. 344) peint pour George Beaumont. L'artiste peint une famille de la classe inférieure. Il présente les personnages dans un intérieur afin que le spectateur observe les expressions de leur visage qui réagit au son de la musique⁷⁶⁵. Le retour de David Wilkie en Écosse en 1808 et 1811 inspire certainement *The Village Holiday*, 1809-1811 (fig. 345), dans lequel nous remarquons qu'il invente une forme pittoresque par le mélange d'un genre et d'un traitement tiré d'une scène de genre hollandaise appliquée à un sujet écossais de beuverie.

Entre août et septembre 1817, il voyage trois mois au sud des Highlands (Argyllshire, Stirlingshire et Perthshire) et l'année suivante il est élu membre de la *Highland Society* de Londres. Son biographe, Allan Cunningham voit dans cette visite une sorte de passage obligé conseillé par Walter Scott⁷⁶⁶. Pourtant proche de l'écrivain, l'artiste n'illustre pas ses romans, mais s'empare des mêmes sujets qu'il réalise avec une attention minutieuse aux détails et à la figure humaine. Chez David Wilkie, l'apparent respect du local et de la dimension vernaculaire des histoires dans l'histoire est une spécificité de ses tableaux. Son oeuvre montre la complexité de l'identité unioniste-nationaliste. Ami de J.M.W. Turner, les scènes de David Wilkie cherchent à subvertir la peinture d'histoire par la peinture de genre à sujet historique, ce qui lui vaut évidemment quelques critiques. Dans *Distraint for Rent*, 1815 (fig. 346) l'artiste présente une famille écossaise dans l'impossibilité de payer son loyer et dont les biens vont être saisis. Il s'empare d'un sujet sérieux et critique les crises économiques qui rétablissent la concurrence agricole après les guerres napoléoniennes. Le tableau, bien que le sujet soit délicat, est acheté par la *British Institution* mais n'y est pas exposé. En revanche, en 1820, l'artiste y expose

⁷⁶⁴ Sur le tableau, *Village Politicians*, voir chap. 1, « Village politics », dans David H. Solkin, *Painting out of the Ordinary: Modernity and the Art of Everyday Life in Early Nineteenth-Century England*, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 7–35.

⁷⁶⁵ David Wilkie connaît le succès des œuvres de Benjamin West qu'il côtoie à la *Royal Academy of Arts*. Voir *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶⁶ 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*, vol. 1, London, John Murray, 1843, p. 477.

des sujets inspirés des Highlands, *The Veteran Highlander*, sous le titre *A Veteran Highlander who served at the Battle of Minden* (fig. 347) et *The Whiskey Still at Lochgilphead*, 1819 (fig. 348). David Wilkie ne met en avant les symboles des Highlands que sont le kilt et le tartan. Ces portraits montrent bien que bien qu'en faveur de l'Union, il invoque un autre modèle.

Sa peinture est de plus en plus liée au territoire et à la culture écossaise. En 1818, le Prince Régent lui achète *The Penny Wedding* (fig. 349). Cette scène présente un mariage traditionnel paysan où les convives participent au financement des célébrations. Le titre original était *A Scotch Wedding* mais l'artiste anglicise la version finale pour satisfaire l'audience anglaise, même si cela n'ôte rien à la critique sociale que fait l'artiste. La tradition du *penny wedding* n'existe plus au moment où David Wilkie peint l'œuvre puisqu'elle a été supprimée par l'Église presbytérienne d'une part et par l'écart entre les classes sociales entretenu à cause de l'essor agricole et industriel d'autre part. Même s'il ne peint pas de paysages, David Wilkie les insère dans sa peinture de genre en tant qu'environnement.

Grâce à ses sujets de peinture, David Wilkie devient encore plus apprécié de l'aristocratie anglaise. Sa proximité avec la famille royale lui permet de recevoir une série de distinctions.

En 1822, il peint pour Arthur Wellesley, duc de Wellington (1769-1852) *Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Despatch* (fig. 350), qui fait référence à la victoire britannique sur les troupes napoléoniennes. L'artiste peint un groupe de pensionnaires (soldats et civils) devant le *Royal Hospital* à Chelsea. Un soldat lit la gazette qui annonce la victoire des Britanniques et la liste des morts lors de la bataille de Waterloo. La joie règne dans ce tableau où les soldats, issus de différentes terres du royaume portent un toast en l'honneur du duc de Wellington sans qui la victoire n'aurait pas pu être assurée. Lors de son exposition à la *Royal Academy of Arts* des barrières furent installées devant l'œuvre afin qu'elle ne soit pas endommagée par les visiteurs. En 1823, le roi George IV le nomme au poste de *King's Limner for Scotland* après le décès de Henry Raeburn (1756-1823). À la mort de Thomas Lawrence en 1830, il devient *Peintre Ordinaire* du roi puis est fait chevalier en 1836.

David Wilkie se penche aussi sur la valeur de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne et conçoit deux tableaux majeurs qui montrent son changement

de style⁷⁶⁷. Il puise son inspiration chez Walter Scott dans *Preaching of Knox*, commencé en 1822 et achevé en 1831 (fig. 351). L'huile sur toile représente un épisode de la Réforme tiré de Thomas M'Crie, *Life of John Knox* (1812) et du roman *Old Mortality* (1816) de Walter Scott⁷⁶⁸. Peindre le réformateur John Knox comme figure historique c'est aussi le moyen pour David Wilkie de montrer son lien au Presbytérianisme. Il met en valeur l'Écosse à travers un traitement historique des sujets comme le faisait le romancier avant sa mort en 1832⁷⁶⁹.

Fidèle à Walter Scott, les scènes de genre de David Wilkie mettent de côté la peinture de paysage et s'affirment dans le traitement de l'histoire par l'intermédiaire de la peinture de genre.

Les peintures d'Alexander Nasmyth et de David Wilkie démontrent que l'école écossaise est le reflet d'une identité nationale double et singulière exprimée par l'unionsime-nationalisme. Cette identité existe dans la mise en avant de la modernité des paysages urbains et des scènes de genre et affirme une grande partie des sujets comme relevant de l'histoire de l'Écosse.

⁷⁶⁷ Souffrant d'une dépression après le décès de sa mère et de ses frères, David Wilkie décide de partir pour le Continent en 1825. Il voyage en France en 1814 avec le peintre anglais Robert Haydon (1786-1846) puis en 1816 et 1821. Il ne revient en Grande-Bretagne que trois ans plus tard et traite de sujets divers, italiens, espagnols et irlandais (après un voyage en 1835), avant de partir en Terre Sainte en 1840.

⁷⁶⁸ Nicholas Tromans étudie cette peinture par rapport à l'évolution religieuse en Grande-Bretagne dans les années 1830. Nicholas Tromans, *David Wilkie: The People's Painter*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, pp. 178–180.

⁷⁶⁹ *Mary Queens of Scots Escaping from Loch Leven Castle*, 1837 est tiré du roman de Walter Scott *The Abbots* (1820) qui traite de l'emprisonnement de la reine au château de Loch Leven (aujourd'hui disparu). *Ibid.*, p. 170

b. Balmoral et la famille royale

Les séjours de la famille royale à Balmoral participent à la peinture des Highlands dans le développement de la peinture de paysage en Écosse sans pour autant reléver du Highlandisme.

La popularité des Highlands tient au développement de la chasse comme sport aristocratique pour les élites britanniques depuis les années 1820. Les membres du Parlement et les riches industriels ainsi que la famille royale s'adonnent à ce sport. Le peintre animalier, Edwin Landseer s'essaie aux scènes de genre tirées de la vie des highlanders dans la continuité des peintures de David Wilkie et les présente chaque année à la *Royal Academy of Arts* et à la *British Institution*. Il peint les aristocrates dans des scènes contemporaines héritées d'une tradition venue des Highlands comme il le montre dans *Sport in the Highlands*, vers 1825-1828 (fig. 352). Ses toiles ne montrent pas les changements sociaux puisque le peintre côtoie la haute société résidant dans les Highlands en automne. La peinture représente les portraits de la duchesse de Bedford, son père Alexander Gordon et Lord Alexander Russell s'adonnant à la chasse dans les Highlands. Le duc de Gordon se repose sur le sol avec à ses pieds ses trophées de chasse, tandis que la duchesse et son fils Lord Alexander Russell reviennent de la pêche. Les trois personnages sont peints tous de tartans vêtus. Edwin Landseer peint aussi John Murray, 4^e duc d'Atholl (1755-1830), passionné de chasse dans *The Death of the Stag in Glen Tilt*, 1824-1830 (fig. 353). Il se tient avec son petit-fils observant les cerfs au loin. Les deux gardiens agenouillés sur le sol achèvent le cerf par éviscération.

Edwin Landseer se démarque surtout par les portraits du couple royale montrant leurs séjours dans les Highlands.

La première visite à Balmoral date de 1842⁷⁷⁰. En 1844, la reine Victoria (1819-1901) et le prince Albert (1819-1861) achètent le château de Balmoral situé sur les bords de la Dee, au centre des Highlands, et y séjournent tous les automnes à partir de 1848. Alors que la reine jouit d'une solitude en Écosse, le couple royal

⁷⁷⁰ Les frères George et Peter Anderson publient *Guide to the Highlands and Islands of Scotland* dans les années 1830 dans lequel ils étudient l'histoire des Highlands, l'économie, la religion, et l'éducation.

affirme l'intérêt pour les Highlands auprès de la haute société et voue un culte à ce territoire que la reine définit comme : « Cher paradis des Highlands » (*dear highlands Paradise*)⁷⁷¹. Les séjours à Balmoral participent bien sûr à l'essor du tourisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁷⁷². En 1848, le *Caledonian Railway* ouvre une ligne de chemin de fer entre l'Angleterre et l'Écosse⁷⁷³. Ce décor naturel est bien sûr défini par Balmoral, un symbole important pour l'étude de la mythification des traditions écossaises engagées par Walter Scott. La reine identifie une nouvelle fois les Highlands à l'ensemble de la nation écossaise loin des crises rurales et des bouleversements économiques, néanmoins son mécénat est très important.

La reine Victoria et Edwin Landseer, peintre animalier à la Cour depuis 1836, font la promotion des Highlands à travers la représentation de la nature comme un territoire de jeu pour l'élite. Dans la première commande *Queen Victoria Sketching at Loch Laggan*, 1847 (fig. 354) la Reine et ses enfants, la princesse Victoria (1840-1901) et le prince Édouard (1841-1910), sont peints devant Loch Lagaan lors de leur séjour à Ardvreike Lodge. La toile montre la reine dessinant les montagnes et le lac, comme le fait l'artiste lors de ses voyages, tandis qu'un paysan écossais transportant un cerf mort croise leur route. La peinture met en valeur le contraste qui existe dans les Highlands, entre la rudesse de la vie quotidienne et les plaisirs que le paysage offre aux visiteurs. Ils font de l'Écosse le lieu de leur liberté, loin de tout et surtout de l'Angleterre.

Edwin Landseer visite Balmoral afin de peindre un portrait de groupe de la famille royale dans les Highlands à Loch Muir, intitulé *Royal Sports on Hill and Loch*, 1850-1851 (fig. 355). L'artiste peint le couple en valorisant l'aspect sauvage

⁷⁷¹ John Morrison, « 'The whole is quite consonant with the truth': Queen Victoria and the myth of Highlands », dans Susanna Avery-Quash (éd.), *Essays from Study Days held at the National Gallery London*, 5 and 6 June 2010, Royal Collection Trust, 2012, n.p. <https://www.royalcollection.org.uk>

⁷⁷² David Duff rappelle bien que la presse anglaise se régale des aventures écossaises du couple royal. Victoria, *Victoria in the Highlands: The Personal Journal of Her Majesty Queen Victoria*, éd. David Duff, London, F. Muller, 1968, p. 89.

⁷⁷³ Le *Caledonian Railway* ouvre entre Carlisle et Glasgow et Édimbourg à partir de 1848. Il met 12 heures 30 au lieu de 43 heures en coach. Une seconde voie s'ouvre à l'intérieur de l'Écosse avec le *North British Railway* en 1850 (Kelso, 1851 ; Jedburgh, 1856 ; Hawthornden et Roslin, 1866). Enfin une troisième voie s'ouvre avec la *Midland Route* en 1876. À la fin du siècle, les compagnies font rouler six à neuf trains par jour. En 1850, s'ouvre le *Caledonian & Dunbarton Railway*. Les Highlands sont véritablement accessibles en train dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Katherine Haldane Grenier, *Tourism and Identity in Scotland: 1770-1914 Creating Caledonia*, op.cit., pp. 58-59.

de la nature qui contraste avec la bienséance anglaise. La reine Victoria se sert de la différence du territoire des Highlands comme refuge et réhabilite les Highlands au sein de l'état britannique. Balmoral est un lieu symbolique parce que la propriété royale est certes dans les Highlands sauvages, loin de la vie urbaine mais la demeure se situe au centre du territoire écossais. Le peintre non plus ne s'enfonce pas dans les Highlands du nord-ouest mais reste près de Balmoral, dans les Cairngorms. Edwin Landseer met en valeur l'aspect sportif, à la fois viril et accueillant du territoire en mettant en scène le couple royal dans une scène de chasse. Le prince Albert se tient bien droit et fier après avoir abattu un cerf tandis que la reine, au second plan sur son cheval, vient contempler le triomphe de son mari.

Cet afflux permet de faire prospérer l'économie des zones rurales puisque des autochtones sont embauchés comme *gillies* (servants) et gardes-chasse(s) afin de servir les élites. Les forêts et les exploitations s'aménagent dans le paysage tandis que les demeures dédiées au sport conservent une tradition tout en s'adaptant aux conditions sociales et économiques. Avec la reine Victoria, les Highlands conservent leurs aspects exotiques qui se manifestent dans le quotidien comme nous le voyons dans les peintures de l'artiste écossais James Giles. Originaire, d'Aberdeen, l'artiste reçoit plusieurs commandes du couple royal pour la décoration de Balmoral⁷⁷⁴. Il peint aussi des paysages désolés comme nous pouvons le voir dans *On Deeside* (fig. 356).

En effet, la vie en Écosse est différente des autres demeures royales comme Windsor, Osborne, ou Buckingham puisque les règles et les conventions ne sont pas les mêmes et mettent en avant des protocoles propres à l'Écosse comme le port du tartan et du kilt par les serviteurs et les gardes-chasses. La vie n'y est ni urbaine, ni sophistiquée, c'est une vie en plein-air qui encourage le couple à escalader le relief comme par exemple Lochnagar (1155 mètres) pour la première fois en 1848⁷⁷⁵. Ses visiteurs et en particulier son Premier Ministre William Gladstone (1809-1898) est connu pour avoir grimpé en une journée jusqu'au sommet de Ben

⁷⁷⁴ David Irwin, Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900*, *op.cit.*, p. 313.

⁷⁷⁵ Journal, samedi 16 septembre 1848 dans Victoria, *Victoria in the Highlands: The Personal Journal of Her Majesty Queen Victoria*, *op.cit.*, 1968, pp. 99–102.

La reine Victoria escalade Benabhourd (1850), Ben Muichdhu (1859). Elle réalise trois excursions jusqu'à la mort du prince Albert en 1861. Elle se rend dans les Trossachs en 1869, vers Loch Maree en 1877.

Macdhui (1309 mètres) depuis Balmoral. En 1855, la reine fournit l'argent pour la publication du travail du naturaliste William MacGillivray (1796-1852), *The Natural History of Deeside and Braemar*, qui fait connaître les Cairngorms⁷⁷⁶. Les montagnes près des rives de la Dee deviennent touristiques et sont très visitées entre 1840 et 1860. Des clubs alpins se forment et gravir une montagne devient un sport comme nous pouvons le lire dans le récit de l'avocat et historien John Hill Burton (1809-1881), *The Cairngorms Mountains* (1864), dans lequel il raconte l'escalade des montagnes et avoue que l'opération n'a rien de compliqué : « [...] si le bon jour est choisi et la méthode idéale, l'ascension de nos plus grandes montagnes est une des activités les plus simple pour un piéton⁷⁷⁷. » Le paysage montagneux des Highlands marque la différence avec le paysage anglais mais il n'est pas anti-anglais. L'imagination pittoresque dépeuple les Highlands, le romantisme impose le territoire avec des indigènes et Edwin Landseer y insère les figures royales, les nouveaux autochtones.

Pendant l'ère Victorienne, nombres de voyageurs issus de la classe moyenne se rendent en Écosse pour visiter le territoire de l'histoire jacobite et cultivent la sympathie⁷⁷⁸. Le nord de l'Écosse devient une destination touristique prisée et renvoie enfin à une image positive. La demeure royale de Balmoral est le symbole de l'anti-modernité alors même que cette modernité est mise en avant par l'ère victorienne.

⁷⁷⁶ Voir Ian Mitchell, *Scotland's Mountains before the Mountaineers*, Edinburgh, Luath Press Ltd, 2014, pp. 87-94.

⁷⁷⁷ John Hill Burton), *The Cairgorm Mountains*, Edinburgh/London, William Blackwood and Sons, 1864, p. 6. « If the proper day be chosen, and the right method adopted, the ascent of our grandest mountains is one of the simplest operations in all pedestrianism. »

⁷⁷⁸ Evan Gottlieb, *Feeling British: Sympathy and National Identity in Scottish and English Writing, 1707-1832*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

c. Le Highlandisme, la critique de Horatio McCulloch

À partir des années 1830, la peinture des montagnes écossaises structure le développement de la peinture de paysage en Écosse. Cependant le Highlandisme apparaît certainement comme une critique dans les peintures de Horatio McCulloch.

La peinture des Highlands naît sur le modèle de l'art du paysage anglais afin de satisfaire des commandes venant majoritairement des habitants des Lowlands, mais le travail du peintre écossais Horatio McCulloch ne se réduit pas seulement à la peinture des paysages montagneux du nord-ouest. Il peint aussi les paysages des Lowlands, aux alentours de Glasgow. Il affirme alors l'existence en Écosse de deux régions distinctes, les Highlands et les Lowlands, comme nous le voyons dans *Lowland River*, 1851 (fig. 357). Ses paysages écossais mettent en valeur la dualité de l'Écosse, celle déjà prononcée par les voyageurs pittoresques dès la seconde moitié du XVIII^e siècle.

L'huile sur toile, *My Heart's in the Highlands*, 1860 (fig. 249) est une de ses peintures les plus célèbres. Le titre renvoie au poème éponyme du célèbre Robert Burns publié en 1789 qui évoque l'émigration massive des Highlanders après la défaite des rébellions jacobites. D'ailleurs le premier titre indiqué par l'artiste était *An Emigrant's Dream of His Highland Home*. Le spectateur est face à un vaste paysage présentant tous les éléments naturels spécifiques aux Highlands, les montagnes entourant le lac, un arc-en-ciel, des cerfs et un château, cependant en référence au poème cette huile est une vision nostalgique d'un émigré qui a quitté sa terre. C'est alors le vide qui s'impose et souligne l'émigration des Highlanders. Horatio McCulloch ne glorifie pas le paysage des Highlands mais l'impose comme une peinture d'histoire qui témoigne de la crise sociale héritée du pro-unionisme. Il utilise les mêmes symboles iconographiques servant à représenter la vision idéalisée et mythifiée du nord-ouest de l'Écosse afin de les dénoncer. Horatio McCulloch se sert alors du Highlandisme pour subvertir l'esthétisation de la nature prônée par l'art du paysage en Angleterre. L'artiste propose une composition sans fantaisie à travers une peinture de paysage témoignant de l'histoire des Highlands. Le Highlandisme devient alors une autocritique de l'identité pro-unioniste écossaise. Le fait même qu'il choisisse un poème de Robert Burns et non de Walter Scott par exemple est un signe du refus du mythe, car Robert

Burns bien que supportant l'idée du Jacobitisme évoque surtout son échec tragique⁷⁷⁹.

Horatio McCulloch peint plusieurs versions de la vallée de Glencoe. Dans *Glencoe*, 1847 (fi. 255) et *Glencoe*, 1864 (fig. 256) le paysage est typique des peintures des Highlands devant lesquelles le spectateur est face à un paysage montagneux évoquant le sublime. Cependant, choisir de peindre la vallée de Glen Coe n'a rien d'anodin pour un artiste écossais. Dans les deux peintures, l'immensité rendue par l'impression de vide renforcée par l'absence de présence humaine renvoie à un épisode tragique de l'histoire écossaise connue pour être le massacre de Glencoe. Le 1^{er} janvier 1692, les chefs de clans des Highlands durent prêter allégeance au souverain Guillaume III (1650-1702). Le chef du clan MacDonald de Glencoe se présenta trop tard et le clan fut massacré par les soldats du roi. Les deux huiles mettent ainsi en avant le paysage à travers son histoire afin de faire de la vallée de Glen Coe un lieu de mémoire pour l'Écosse. Les deux versions sont aussi à étudier en tant que peinture d'histoire des Highlands. D'une part *Glencoe*, 1847 (fig. 255) offre une présence humaine et des moutons qui renvoient à l'élevage intensif de moutons mené dans les Highlands à partir de 1760. La vaste terre des Highlands est utilisée pour le développement de l'agriculture qui met fin au mode de vie traditionnel. D'autre part *Glencoe*, 1867 (fig. 256) présente des cerfs au premier plan qui renvoient à la pratique de la chasse par la noblesse séjournant dans les Highlands. Les deux peintures peuvent être interprétées comme deux peintures d'histoire où l'artiste met en avant la nature reprenant ses droits afin de souligner le massacre de Glencoe, mais l'histoire du paysage rappelle que la nature des Highlands a été modifiée en faveur d'un développement économique tourné vers l'agriculture et la chasse mettant fin au mode de vie traditionnel. La peinture de paysage serait alors utilisée pour servir une double critique, celle de l'histoire révolue et celle de l'histoire moderne.

De la même manière, Horatio McCulloch participe à un ouvrage pittoresque, *Scotland Delineated*, publié dans vers 1850. Il publie une vue pittoresque de Loch Lomond dans *Loch Lomond* (fig. 247) et conclut l'ouvrage avec *View of the Coast*

⁷⁷⁹ Voir la sous-partie sur Robert Burns et sa place dans l'invention du mythe écossais, dans Murray Pittock, *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*, London/New York, Routledge, 1991, pp. 79–84.

of Sleat, Isle of Skye (fig. 358). Alors que sa première gravure est une vue devenue populaire depuis le développement touristique des Highlands, Horatio McCulloch conclut l'ouvrage avec une vue de l'île de Skye qu'il connaît bien puisque sa femme y est originaire. L'artiste offre au lecteur un paysage de la côte où nous distinguons deux hommes et un bateau. En sachant que l'île de Skye et les Hébrides en général ont souffert d'une émigration massive à cause du développement agricole, nous pouvons analyser cette vue comme le triste constat de la disparition des clans. Il insiste encore une fois sur la présence du vide dans la nature dans *Cuillin from Ord, Skye*, vers 1854 (fig. 359). L'artiste ne met pas la chaîne des montagnes de Cuillin comme il sait le faire pour d'autres peintures. Il ne s'attache pas à la vision ossianique des montagnes. Au contraire, il insiste sur la presque absence de vie du paysage alentour. Seul un berger et un bateau semblent encore présents.

Dans ces œuvres, le Highlandisme de Horatio McCulloch tente de mettre fin au mythe des Highlands ainsi il participe à l'identité unioniste-nationaliste. L'artiste forme une critique de la modernité puisqu'il peint l'image traditionnelle sauvage des Highlands, mais s'appuie sur l'histoire peu glorieuse de ce paysage. Le Highlandisme apparaît ici comme une subversion des concepts du pittoresque et du sublime appliqués à la peinture de paysage en Écosse. L'artiste peint les éléments naturels constituant la fantaisie pour satisfaire ses commanditaires issus des milieux industriels des Lowlands, cependant il place le spectateur face à la situation d'oubli vécue par les Highlands et ses habitants à cause de l'industrialisation. Le territoire montagneux des Highlands serait le moyen de se remémorer le temps d'avant le développement de l'agriculture, de l'économie et de l'émigration qui a mis en péril la culture et le mode de vie de cette partie de l'Écosse. Le Highlandisme tente de mettre fin au mythe en se servant des éléments qui le constituent certainement dans un souci de réception auprès des riches industriels des Lowlands.

À la mort de Horatio McCulloch, le Highlandisme peu à peu change d'iconographie et ne revendique plus le symbole de la montagne. C'est-à-dire que la peinture de Horatio McCulloch, qui met en avant les spécificités de la nature écossaise afin d'établir une peinture du paysage national, donne naissance à la peinture des Highlands comme territoire habité par des montagnes sauvages, mais produit aussi son essoufflement. En effet, sa peinture est jugée trop associée à la peinture anglaise du paysage des Highlands en quête de Déluge.

À part l'historien de l'art écossais John Morrison, la peinture des Highlands est depuis les années 1960 critiquée en Écosse pour l'image de l'Union à laquelle elle renvoie. En employant la peinture des Highlands, alors un projet d'art anglais de paysage, les peintres écossais dont Horatio McCulloch deviennent mal perçus. Celui-ci est accusé officieusement de ne pas avoir peint les spécificités nationales de l'Écosse et de ne pas avoir insisté sur la différence dans laquelle l'art écossais et la nation tentent de s'affirmer à travers la peinture d'histoire⁷⁸⁰. Mais n'oublions pas que le Highlandisme pratiqué par les artistes majoritairement originaires des Lowlands est une preuve de l'Union nationale de l'Écosse au même titre que la peinture d'Alexander Nasmyth, David Wilkie et d'Edwin Landseer à Balmoral. Ils reflètent à leur manière l'histoire de l'Écosse.

⁷⁸⁰ À partir des années 1819, le peintre écossais William Allan peint des personnalités marquantes de l'histoire d'Écosse dont la reine tragique Marie Stuart (1542-1587) ainsi que l'instigateur du Presbytérianisme, John Knox. Voir chap. 5, « Seizing History », dans John Morrison, *Painting the Nation : Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, *op.cit.*, pp. 111-146. Et Marion Amblard, « Les peintres écossais et la reconstitution de l'histoire de l'Écosse durant la première moitié du XIX^e siècle », *Études écossaises*, 14-2011, mis en ligne le 31 mars 2012, pp. 69-82.

<http://etudeseccossaises.revues.org/296>
Son article étudie le rôle des peintres écossais dans la formation d'une peinture d'histoire dans les tableaux de la première moitié du XIX^e siècle qui mettent en avant l'identité pro-unioniste.

C. Les montagnes du Continent : les Alpes

Le sentiment de la montagne qui se développe en Grande-Bretagne a bien sûr des liens avec le Grand Tour mené jusque dans les Alpes au tournant du XVIII^e siècle et développe la peinture de montagnes. Le voyage reprend à la fin des guerres napoléoniennes, et les Alpes deviennent l'image de la montagne dans son universalité.

a. Peindre la montagne en Grande Bretagne, un héritage du Grand Tour

L'intérêt porté aux montagnes de Grande-Bretagne est issu du Grand Tour sur le Continent effectué depuis le XVI^e siècle et il devient une tradition pour les jeunes élites au XVIII^e siècle⁷⁸¹. Les représentations des Alpes fascinent les artistes de Grande-Bretagne bien avant les conflits avec le Continent mais comme le rappelle Anne-Marie Thiesse, les montagnes britanniques et helvétiques partagent la lutte contre : « l'impérialisme culturel français⁷⁸² ».

La peinture des Alpes naît du développement de l'esthétique du sublime survenu à la fin du XVII^e siècle. Lord Shaftesbury voyage dans les Alpes en 1686, John Dennis en 1688 et Joseph Addison en 1702. Ils expérimentent une joie terrible qu'ils développent en Angleterre sous la forme d'une esthétique⁷⁸³. Le voyageur retrace ses visites dans des récits de voyages comme par exemple en 1710, *Remarks upon Several Parts of Italy* de Joseph Addison :

Il n'y a certainement aucun Lieu au Monde, où un Homme puisse voyager avec plus de Plaisir et d'Avantage qu'en Italie. On trouve quelque chose de

⁷⁸¹ Voir Jean Viviès, *Le Récit de Voyage En Angleterre Au XVIIIe Siècle : De l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Interlangues), 1999.

⁷⁸² Les paysages montagneux de Grande-Bretagne et de Suisse font partie de la révolution esthétique. Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, *op.cit.*, pp. 23–33.

⁷⁸³ Lord Shaftesbury publie *The Moralists* en 1709 et Joseph Addison publie *Les Plaisirs de l'imagination* en 1712. Sur la naissance esthétique du sublime à la fin du XVII^e siècle, voir chap. 7, « The Aesthetic of the Infinite », dans Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, *op.cit.*, pp. 271–323.

plus particulier dans la Visage du Pays, et de plus étonnant dans les Œuvres de la Nature, qu'on ne trouve dans aucune autre partie de l'Europe.⁷⁸⁴

Par l'observation des Alpes, le sublime quitte le domaine rhétorique et s'associe à la nature comme le montre le journal de l'écrivain John Evelyn (1620-1706) qui décrit le passage des Alpes en 1646, ainsi que les lettres de Thomas Gray en visite à la Grande Chartreuse en 1739 avec Horace Walpole⁷⁸⁵. Les Alpes sont une référence pour faire l'expérience du sentiment de la montagne et du sublime. Dans l'histoire du Grand Tour, le XVIII^e siècle est marqué par la littérature portée sur les montagnes. La poésie du scientifique Albrecht von Haller, *les Alpes* (1728-1732, traduit en anglais en 1752) lance l'Arcadie montagnarde, et bien sûr l'importance des écrits de Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, et *La Nouvelle Héloïse* (1761)⁷⁸⁶.

Les Alpes qui constituaient un obstacle deviennent une partie essentielle du voyage sur le Continent et c'est ainsi que le goût anglais pour les montagnes s'est développé.

Avant de traverser l'Écosse jusqu'aux Hébrides, James Boswell réalise pendant deux ans le Grand Tour à partir de 1765⁷⁸⁷. Il se rend jusqu'en Corse, puis traverse les massifs du Mont Cenis le 6 janvier 1765. En 1767 et 1770, l'aquarelliste anglais William Pars accompagne Henry Temple, 2^e vicomte de Palmeston (1739-1802), dans les Alpes et dessine les montagnes dans une série d'aquarelles dont *Part of the Valley of Chamounix*, 1770 (fig. 360). Chamonix fait désormais partie du Grand Tour, et l'artiste dessine les montagnes entre une topographie et un dessin pittoresque souligné par la présence de deux voyageurs au premier plan.

⁷⁸⁴ Joseph Addison, *Remarks on several parts of Italy in the year 1701, 1702, 1703*, London, J. and R. Tonson and S. Draper, 1753, n.p. « There is certainly no Place in the World, where a Man may travel with greater Pleasure and Advantage, than in Italy. One finds something more particular in the Face of the Country, and more astonishing in the Works of Nature, than can be met with any other Part of Europe. » Il reçoit une bourse de deux cents livres pour son voyage qui est censé faire son éducation afin de rentrer dans le service public.

⁷⁸⁵ Sur le Grand Tour (France, Suisse, Italie) de Thomas Gray et Horace Walpole, voir chap. 4, « Creation's Heirs », dans Robert L. Mack, *Thomas Gray: A Life*, *op.cit.*, pp. 220–270.

⁷⁸⁶ Sur l'intérêt porté aux montagnes au XVIII^e siècle, voir Phillipe Joutard, « Redécouverte de la montagne au XVIII^e siècle. Création d'une 'mode' », dans Serge Lemoine (dir.), *Le sentiment de la montagne*, cat.exp., *op.cit.*, pp. 11–17.

⁷⁸⁷ Son ami Samuel Johnson lui affirme d'ailleurs après son tour de 1776 : « Celui qui n'a pas visité l'Italie est toujours conscient de quelque infériorité, car il n'a pas vu ce que tout homme est censé voir. Le but de voyager, c'est de voir les rives de la Méditerranée. » James Boswell, *Vie de Samuel Johnson*, *op.cit.*, p. 431.

Topographe employé par la *Society of Dilettanti*, William Pars est l'un des premiers artistes à exposer des vues des Alpes à *Royal Academy of Arts* en 1771⁷⁸⁸.

L'aquarelliste John Robert Cozens parcourt les Alpes suisses en 1776 avec Richard Payne Knight et en 1782 avec le romancier anglais William Beckford. Il abandonne la composition pittoresque et introduit le spectateur dans le paysage sauvage des Préalpes pour expérimenter le sublime naturel comme il nous le montre dans *Entrance to the Valley of the Grande Chartreuse in Dauphiné*, 1783 (fig. 361). L'aquarelliste John Warwick Smith, lui aussi voyage sur le Continent entre 1776 et 1781 et dessine *Glacier des Bossons, Chamonix*, 1786 (fig. 362) et met en relief les pics des montagnes. Nous remarquons qu'elles occupent peu à peu l'ensemble de la composition et profite au développement de la peinture de paysage en tant que fragment comme nous pouvons le remarquer dans *The Source of the Arveyron*, 1781 (fig. 363) de Francis Towne après un voyage sur le Continent la même année. Il découvre Chamonix en compagnie du guide le plus fiable, le géologue et naturaliste Horace-Bénédict de Saussure .

De la même génération que Richard Wilson, Alexander Cozens produit des paysages sans référence mythologique ni historique, des dessins qui précèdent la mise en œuvre de sa *Nouvelle Méthode* (1785). Inspiré par ses voyages sur le Continent et son imagination, il réalise des compositions très schématiques et pose les fondements de ce que deviendra la représentation du paysage montagneux (fig. 59 à 62).

Les Alpes fascinent les voyageurs. Ils sont marqués par la deuxième ascension du Mont Blanc de Horace-Bénédict de Saussure, en août 1787, un événement majeur pour les savants des Lumières. Goethe voyage dans les Alpes en 1785 et forme l'idée d'une morphologie terrestre universelle. Enfin, Emmanuel Kant utilise les montagnes des Alpes pour former son étude du sublime dynamique

⁷⁸⁸ Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, vol. 6, *op.cit.*, pp. 63–64.

et mathématique⁷⁸⁹. Les Alpes sont démesurées et marquent l'imagination des voyageurs de Grande-Bretagne lors de leur ascension entre 1786 et 1853⁷⁹⁰.

Avant les guerres napoléoniennes, le sublime domine parmi les montagnes continentales à cause d'une perte d'échelle et de proportion qui les rend oppressives mais fascinantes alors qu'en Grande-Bretagne les montagnes ne sont pas aussi hautes mais vastes. En d'autres termes, les hautes montagnes des Alpes, ne sont pas propices à la recherche de la beauté pittoresque pourtant si chère à la peinture des montagnes insulaires. Elles sont les plus hautes montagnes d'Europe comme le souligne Philippe-Jacques de Louthembourg, *An Avalanche in the Alps*, 1803 (fig. 364), où il s'applique à rendre l'effet dramatique de l'avalanche. Dans *Les Mystères de la Forêt* (*The Romance of the Forest*, 1791) la romancière anglaise Ann Radcliffe place son intrigue en France.

Les artistes et les élites anglaises s'intéressent à leur territoire qui possède aussi des montagnes comme nous l'avons étudié avec les voyages réalisés au Cumberland et au Westmorland, puis l'appréciation du nord gallois et écossais. À la découverte physique du terrain, l'éducation artistique de la peinture s'ajoute à la peinture du territoire insulaire. Les montagnes britanniques deviennent ainsi les réminiscences des Alpes.

William Wordsworth se rend dans les Alpes avec son ami le Révérend Robert Jones (1769-1835). Il transmet ses sentiments à travers des poèmes qualifiés de pittoresque pour leur aspect descriptif⁷⁹¹. Il compose *An Evening Walk*, qu'il dédie à sa sœur, et présente un tour des Lacs composé après son voyage dans les Alpes à l'été 1790. Il décrit le lac de Constance en Suisse. Entre novembre 1792 et décembre 1793, le jeune poète traverse la campagne française et sa simplicité marquée par l'innocence de la révolution. Une aventure qu'il joint aux Livres IX et X du *Prélude*. Nous remarquons que cette partie des Alpes le rapproche de son Lake District natal où il amorce un nouveau genre de la poésie anglaise basée sur

⁷⁸⁹ Emmanuel Kant distingue le sublime dynamique de la nature, c'est-à-dire l'expérience de la crainte devant la nature, associé à un sentiment de sûreté qui en permet la contemplation. Il étudie aussi le sublime mathématique, c'est-à-dire la disposition d'esprit à se représenter les choses de la Nature de façon infiniment grande ou petite.

⁷⁹⁰ Sur le voyage des Anglais dans les Alpes, voir Michel Tailland, *Les alpinistes victoriens*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

⁷⁹¹ Florence Gaillet-de-Chezelles, *Wordsworth et la marche : parcours poétique et esthétique*, *op.cit.*, pp. 247-253.

l'autobiographie et l'expérience personnelle qu'il initie par son rapport à la marche⁷⁹². C'est parce qu'il a voyagé sur le Continent et en Grande-Bretagne qu'il sait, une fois de retour au Lake District, admirer toute la nature :

J'errais de mont en mont, de rocher en rocher,
Cherchant toujours à combiner des formes neuves,
Des plaisirs neufs, un champ plus vaste pour la vue,
Orgueilleuse de ses dons propres, et heureuse
De conduire au sommeil les facultés de l'âme ⁷⁹³

Le Lake District peut apparaître en Angleterre comme une destination prisée des artistes grâce à la publication en 1798 de William Wordsworth, *Les Ballades Lyriques*. William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge choisissent des situations issues de la vie simple. D'après la politique britannique menée en faveur de l'Union depuis le XVIII^e siècle, la nature insulaire n'a pas vocation à susciter la peur. En revanche, elle met surtout en valeur une méconnaissance des territoires de Grande-Bretagne, d'où l'importance du *Home Tour*. En conflit avec le Continent depuis la chute morale des idées révolutionnaires, les montagnes de Grande-Bretagne ne suscitent pas de méfiance, au contraire elles sont les restes de la manifestation du divin et offrent certainement le salut face au désenchantement du monde.

La spécificité des monts insulaires réside dans leur appréciation visuelle. Ils répondent à un projet politique dans la reconnaissance du caractère britannique que nous étudions dans les arts visuels.

⁷⁹² La marche devient une pratique esthétique. Voir Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes sud, 2004.

⁷⁹³ William Wordsworth, *Le Prélude : ou 'La Croissance de l'esprit d'un poète'*, *op.cit.*, v. 143-147, p. 443.

b. Les Alpes : une peinture universelle

Le Petit Tour et le Grand Tour ainsi que l'étude de l'art du paysage du XVIII^e siècle montrent la relation qui existe entre la Grande-Bretagne et le Continent. Cependant, le voyage sur le Continent est mis à mal par les campagnes napoléoniennes qui l'interrompent pendant quinze années⁷⁹⁴. L'isolement de la Grande-Bretagne permet néanmoins de cultiver les spécificités insulaires présentes dans le paysage et dans la technique.

Il est certain que l'impossibilité de se rendre sur le Continent pendant les guerres de la Révolution française et les guerres napoléoniennes bouleversent la pratique du Grand Tour et le subvertit en *Home Tour*. Cependant l'observation de la nature insulaire naît en parallèle comme nous pouvons le remarquer dans le travail de Richard Wilson et Paul Sandby au pays de Galles et en Écosse. L'esthétique du pittoresque et du sublime le permettent. La beauté pittoresque de William Gilpin prend racine en Grande-Bretagne tandis que le sentiment sublime n'est pas le même sur le Continent et sur l'île. L'horreur délicate des Alpes est renforcée comme nous le voyons dans le travail de J.M.W. Turner, alors que les montagnes insulaires suscitent certainement moins l'horreur qu'un lien métaphysique.

N'oublions pas que pour J.M.W. Turner, les montagnes galloises disparaissent de son œuvre lors de la découverte du Continent et des Alpes suisses en 1802, puis des lumières italiennes à partir de 1819. En ce qui concerne son traitement des montagnes écossaises, son travail est principalement associé à l'œuvre de Walter Scott. En 1802, J.M.W. Turner franchit la Manche pour la première fois, il traverse la France en route vers les Alpes dont les paysages, lui étaient depuis longtemps familiers grâce au travail de John Warwick Smith et de John Robert Cozens. En effet, son patron, Walter Fawkes (1769-1825), possédait de nombreuses aquarelles de ces artistes⁷⁹⁵. Dans *Bonneville, Savoy and the Mont Blanc* exposé en 1803 (fig. 365), il compose un sujet pittoresque où le massif domine l'arrière-plan. Son traitement équilibre la composition puisque nous

⁷⁹⁴ Attilio Brilli, *Quand voyager était un art, le roman du Grand Tour*, Paris, G. Monfort (Collection Dilettanti), 2001, p. 18.

⁷⁹⁵ John Gage, *Turner*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 74.

remarquons que la présence du relief à gauche répond à la présence des figures humaines et à la ville. En revanche dans *The Passage of Mount St Gothard, Taken from the Centre of the Teufels Broch (Devil's Bridge) Switzerland*, 1804 (fig. 366), les Alpes apparaissent de manière beaucoup plus dramatique que les montagnes insulaires. Quelques années plus tard, J.M.W. Turner commence son *Liber Studiorum* et consacre une partie au paysage de montagnes intitulée *Mountainous* au sein de laquelle il fait se rencontrer les montagnes insulaires et les Alpes. Cette alliance est bien sûr visible chez les poètes de Grande-Bretagne qui développent le sentiment de la montagne. Nous savons que Lord Byron entreprend le Grand Tour et la Méditerranée en 1809 et 1811. Il retourne dans les Alpes suisses en 1816 et admire les montagnes neigeuses et la glace qui sont plus rares dans les montagnes insulaires : « Là, sous les voûtes de glace, d'une inaltérable Sublimité, réside l'Éternité⁷⁹⁶ ». Sa contemplation n'est pas exempte d'un intérêt scientifique pour le catastrophisme de Georges Cuvier⁷⁹⁷.

La visite des Alpes s'appuie sur les études géologiques comme nous le voyons dans les observations de John Ruskin et ses volumes des *Modern Painters*. Élevé au sein des montagnes du Lake District, du pays de Galles et de l'Écosse, la lecture d'*Italy* (1822-1828) de Samuel Rogers (1763-1855), illustré par J.M.W. Turner et Thomas Stothard (1755-1834)⁷⁹⁸, puis sa découverte physique des Alpes en 1833 dispose les montagnes dans une perspective située entre la religion et la science géologique. L'observation des Alpes lui fait délaissier l'observation des montagnes insulaires surtout à la vue de *The Pass of St Gotthard, near Faido*, 1843 (fig. 367), de J.M.W. Turner. Il s'y rend l'année suivante pour dessiner la topographie du site dans *The Pass of Faido on the St Gotthard*, 1845 (fig. 368) mettant ainsi en valeur le travail de l'artiste. À travers les Alpes, John Ruskin étudie

⁷⁹⁶ Cité dans Walter Schmid, *La Suisse romantique vue par les voyageurs, les écrivains et les peintres*, Lausanne, Payot (Orbis pictus, n°11), 1953, n.p.

⁷⁹⁷ Voir Dennis R. Dean, *Romantic Landscapes: Geology and Its Cultural Influence in Britain, 1765-1835*, *op.cit.*, p. 234.

⁷⁹⁸ Samuel Rogers effectue le Grand Tour en 1814-1815 et 1821-1822. Sur les vignettes de J.M.W. Turner voir Meredith Gamer, « Watercolours Related to Samuel Rogers's Italy c.1826-7 », subset, August 2006, dans David Blayney Brown (éd.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication, December 2012, consulté le 18/04/2018. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/watercolours-related-to-samuel-rogerss-italy-r1133288>.

les montagnes dans leur universalité comme l'avait réalisé un siècle plus tôt les poètes Thomas Gray et Horace Walpole.

De sa sortie d'Oxford en 1840 jusqu'à son dernier voyage sur le Continent en 1888, John Ruskin ne passe pas beaucoup de temps en Grande-Bretagne. Il se rend à Venise où il observe les montagnes au-delà de Murano et affectionne particulièrement Chamonix qu'il visite de 1833 à 1888 lors de pas moins de dix-huit voyages⁷⁹⁹. Il ajoute néanmoins ses réflexions sur les montagnes insulaires et continentales dans le quatrième volume des *Modern Painters* (1856) intitulé *Of Mountain Beauty* (La Gloire de la Montagne). Dans ce volume sa critique concerne majoritairement les Alpes dans une perspective géologique et donne naissance au *Alpine Club*. Ce qui nous intéresse c'est l'affirmation de ses idées sur les montagnes depuis une quarantaine d'années. Il reprend toutes les complexités artistiques liées à la forme montagnaise et illustre ses réflexions à l'aide de trente-cinq planches gravées issues de cent seize gravures sur bois⁸⁰⁰. La *Gloire de la Montagne* est consacrée à la montagne prise entre son rôle artistique et social qui l'engage sur le réexamen de la Création. De cette manière il rapproche les Alpes et les montagnes de Grande-Bretagne, en particulier les montagnes du Cumberland et de l'Écosse, parce que ce sont les montagnes qu'il affectionne :

Il est impossible d'examiner, dans la complexité de leur système, les caractéristiques des montagnes même les plus ordinaires, sans conclure que cela fut conçu pour unir aussi loin que possible toutes les façons d'émerveiller le cœur de l'homme et de le sanctifier [...] Même parmi nos montagnes d'Écosse et du Cumberland, pourtant trop souvent arides pour être parfaitement belles et toujours basses pour être parfaitement sublimes, il est étrange de voir combien de profondes sources de joie sont rassemblées dans l'étendue de leurs vallons et vallées ; et comment, jusque dans le bouquet le plus secret de leurs fleurs les plus lointaines, et dans le saut le plus insignifiant de leurs ruisseaux vagabonds, tout le cœur de la Nature paraît assoiffé de donner, et de donner encore, répandant ses bienfaits avec une profusion si patiente, si passionnée, que tout notre respect et toute notre gratitude ne sont finalement qu'indifférence au regard de leur noblesse, et apathie au regard de leur amour⁸⁰¹.

⁷⁹⁹ Sur John Ruskin et les Alpes, voir André Héland, *John Ruskin et les cathédrales de la terre*, Chamonix, Guérin, 2005.

⁸⁰⁰ John Ruskin, *Écrits sur les Alpes*, *op.cit.*, p. 83.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p.122–123.

Son ami, l'artiste anglais John Brett (1831-1902) peint les montagnes suisses en 1856 lors d'un voyage durant lequel il rencontre le peintre anglais John William Inchbold (1830-1888)⁸⁰². John Brett peint *Glacier of Rosenlauri* (fig. 369) qu'il expose à la *Royal Academy* en 1857. L'huile sur toile montre l'extrême attention portée aux éléments naturels et surtout à la glace. L'eau solide permet une recherche picturale autour de la matière, de ses couleurs et de sa valeur stratigraphique. La glace apparaît certainement comme être la version solide du rien. Très enclin à la religion comme William Blake et Caspar David Friedrich (1774-1840), il partage la conviction que l'homme voit mieux avec l'œil spirituel qu'avec l'œil physique. En 1859, il présente à la *Royal Academy of Art*, *Val D'Aosta* (fig. 370). Ce tableau surprend par son réalisme hérité de John Ruskin auquel lui-même n'adhère pas. À la différence du traitement artistique porté aux Alpes, son huile sur toile *Caernarvon*, 1875 (fig. 371) présente les massifs de Snowdonia délimités par le clair-obscur, mais leur présence est devenue, même certainement redevenue, l'arrière-plan presque décoratif de la composition. Au sein de la quête de la vérité ruskinienne, la nature montagnaise des Alpes est le milieu choisi pour sa différence avec les montagnes de Grande-Bretagne qui ne sont ni trop belles, ni trop sublimes.

Toujours comparées aux peintures des Alpes, les montagnes de Grande-Bretagne profitent d'une réception et d'une diffusion majoritairement insulaire à l'exception des Highlands qui se démarquent grâce à la diffusion des *Poèmes d'Ossian* et des romans de Walter Scott. L'écrivain français Charles Nodier (1780-1844) admire Ben Lomond : « LE ROI DES MONTAGNES (*king of hills*)⁸⁰³ » dans *Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Écosse* (1821), Jules Verne (1828-1905) voyage dans les Trossachs en 1859 et 1879⁸⁰⁴. Gustave Doré (1832-1883)

⁸⁰² Sur les paysages des Alpes de John William Inchbold, voir chap. 9, « John William Inchbold », dans Allen Staley, *The Pre-Raphaelite Landscape*, London, Clarendon Press, 1973, pp. 111–123.

⁸⁰³ Charles Nodier, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, éd. Georges Zaragoza, Paris, H. Champion (Textes de littérature moderne et contemporaine, n° 58), 2003, p. 97. Charles Nodier et le baron Taylor (1789-1879) sont les auteurs de *Voyage pittoresque dans l'ancienne France* (1820-1878). Ils s'intéressent aux montagnes d'Auvergne (1829-1833). Sur la peinture française de montagnes chez Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) et Gustave Doré, voir Bruno Foucart, « La montagne dans la peinture française du XIX^e siècle », dans Serge Lemoine (dir.), *Le sentiment de la montagne*, cat.exp., *op.cit.*, pp. 29–35.

⁸⁰⁴ Sur Jules Verne en Écosse, voir chap. 9, « Jules Verne and the Trossachs: experience and inspiration », dans Ian Brown, *Literary Tourism, the Trossachs and Walter Scott*, Glasgow, Scottish Literature International, 2012, pp. 133–140.

s'y rend en 1873 et traverse les Cairngorms motivé par la réalisation d'illustrations et de tableaux où règnent le sublime naturel⁸⁰⁵.

Les Alpes sont importantes pour l'observation du territoire montagneux insulaires mais elles n'ont pas les mêmes valeurs. Les montagnes de Grande-Bretagne sont toujours plus familières et symbolisent un retour aux sources nationales tandis que les Alpes indispensables au Grand Tour préservent une vision universelle.

⁸⁰⁵ Sur les paysages écossais de Gustave Doré, voir Philippe Kaenel, « Paysages 'de ses doigts et de son imagination' », dans Philippe Kaenel (dir.), *Doré : l'imaginaire au pouvoir*, cat.exp., Paris/Ottawa, Musée d'Orsay Flammarion/ Musée des beaux-arts du Canada, 2014, pp. 211–234.

Réapparue au XVIII^e siècle, la *Britishness* est un concept politique qui perdure au XIX^e siècle pour faire barrière au Continent. À partir de l'étude des paysages montagneux insulaires nous comprenons que si la nation britannique est une invention, alors l'art « britannique » en tant qu'école de peinture est lui aussi une invention. L'historienne américaine Linda Colley dans *Britons : Forging the Nation* (1992) affirme que la chronologie que nous étudions est dominée par l'union de plusieurs contextes sociaux (culturel, religieux, militaire, économique et politique). De plus, elle affirme que les trois territoires sont unis dans la pratique de la religion protestante, dans l'opposition à la France et dans le contraste qu'ils entretiennent avec leurs colonies⁸⁰⁶. Pour l'historien écossais Graeme Morton, le point de vue de Linda Colley est trop synthétique. Il juge sa thèse trop optimiste quand elle conclut que la religion protestante est le cœur de la nation britannique⁸⁰⁷. Cependant, Linda Colley n'a pas complètement tort dans son étude de la création d'une identité nationale qui ne détruit pas les spécificités telles que l'*Englishness*, la *Welshness* et la *Scottishness*⁸⁰⁸. Politiquement et économiquement, l'Angleterre en est le centre tandis que le pays de Galles, l'Écosse puis l'Irlande qui rejoint le royaume en 1801, en sont les périphéries. Dans cette perspective sa thèse est intéressante pour notre étude puisqu'elle met en avant que d'un point de vue interne, les trois nations gardent leurs spécificités sans défavoriser la *Britishness*, mais au niveau international, vu du Continent et de l'Empire, la *Britishness* prime. Ainsi nous pouvons identifier pour quelles raisons la dénomination d'art « britannique » s'impose dans le domaine de l'histoire de l'art. Les territoires écossais et gallois ne sont pas l'extension de l'Angleterre car ils possèdent leur propre culture et identité. Leurs spécificités sont perceptibles dans la différence que les territoires cultivent avec l'Angleterre, et c'est ici qu'apparaît l'intérêt porté à la beauté pittoresque et au sublime dans la peinture de paysage. Ils permettent de légitimer la différence de ses territoires jouées par les montagnes afin de penser un art « britannique ».

⁸⁰⁶ Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 1-9.

⁸⁰⁷ Graeme Morton, *Unionist-Nationalist, Governing Urban Scotland, 1830-1860*, *op.cit.*, pp. 15-17.

⁸⁰⁸ Ce point est aussi l'avis de David Cannadine dans Alexander Grant, Keith J. Stringer (éd.), *Uniting the Kingdom?: The Making of British History*, London, Routledge, 1995. Et Keith Robbins, *Nineteenth-Century Britain. England, Scotland and Wales: The Making of a Nation*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Cependant, la peinture des montagnes est majoritairement un projet anglais qui peut apparaître comme une des visions au moment où l'union des territoires est nécessaire.

Le pays de Galles est très visité par les artistes anglais parce qu'il sait conserver ses spécificités autour de la langue et du paysage en apparence moins industrialisé que l'Angleterre. De plus, il n'a pas le même passé militaire que ses deux voisins. Le pays de Galles fonde sa pratique artistique dans la seconde moitié du XIX^e siècle et diffuse son identité autour de la langue et de la religion.

La peinture des Highlands par les artistes écossais se rapproche de l'art du paysage anglais au sein d'une identité revendiquée comme unioniste-nationaliste. Le mythe selon lequel les Highlands définissent l'ensemble de la nation écossaise commence avec James Macpherson, puis perdure avec Walter Scott et les séjours de la reine Victoria à Balmoral mais l'art écossais de paysage ne se construit pas seulement autour des Highlands et souhaite même s'en détacher comme le montrent les paysages urbains d'Alexander Nasmyth et les scènes de genre des Lowlands de David Wilkie. Si la peinture du paysage des Highlands et des Hébrides devient une des voies pour se distinguer du paysage anglais, la différence est interprétée comme une vision anglaise souvent critiquée par le nationalisme écossais⁸⁰⁹.

Le Grand Tour n'est pas à omettre de la *Britishness* puisque les artistes anglais y seront très présents⁸¹⁰. Associé à l'étranger la traversée des Alpes devient un passage obligé pour les aventuriers du Grand Tour, alors que les montagnes insulaires deviennent la nouvelle attraction et se mêlent de religion et d'histoire (s) nationale (s). La différence entre le Grand Tour et le *Home Tour* tient certainement dans l'ancrage du premier dans les Lumières alors que le second comporte une vision patriotique qui s'affermi avec le conflit napoléonien. Les guerres avec le Continent n'ont pas remis en cause la recherche d'un idéal dans la nature insulaire

⁸⁰⁹ Depuis les années 1960, l'Union des Parlements est très critiquée en Écosse et cela dévalorise l'étude de la peinture du XIX^e siècle. Voir Marion Amblard, « Les peintres écossais et la reconstitution de l'histoire de l'Écosse durant la première moitié du XIX^e siècle », *Études écossaises*, *op.cit.* <http://etudeseccossaises.revues.org/296>

⁸¹⁰ Pour Gerald Newman, au XVIII^e siècle, les relations entre l'Angleterre et la France sont importantes pour l'aristocratie. Cependant, la détérioration des relations s'impose par l'affirmation du nationalisme anglais. Il serait perceptible dans un éveil culturel à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans l'opposition à la Révolution française et il serait accompli en 1840. Voir Gerald Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History 1740-1830*, *op.cit.*

en revanche elles l'ont renforcée. Cependant, l'impossibilité de visiter le Continent (1803-1815) intensifie le développement culturel en Grande-Bretagne parmi lequel les territoires montagneux s'imposent pour leur valeur morale et esthétique.

III. Les montagnes de Grande-Bretagne face au désenchantement

Le territoire de Grande-Bretagne se définit par ses Unions politiques depuis le XVI^e siècle, lors de l'union anglo-galloise jusqu'à l'Acte d'Union des Parlements anglo-écossais en 1707 qui donne naissance à la Grande-Bretagne. Pour notre étude de la beauté pittoresque et du sublime, nous avons choisi de mentionner l'Acte d'Union de 1801 qui rassemble les Parlements irlandais et anglais. Les Unions sont une cartographie politique qui accompagne la cartographie géographique et artistique pour former une cohésion. La réalisation de cartes permet de connaître le territoire, l'histoire, et les cultures et apparaît en même temps que la représentation du paysage montagneux comme une nouvelle vue du territoire. La cartographie symbolise un enjeu national pour le territoire britannique jusqu'aux îles, et participe bien sûr à l'idée de *Britishness*.

La révolution industrielle débute vers 1780 et transforme le paysage naturel. Le développement de l'économie et l'accroissement de la population modifient le territoire, c'est pourquoi les montagnes deviennent les sujets des arts visuels. La promenade, du jardin aux montagnes sauvages, est la conséquence des changements qui interviennent dans les campagnes, et aussi de l'arrivée de la mécanisation issue de la révolution industrielle. Les montagnes constituent autant de refuges pour les voyageurs et touristes. Une relation s'affirme entre les montagnes qui sont des lieux de vie mais aussi les lieux d'une absence économique. Le professeur de géographie Charles W.J. Withers étudie ce paradoxe à travers l'exemple des Highlands, un point de vue que nous étendons au Snowdonia et au Lake District⁸¹¹. Ces territoires deviennent des symboles car ils correspondent à un regard moral porté sur la nature laissée en friche mais parallèlement l'évolution économique de l'île se tourne vers la croissance agricole en clôturant les champs et en pénalisant les terres improductives. C'est à cause de la croissance agricole que les montagnes deviennent esthétisées. Ainsi le pittoresque et le sublime deviennent les principaux adversaires de ce changement.

⁸¹¹ Voir Ian Donnachie, Christopher A. Whatley (éd.), *The Manufacture of Scottish History*, op.cit., p. 146.

Dans un premier temps nous verrons que dans une époque dominée par le progrès, l'idée de *Britishness* a donné une nouvelle vision du passé que nous étudierons à travers les Unions britanniques et irlandaises car elles favorisent la création d'un Royaume-Uni et de sa cartographie. Cependant nous verrons que le temps suspendu parmi les paysages montagneux n'est qu'une vision qui omet volontairement la réalité politique et sociale qu'endure l'île à la suite de la clôture des champs. Nous avons choisi de faire des territoires montagneux des études de cas reflétant le refus de l'industrialisation.

A. La peinture des montagnes ou l'image de l'Union

La peinture des territoires montagneux de Grande-Bretagne naît des Unions entre les Parlements anglais, gallois et écossais. Alors que l'Angleterre s'unit au pays de Galles au XVI^e siècle, l'Acte d'Union de 1707, entre les Parlements anglais et écossais, donne naissance au terme de « Royaume de Grande-Bretagne ». Effectivement, la terminologie est claire, la Grande-Bretagne ne concerne pas l'Irlande cependant l'Acte d'Union de 1801 donne naissance au « Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande » et développe une curiosité pour ce territoire alors que le Continent se referme.

a. Les Unions : la naissance d'un territoire

La peinture des montagnes de Grande-Bretagne est certainement à rapprocher des Actes d'Union qui affirment l'organisation d'un territoire insulaire. Les Unions politiques conduisent certainement à une vision artistique unique des territoires montagneux insulaires.

Le pays de Galles est petit en termes de spatialité cependant son histoire réserve un lien très fort avec l'Angleterre qui symbolise leur proximité. La dynastie des Tudors établie par Henri Tudor (1457-1509) est d'origine anglo-galloise. Son grand-père, Owen Tudor (1392-1461) vient d'une famille galloise et épouse

Catherine, la veuve d'Henri V (1386-1422)⁸¹². Il a aussi du sang anglais puisque sa mère, Margaret Beaufort (1443-1509) est descendante d'Édouard III (1312-1377). Henri Tudor, naît au château de Pembroke et devient le roi Henri VII d'Angleterre après son triomphe sur Richard III (1452-1485) à Bosworth pendant la guerre des Deux-Roses (1455-1485). Il possède des liens forts avec le pays de Galles qui lui permettent de fonder une union entre la noblesse galloise et anglaise à la cour et de conserver sa loyauté aux deux sujets. Dès son accession au trône, il récompense ses partisans anglais et gallois en leur attribuant des terres, ainsi que des places dans l'administration. Cependant la position de la noblesse galloise à la cour n'est pas bien vue par la noblesse anglaise.

Son fils, Henri VIII (1491-1547) continue la politique de son père dès son accession au trône en 1509. Pour assurer la sécurité du pays de Galles qui est en partie gouverné par le souverain et les Lords des Marches⁸¹³. Afin d'harmoniser la politique, Henri VIII annexe petit-à-petit le pays de Galles en imposant les Actes d'Union de février 1536 préparés par son ministre Thomas Cromwell (1485-1540) et révisés en 1543⁸¹⁴. Le Parlement anglais passe une série de mesures législatives et judiciaires au moment où Henri VIII impose la Réforme. Ces mesures assimilent le pays de Galles à l'Angleterre et ainsi l'administration anglaise prend de l'importance dans la région comme nous le voyons dans l'investissement des forts de Caernarfon, Conwy et Harlech par exemple⁸¹⁵. Les deux Actes d'Union redéfinissent treize comtés partagés par la noblesse galloise qui accepte son double rôle et s'assure une présence parlementaire à Westminster⁸¹⁶.

Les Actes d'Unions de 1536 et 1543 veulent supprimer les différences entre l'Angleterre et le pays de Galles mais les classes dirigeantes sont anglicisées et la

⁸¹² Owen Tudor descend d'une famille d'Anglesey dont certains membres ont soutenu Llywelyn contre l'armée anglaise.

⁸¹³ Les comtés de Palatine, Pembroke, Glamorgan et Flint sont gouvernés par le roi tandis que les Lords des Marches le sont du reste. Voir Prys Morgan, David Thomas, *Wales: The Shaping of a Nation*, Newton Abbot, David & Charles, 1984, pp. 70–71.

⁸¹⁴ Un *Council of Wales* discute les questions administratives galloises mais il est aboli en 1689. L'Acte de 1536 est intitulé « Acte Législatif et Judiciaire pour administrer le pays de Galles comme le Royaume ». (*Act for Laws and Justice to be Ministered in Wales as it is in the Realm*). Il est modifié en 1543 dans le but d'étendre le pouvoir du gouvernement anglais. Le terme « Acte d'Union » est donné au XX^e siècle.

⁸¹⁵ Les châteaux-forts sont construits et modernisés par Édouard I^{er} au XIII^e siècle pour se prévenir des rebellions.

⁸¹⁶ La noblesse galloise gagne de l'argent dans le commerce, l'achat des biens ecclésiastiques, l'appropriation des terres. Hervé Abalain, *Histoire du pays de Galles, op.cit.*, p. 49.

langue galloise est bannie de la vie politique. Même si les Actes sont bien accueillis au XVI^e siècle, ils sont considérés aujourd'hui comme ayant signé la fin du pays de Galles. À la période des Tudors, le territoire connaît une période de prospérité mais c'est aussi à ce moment que les spécificités culturelles galloises disparaissent peu à peu au profit d'un système gouvernemental anglais. L'aristocratie locale se forme dans les écoles et universités anglaises et s'intègre à la vision britannique consolidée au XVIII^e siècle par l'Acte d'Union anglo-écossais de 1707. La langue galloise est privée du statut officiel puisque l'anglais devient la langue des administrations et empêche le développement d'une culture autour de la langue nationale⁸¹⁷. Cette affirmation du pouvoir anglais, se voit renforcé en 1746. Alors que l'Écosse n'a pas d'autre choix que de se soumettre à l'Angleterre, le Parlement affirme l'extension du terme « Angleterre » à la législation galloise. Cela supprime bien entendu toute volonté de créer un système institutionnel gallois. Même si la vie politique est gérée par la grande noblesse née après la Restauration comme par exemple Williams-Wynn, les barons de Wynnstay, mécènes des artistes, ils n'exercent qu'un faible pouvoir.

À partir de 1707, l'Union des Parlements anglais et écossais devient un enjeu pour l'affirmation du pouvoir de la Grande-Bretagne. Les relations entre l'Écosse et l'Angleterre ont toujours été tendues surtout lors de la succession au trône en 1702 puisque les deux pays doivent nommer un unique souverain à la mort de Guillaume III. D'un côté se tient la dynastie catholique des Stuarts, de l'autre, leurs voisins protestants. Afin qu'aucun des deux camps ne rompent l'Union des Couronnes⁸¹⁸, la reine Anne lui succède et réunit une commission en 1705 pour unir les deux royaumes et assurer le pouvoir royal à un futur souverain protestant. Les

⁸¹⁷ Si la Réforme supprime les lieux de culte c'est bien elle qui protège la langue. Afin de diffuser leur foi, les réformateurs durent traduire *Les Livres de Prières* et *La Bible* en gallois qui devient langue religieuse. Le Nouveau Testament paraît en 1567. Il est traduit par William Salesbury (1520-1584), l'évêque Richard Davies (1505-1581) et Thomas Huet (mort en 1591). La traduction est révisée et complétée par la traduction de l'Ancien Testament par l'évêque William Morgan en 1588. Cette traduction est encore une fois révisée en 1620 par l'évêque de St Asaph Richard Parry (1560-1623) et le théologien John Davies (1567-1644). *Ibid.*, p. 41.

⁸¹⁸ Les deux royaumes s'unissent une première fois en 1603 à la mort de la reine Elizabeth I^{ère}, lorsque le roi Jacques VI d'Écosse devient Jacques I^{er} d'Angleterre. Il unit les Couronnes et commence le processus d'intégration de l'Écosse à la Grande-Bretagne. Il retournera une fois en Écosse en 1617 pendant ses dix-huit ans de règne.

membres du Parlement sont divisés, la population des Lowlands aussi et la majorité des Écossais sont contre le projet. Cependant, l'Acte d'Union de 1707 qui unit les Parlements anglais et écossais, achève le processus d'intégration de l'Écosse et forme un Parlement britannique siégeant à Londres et désigne la dynastie de Hanovre comme successeur à la tête du royaume et évince les Stuarts⁸¹⁹. L'Union supprime le Parlement écossais installé à Édimbourg, la capitale politique du royaume, mais préserve le système judiciaire et éducatif ainsi que l'église presbytérienne⁸²⁰. Bien entendu cette Union n'est pas acceptée par l'ensemble des Écossais qui se voient soumis à la volonté des Anglais.

Après l'Acte d'Union de 1707, le terme de « Grande-Bretagne » désigne l'ensemble de l'île et c'est la raison pour laquelle, les spécificités du pays de Galles sont de plus en plus floutées. Les Unions s'affirment dans l'édification du caractère britannique, la *Britishness*, mais revendiquent en même temps leurs identités nationales. Revenir aux Unions au sein de notre étude nous permet d'interroger la beauté pittoresque et le sublime comme des visions nées de ces Unions afin d'organiser et d'harmoniser la représentation visuelle du territoire insulaire.

Les Unions ont peu à peu engendré une vision unique du territoire en se parant de la composition pittoresque et du sentiment sublime. Le *Home Tour* symbolise alors la prise de conscience des Unions visant à harmoniser les aspects variés des parties de l'île en un tout « Britannique ».

⁸¹⁹ L'Écosse et l'Angleterre gardent leur propre système judiciaire et législatif mais alors que la noblesse est divisée, la majorité de la population ne souhaite pas cette alliance. Supprimer le Parlement écossais c'est bien sûr supprimer le dernier vestige jacobite, et donc la vie politique de la région disparaît. Le traité d'Union parlementaire comporte vingt-cinq clauses déterminant la nature de l'alliance. Les habitants de la Grande-Bretagne partageaient la même nationalité et il n'y eut plus de barrières douanières. L'Écosse et l'Angleterre gardent leur propre système judiciaire et législatif. Voir Marion Amblard, *L'âge d'or de la peinture écossaise: 1707-1843, naissance d'une école nationale, op.cit.*, p. 70.

⁸²⁰ En Écosse, la Réforme met en place l'Église presbytérienne fondée sur la doctrine de Jean Calvin. Marie Stuart succède à son père James V, mort en 1542 mais les réformateurs profitent de la période de la régence pour diffuser la doctrine protestante. La monarchie écossaise catholique devient fragilisée. Le principal réformateur, John Knox dénonce l'immoralité des ecclésiastiques et leur manque de ferveur religieuse. Le protestantisme en Écosse a le soutien de l'Angleterre dirigée par Henri VIII, et investit le domaine politique. Lors de l'Union des deux couronnes, le roi séjourne en Angleterre, la monarchie devient moins présente en Écosse et profite à l'Église presbytérienne qui dirige jusqu'au XIX^e siècle les Lowlands. Voir *Ibid.*

b. L'Acte d'Union irlandais et la peinture de paysage

Le Royaume d'Irlande rejoint le Royaume de Grande-Bretagne en 1801, et pour des questions géographiques, l'île irlandaise fait partie du *Home Tour*. Au sein de la peinture de paysage, l'union de cet « autre », à la fois proche et loin, se révèle par la peinture des spécificités de la nature irlandaise⁸²¹.

Le peinture de paysage en Irlande peut être étudiée à travers l'Acte d'Union avec le Royaume britannique. Cet Acte inaugure en 1801 l'existence du Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande en vigueur jusqu'en 1922 date à laquelle l'Irlande du sud devient un État-Libre⁸²². L'autonomie irlandaise est remise en cause par l'adhésion aux idées de liberté et d'égalité prônées par la Révolution américaine et la Révolution française⁸²³. En effet, les idées révolutionnaires alimentent le conflit entre Protestants et Catholiques⁸²⁴. Afin d'éviter toute invasion française et pour mettre fin à toute insurrection, le gouvernement britannique décide d'unir « l'île sœur » autour d'un Parlement, d'un gouvernement et bien sûr d'une seule couronne.

L'Union renforce la pratique artistique dont la peinture de paysage mais l'intérêt pour les arts en Irlande apparaît dans les années 1730 grâce à la création de la *Dublin Society* en 1731 et au Grand Tour sur le Continent⁸²⁵. Les paysages classiques irlandais inspirés de la campagne italienne sont propices au marché qui

⁸²¹ La couronne d'Irlande est unie à l'Angleterre depuis 1541 sous Henri VIII. Cette union rejoint à son tour l'union des couronnes avec l'Écosse en 1603.

⁸²² Les conquêtes anglaises sont menées en Irlande au XII^e siècle. L'île est régie par la monarchie anglaise. Puis au XVI^e siècle, Henri VIII, séparé du Vatican, se proclame roi d'Irlande. La guerre d'indépendance entre 1919 et 1921 divise l'île en deux. L'Irlande du Nord reste au sein de la couronne britannique, tandis que l'Irlande du Sud proclame un État Libre mais reste sous tutelle britannique (dominion). La République d'Irlande est officielle en 1949. Voir David Powell, *Nationhood and Identity: The British State since 1800*, London/New York, I.B. Tauris, 2002, p. IX.

⁸²³ La majorité de la population catholique demande plus de participation dans la vie politique de l'île. Cette organisation accentue le conflit entre les deux camps. Voir *Ibid.*, p. 26.

⁸²⁴ Le conflit entre Protestants et Catholiques tente pourtant d'être résolu par la Société des Irlandais Unis (*Society of United Irishmen*) créée en 1791 par Theobald Wolfe Tone (1763-1798) mais plusieurs révoltes catholiques ont lieu avec l'aide de l'armée française. La première en 1796, à Bantry Bay puis en 1798, à Killala. La « Grande Rébellion » de 1798 est la plus grande insurrection depuis la révolte jacobite de 1745 en Écosse.

⁸²⁵ Renommée la Royal Dublin Society en 1820. Voir Anne Crookshank, Knight of Glin, *The Painters of Ireland, c.1600-1920*, London, Barrie and Jenkins, 1978, p. 131.

se développe à Londres puisque si tous les peintres de paysages ne voyagent pas sur le Continent, ils se rendent dans la capitale anglaise⁸²⁶.

1. La peinture de paysage en Irlande

Les artistes irlandais de paysage font carrière en Angleterre et en Irlande et exposent à la *Society of Artists of Ireland* dès son ouverture en 1765 et à laquelle participent Thomas Roberts (1748-1778) et William Ashford (1746-1824) avant l'extinction de la Société en 1780⁸²⁷. George Barret Sr. est un peintre très connu même si Richard Wilson le considérait comme un piètre disciple. Il peint des domaines paysagers comme nous le voyons dans *Powerscourt, County Wicklow, Ireland*, vers 1760-1762 (fig. 372), probablement commandé par Lord Powerscourt, le propriétaire et la peinture présente le jardin de Powerscourt délimité par les montagnes⁸²⁸. Formé à la *Dublin Society*, George Barret Sr. peint très tôt des vues de Powerscourt assemblées à la vallée de Dargle et la montagne de Great Sugarloaf perceptible à l'arrière-plan de la composition. Le comté de Wicklow fait partie des premiers sujets de paysages en Irlande et la composition s'appuie sur les éléments naturels de l'île. Dans cette huile, il peint les jardins de Powercourt terminé par les montagnes. George Barret Sr. est proche d'Edmund Burke, dont les thèses sur le sublime se diffusent au même moment, qui l'encourage à se rendre à Londres afin de faire connaître son travail. La promotion des Beaux-arts est organisée par des expositions à la *Royal Irish Academy* fondée en 1785 qui a pour fonction de promouvoir les connaissances artistiques, littéraires et scientifiques.

⁸²⁶ Les artistes irlandais sont présents à la *Royal Academy of Arts*: Nathaniel Hone (1718-1784), membre fondateur. James Barry professeur de Peinture. Martin Archer Shee (1769-1850), Président de l'Académie. William Mulready (1786-1863) et Daniel Maclise (1806-1870). Voir Fintan Cullen, *Visual Politics: The Representation of Ireland, 1750-1930*, Cork, Cork University Press, 1997, pp. 20–21.

⁸²⁷ Thomas Roberts entre à la *Dublin Society Schools* en 1763 puis expose à la *Society of Artists* entre 1766 et 1773. William Ashford peint rarement les paysages sauvages et préfère la campagne. Vers 1763, il travaille pour l'*Ordnance Survey* puis devient le premier président de la *Royal Hibernian Academy* en 1823. Anne Crookshank, Knight of Glin, *Ireland's Painters: 1600-1940*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 145.

⁸²⁸ Au XVII^e siècle, la représentation du paysage révèle un aspect topographique pratiqué par les graveurs, les cartographes et les voyageurs. Mais nous ne pouvons pas parler d'école. Les peintures de paysage sont réalisées par des artistes étrangers tels que William van der Hagen (mort en 1745). *Ibid.*, pp. 65–67.

L'aquarelliste Paul Sandby est un des premiers artistes à pratiquer le *Home Tour*. Dès 1778, il publie *Virtuosi's Museum* puis *A Collection of One Hundred Views* en 1782-1783. Ses deux publications ajoutent aux vues pittoresques de Grande-Bretagne, trente-trois vues de l'Irlande, du sud au nord, réalisées sur le motif. Cependant Paul Sandby inclut le paysage irlandais sans même l'avoir visité. Sa publication conçoit un projet d'unification et d'harmonisation des deux territoires. Ainsi l'aspect topographique contenu dans les principes de la beauté pittoresque lui permet de présenter aux spectateurs les spécificités du paysage irlandais. Si ses planches présentent majoritairement des vues d'architectures, Paul Sandby inclut des paysages dont *Ross Island in the Lake of Killarney, Co. Kerry*, 1779 (fig. 373). Il nous présente le vaste lac de Killarney ceinturé par les montagnes de Turk, Glina et le Nid d'Aigle qu'il décrit en ces termes :

Prises ensemble, quoique de beaucoup inférieures en grandeur et en majesté aux Alpes maritimes, de même qu'en fertilité aux montagnes de la Suisse, et des Esterelles en Provence, elles déploient un aspect de la nature si peu commun, qu'elles doivent s'adresser à l'imagination la plus avide de nouveautés pittoresques⁸²⁹.

Au même titre que l'Écosse et le pays de Galles, l'île d'Irlande devient un territoire périphérique dont les spécificités naturelles rejoignent un canon pittoresque qui consiste en l'observation des aspects variés de la nature. Parmi ses vues du nord de l'île, Paul Sandby présente aussi les montagnes de Cave Hill qui encerclent Lake Lough près de Belfast dans *The Cave Hills, near the Lough of Belfast*, 1780 (fig. 374) dessiné par John Nixon (1760-1818). Cette curiosité développe l'imagination basée sur ce territoire qui partage une histoire très proche avec la Grande-Bretagne. Cette proximité géographique et culturelle nous intéresse dans le cadre de l'étude du paysage, et la raison pour laquelle l'Irlande est visitée dès la fin du XVIII^e siècle⁸³⁰. Entre 1776 et 1779, l'agronome britannique Arthur Young étudie l'état de l'agriculture en Irlande qu'il publie dans *A Tour in Ireland* (1780). Il affirme contre

⁸²⁹ Paul Sandby, *A Collection of One Hundred and Fifty Select Views in England, Wales, Scotland and Ireland, Drawn by Paul Sandby,...* 'Recueil de Cent et Cinquante Vues Choieses En Angleterre, Le Pays de Galles, Écosse et Irlande', London, John Boydell, 1782, pp. 2-3. « Taken together, though far inferior even to the maritime Alps in grandeur, and as much to the mountains in Switzerland, and the Esterelles in Provence, in fertility, they exhibit an appearance of nature so uncommon, as must furnish the best informed fancy with new and picturesque images. »

⁸³⁰ Sur le Tour en Irlande, voir Finola O'Kane, *Ireland and the Picturesque: Design, Landscape Painting and Tourism, 1700-1840*, New Haven, 2013, p. 73.

tous les clichés, que l'île est cultivée et que les montagnes y sont aussi variées qu'en Angleterre⁸³¹. Il admire aussi les éléments présents à Killarney où se dressent les plus hautes montagnes du comté de Kerry. D'ailleurs, elles dominent les vues topographiques héritées du poème *Killarney* de John Leslie (1772)⁸³².

Le peintre irlandais Jonathan Fisher (1740-1809) peint quant à lui les lacs et les montagnes de Killarney dans *A View of the Lakes of Killarney from the Park of Kenmare House*, vers 1768 (fig. 375) et *A View of the Canal between the Lakes of Killarney*, vers 1770 (fig. 376). Dans ces deux vues, il dessine un paysage regroupant les beautés pittoresques décrites par William Gilpin dans ses *Three Essays* : « La chaussée des géants, en Irlande, peut le frapper par sa nouveauté, mais le lac de Killarney attire toute son attention⁸³³. » William Gilpin inclut l'Irlande dans le voyage pittoresque et valorise ici les montagnes et le lac de Killarney pour leur simplicité qui fait travailler l'imagination. Il le compare à la chaussée des Géants, située au nord de l'Irlande qui suscite certainement plus le sublime par sa nouveauté. L'artiste Jonathan Fisher fait de Killarney la vue pittoresque du sud de l'Irlande qui comprend un lac encerclé de montagnes⁸³⁴.

La peinture du paysage irlandais regarde vers l'école anglaise et développe une pratique de la peinture de paysage autour du pittoresque présent au sein des comtés de Kerry au sud, et de Wicklow à l'ouest⁸³⁵. Cependant, Finola O'Kane rappelle que les montagnes de Wicklow près de Dublin deviennent les symboles de

⁸³¹ Arthur Young étudie les montagnes des comtés de Kerry (Mangerton, Reeks), Cork (Galty), Down (Mourne), Mayo (Crow-Patrick, Nephin).

⁸³² Le poème est important pour l'étude topographique de l'Irlande entre les XVIII^e et XIX^e siècles. Voir le chap. 1, « Maids of Killarney », dans Julia M. Wright, *Representing the National Landscape in Irish Romanticism*, Syracuse/New York, Syracuse University Press, 2014, pp. 1–46.

⁸³³ William Gilpin ne visite pas l'Irlande mais dessine des vues de Killarney vers 1774. William Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings*, *op.cit.*, p. 43. « The Giant's causeway in Ireland may strike it as a novelty; but the lake of Killarney attracts it's attention. »

⁸³⁴ Jonathan Fisher publie deux ouvrages illustrés, *Picturesque tour of Killarney* (1789) et *Scenery of Ireland* (1795). Voir Finola O'Kane, *Ireland and the Picturesque: Design, Landscape Painting and Tourism, 1700-1840*, *op.cit.*, pp. 86–96.

⁸³⁵ Le troisième site touristique d'Irlande est la Chaussée des Géants, située au nord de l'île qui n'est pas sans nous rappeler la grotte de Fingal sur l'île de Staffa. Voir *Ibid.*, pp. 126–137.

la résistance à l'Union lors des rebellions de 1798 comme nous l'avons étudiée entre les Jacobites et les Highlands⁸³⁶.

Si nous notons la présence de la peinture de paysage en Irlande comme nous l'avons vu dans la représentation des montagnes, le professeur d'histoire Tom Dunne précise que l'art irlandais de paysage émerge après l'Union qui favorise le développement du tourisme au XIX^e siècle autour de la culture celtique⁸³⁷.

2. L'observation du paysage irlandais

Peu après l'Union de 1801, le *Irish Tour* se développe grâce à la publication de cartes et de guides. Le voyageur majoritairement anglais développe une curiosité pour l'île. L'écrivain John Carr (1772-1832) voyage en Irlande en 1805 et donne une description des comtés du sud et de l'est dans *The Stranger in Ireland* (1806). Les guides décrivent les sites pouvant plaire aux touristes à travers sa géographie et son histoire.

Après l'Union, les sociétés artistiques se forment et se reforment pour donner naissance à la *Royal Hibernian Academy of Painting, Sculpture, and Architecture* fondée en 1823 et dont le premier président, l'artiste William Ashford expose le travail des artistes irlandais ainsi que des toiles de J.M.W. Turner et John Constable qui y envoient leurs œuvres⁸³⁸. Le paysage, les ruines et les autochtones se retrouvent dans la peinture du paysage irlandais comme nous pouvons le voir en Grande-Bretagne. L'exposition de la peinture de paysage se développe dans les centres tels que Cork et Dublin où vit la classe-moyenne qui investit dans la peinture⁸³⁹.

⁸³⁶ Finola O'Kane étudie les montagnes de Wicklow en référence à l'identité révolutionnaire. Voir Finola O'Kane, « Ireland, A new Geographical pastime ? », dans William Laffan (éd.), *Ireland : Crossroads of Art and Design, 1690-1840*, Chicago, the Art Institute of Chicago, 2015, pp. 77-96.

⁸³⁷ Voir Tom Dunne, chap. 4, « Toward a National Art? George Petrie's two versions of the Last Circuit of Pilgrims of Clonmacnoise », dans Fintan Cullen, John Morrison (éd.), *A Shared Legacy Essays on Irish and Scottish Art and Visual Culture*, Aldershot, Hants, Ashgate, 2005, pp. 79-93. Et sur les échanges entre la société irlandaise et la société écossaise voir chap. 1, Hugh Trevor-Roper, « La Tradition des Highlands », dans Eric Hobsbawm, Terence Ranger (éd.), *L'Invention de la Tradition*, op.cit. pp. 27-54.

⁸³⁸ Fintan Cullen, *Ireland on Show: Art, Union, and Nationhood*, Farnham/Burlington, Ashgate Publishing Ltd, 2012, p. 9.

⁸³⁹ Voir chap. 1, « Art Institutions in Ireland », dans *Ibid.*, pp. 7-53.

Parmi les artistes irlandais certains se distinguent par leur proximité avec les milieux artistiques anglais. George Petrie, James Arthur O'Connor et Francis Danby réalisent le tour de l'île ensemble et entament un *Home Tour* cette fois irlandais afin de dessiner des sujets de paysage.

Porté sur les études archéologiques (*antiquarian*), George Petrie dessine des vues topographiques du paysage en voyageant dans le comté de Wicklow en 1808 et au pays de Galles en 1810 et 1814, puis sur l'île d'Arran en 1821. En 1813, il s'installe à Londres et promeut le paysage irlandais dans des publications. Il illustre le guide du Révérend George Newenham Wright, *Tour in Ireland or Guides to the Lakes of Killarney, the County of Wicklow et the Giantcauseway* (1823) qui présente le paysage irlandais montagneux à travers Killarney, le comté de Wicklow et la Chaussée de Géants près du comté d'Antrim. C'est-à-dire qu'il sélectionne les éléments propices au pittoresque et au sublime qui intéressent les voyageurs. Dans *Ross Castle*, 1822 (fig. 377) George Petrie présente les éléments propices à la beauté pittoresque de Killarney où la ruine et les montagnes s'unissent entre créations humaines et créations divines. Le guide présente aussi une vue plus sauvage dans *Glendalough* (fig. 378). La vue nous présente la « vallée des deux lacs » au sein des montagnes de Wicklow. Il met en scène à la façon d'un amphithéâtre les ruines de l'ancien monastère de St Kevin. L'absence apparente de vie ne renvoie pas à un paysage désertique puisque les éléments naturels présents sont riches, cependant ils font appel au sublime. George Newenham Wright propose évidemment aux touristes des indications sur les montagnes de Killarney et Wicklow. Le guide s'achève sur un tour au nord de l'Irlande sur les falaises de la mer d'Irlande.

George Petrie participe aussi à *Beauties of Ireland* (1825) de James Norris Brewer (1777-1839). En 1828, il devient membre de la *Royal Hibernian Academy* puis de la *Royal Irish Academy*. Il constitue la collection archéologique du *Dublin's National Museum of Ireland* et travaille pour le *Topographical Department of the Ordnance Survey of Ireland* entre 1833 et 1846.

James Arthur O'Connor expose des paysages de Wicklow en Irlande dès les années 1809 jusqu'à ce qu'il quitte Dublin pour Londres où il participe à la *Royal Academy of Arts* et à la *British Institution* dans les années 1820 et 1830. Ses compositions deviennent de plus en plus marquées par le pittoresque et le sublime

comme nous le montre la comparaison entre *Scene in County Wicklow*, 1820 (fig. 379) et *The Devil's Glen, County Wicklow*, 1828 (fig. 380). La composition et les teintes associent le pittoresque au sublime. Le paysage irlandais n'est pas jugé aussi pittoresque que ses voisins même vers 1840 alors que le voyage sur l'île est jugé plus sûr et plus rapide⁸⁴⁰.

Francis Danby est surtout porté sur les effets du sublime dans le paysage. Il se forme à la *Dublin Society School* avant de rejoindre Bristol (Angleterre) en 1813 où il devient très apprécié des commanditaires. Comme la majorité des artistes irlandais de la première moitié du XIX^e siècle, la carrière de Francis Danby se déroule à Londres lors de son arrivée en 1824. Il devient associé de la *Royal Academy of Arts* à laquelle il ne sera jamais affilié puisqu'il perd son droit à une voix près au profit de John Constable en 1829.

De l'Irlande, Francis Danby peint le paysage de Killarney, réputé pour ses lacs et ses montagnes comme par exemple *The Eagle's Nest, Killarney, Evening* (fig. 381). Il peint les montagnes galloises comme nous le voyons par cette vue du Cader Idris, *Cader Idris, Wales* (fig. 382), qui fait référence au tableau de Richard Wilson (fig. 9). Il s'intéresse aux paysages sublimes de Norvège en 1825 et au Continent à partir de 1830⁸⁴¹. Dans les années 1840, il revient en Grande-Bretagne et expose en Irlande et en Angleterre. Si tous ses voyages construisent son imaginaire souvent proche des peintures catastrophes du peintre anglais John Martin, ses allers et retours en Irlande font qu'il insère les paysages irlandais dans un circuit plus large de voyages.

Grâce à ces artistes nous comprenons que l'art de paysage qui naît après l'Union ne repose pas sur la mise en valeur des différences mais sur les mêmes critères que la peinture de paysage exécutée en Grande-Bretagne. Dans la seconde

⁸⁴⁰ Sur le Tour en Irlande au XIX^e siècle, voir Stana Nenadic, chap. 12, « Land, the Landed and Relationships with England: literature and perception 1760-1830 », dans Sean J. Connolly *et al.*, *Conflict, Identity and Economic Development, Ireland and Scotland, 1600-1939*, Preston, Carnegie, 1995, pp.148-160.

⁸⁴¹ À la suite de son échec à la *Royal Academy of Arts*, Francis Danby emménage en France et en Suisse entre 1829 et 1839. Il participe à l'*Exposition Universelle* de 1855 et son travail est apprécié par la critique. Voir Anne Crookshank, Knight of Glin, *The Painters of Ireland, c.1600-1920, op.cit.*, p. 225.

moitié du XVIII^e siècle, le pittoresque et le sublime aident à développer une image picturale du territoire du Royaume jusqu'en Irlande. Ils peuvent alors apparaître comme le symbole de l'anglicisation du paysage à l'image des unions politiques et économiques. L'Union de l'Irlande semble se former contre les Révolutions américaine et française craintes par la Grande-Bretagne. Ainsi, en conflit avec la France, la fermeture avec le Continent permet une ouverture sur l'Irlande. Les voyageurs étudient son histoire, sa géographie, sa culture et sa politique comme le fait Walter Scott en 1825⁸⁴². L'union politique et économique assemble les variétés culturelles et naturelles de l'île. Dans le domaine artistique, nous pouvons y voir la métaphore d'une politique commune. En cela l'observation pittoresque et l'expérience du sublime en Grande-Bretagne et en Irlande ont réussi à imposer une harmonie visuelle permettant de faire la promotion des spécificités de leurs paysages. À partir des années 1830, le pittoresque est remis en cause. Comme nous l'avons vu pour la Grande-Bretagne, les spécificités nationales irlandaises deviennent de plus en plus prononcées et favorisent la création d'une école nationale⁸⁴³. Petit à petit, les différences patriotiques s'accroissent et le domaine du paysage rejoint un canon Anglo-Irlandais. En 1835, David Wilkie visite l'ouest de l'Irlande avec son biographe Allan Cunningham (1791-1839) pendant un peu plus d'un mois de Mayo à Kerry et Cork⁸⁴⁴. Les scènes de genre irlandaises deviennent la spécialité du peintre William Mulready (1786-1864) et la population rurale fait partie des sujets mis en avant par la *Royal Irish Art Union* fondée en 1839⁸⁴⁵.

⁸⁴² Walter Scott se rend à Belfast, Dublin, les comtés de Wicklow et Kerry, où se situent les montagnes de Killarney, puis il retourne à Dublin par la ville de Cork. Il rencontre la romancière anglo-irlandaise, Maria Edgeworth (1767-1849) connue pour sa proximité avec l'Irlande et les Irlandais. Lors de ce même voyage, il visite le nord du pays de Galles (Llangollen) puis se rend au Lake District où il retrouve Robert Southey et William Wordsworth. John Gibson Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart*, vol. 6, 1825-1826, Philadelphia, Carey, Lea, and Blanchard, 1838, pp. 32-68.

⁸⁴³ La National Gallery à Londres ouvre en 1824. La National Gallery of Scotland à Édimbourg en 1859, la National Gallery of Ireland à Dublin en 1864, le National Museum Wales à Cardiff en 1927.

⁸⁴⁴ Comme il l'a fait pour l'Écosse, David Wilkie observe la vie rurale irlandaise dont il présente deux peintures à la *Royal Academy of Arts* en 1836, *The Peep-O-Day Boy's Cabin, in the West of Ireland*, 1835-36, huile sur toile, 125.7 cm x 175.3 cm, Tate Britain, Londres. Et *Irish Whiskey Still*, 1835-36, huile sur panneau, 119.4 cm x 158 cm, National Galleries of Scotland, Édimbourg.

⁸⁴⁵ William Mulready quitte l'Irlande dans sa jeunesse et n'y retournera pas. En Angleterre, il est l'élève de John Varley en 1804 puis se tourne vers la peinture de genre en 1808. En 1816, il devient membre de la *Royal Academy of Arts*. Voir Marcia R. Pointon (dir.), *William Mulready*, cat.exp., London, Victoria and Albert Museum, 1986.

Certainement à cause des tensions politiques et religieuses avec l'Angleterre, les artistes irlandais sont très proches des milieux artistiques du Continent à partir des années 1830⁸⁴⁶. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les artistes profitent du développement artistique pour regarder vers la peinture française de Gustave Courbet (1819-1877) et des Réalistes. C'est aux alentours de ces mêmes années que le peuple, soutenu par le mouvement nationaliste de la *Young Ireland*, a l'espoir de faire abroger l'Acte d'Union à cause des crises économiques et religieuses. Cependant ce plan échoue à cause de la Grande Famine (1846-1851). Ces crises provoquent des expulsions ainsi qu'une forte émigration en Amérique⁸⁴⁷. Cependant les touristes ne cessent d'affluer pour exécuter le *Irish Tour*, qui grâce au développement des transports et du tourisme de masse, propose un plus large panorama du paysage tenant compte des aspects les plus variés tels que les sites de Connacht et Connemara. Les études celtiques se développent aussi grâce à la création de la *Celtic Society* en 1845. Cependant, dans la continuité de la *Great Exhibition* au *Crystal Palace* de 1851, la scène artistique irlandaise s'affirme lors de la *Cork Exhibition* en 1852 et de la *Dublin Exhibition* en 1853⁸⁴⁸.

Nous remarquons que les expressions nationalistes présentes dans la société irlandaise se développent mais ne s'affirment pas fortement avant la séparation de l'Irlande du sud en 1922. La société n'est pas unie autour d'une école nationale malgré la création en 1864 de la *National Gallery of Ireland* à Dublin, puisque sa politique reste modérée face à l'Union⁸⁴⁹.

⁸⁴⁶ Depuis l'Acte d'Union l'Irlande est gouvernée par Londres mais Westminster nomme un lord lieutenant ainsi qu'un secrétaire pour administrer l'île depuis le château de Dublin. La décentralisation apparaît alors comme une semi-colonisation qui renforce l'opposition religieuse entre protestants et catholiques. Cette querelle ne fait que grandir pendant le XIX^e siècle surtout après les guerres napoléoniennes et pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. L'Émancipation des Catholiques en 1829 (*Catholic Emancipation Act*) donne cependant des droits civiques à la population catholique mais le processus de réhabilitation est cependant long.

⁸⁴⁷ Les expulsions en Irlande sont représentées dans la peinture de paysage au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle pendant les années 1880 et 1890. Voir chap. 2, « Displaying Distress », dans Fintan Cullen, *Ireland on Show: Art, Union, and Nationhood*, *op.cit.*, pp. 88–124.

⁸⁴⁸ Ces expositions présentent des peintures, des sculptures, des meubles, l'art celtique ainsi que des exemples de l'industrie. Voir *Ibid.*, pp. 20–24.

⁸⁴⁹ Le philosophe et critique d'art irlandais Cyril Barrett reconnaît qu'il n'y a pas de forte présence d'un art national en Irlande avant la séparation de 1922 mais il note néanmoins une présence patriotique. Il étudie quatre formes de nationalisme depuis l'Acte d'Union. *Extreme nationalism* qui renvoie au *United Irishmen*, *Fenians* et *Sinn Féin*. *Mitigated nationalism* (une séparation sans république). *Moderate nationalism* qui souhaite l'indépendance face à Westminster (*Young Irelanders*, *Home Rulers*). *Patriotic Irish* qui ne se reconnaît pas dans le nationalisme mais qui se

Alors que l'art du paysage en Grande-Bretagne a assouvi sa curiosité au sein des paysages sauvages d'Irlande mais aussi de ses ruines, le territoire irlandais apparaît toujours séparé des études sur l'art de paysage en Grande-Bretagne au XIX^e siècle. Cependant, leurs échanges et leurs relations sont certainement inépuisables. Fintan Cullen et John Morrison étudient ce point comme : « un héritage partagé » (*A Shared Legacy*). Les essais étudient les arts visuels des deux territoires écossais et irlandais afin d'exposer leurs relations dans une même recherche identitaire⁸⁵⁰. L'Écosse et l'Irlande partagent une histoire culturelle autour de leurs origines celtiques, de la langue et du mythe⁸⁵¹. Les deux territoires font partie de la « Périphérie Celtique » (*Celtic Fringe*), un concept aussi étudié par l'historien écossais Murray Pittock autour de la littérature dans *Scottish and Irish Romanticism* (2008).

Alors que les origines celtiques peuvent être perçues comme une différence, le pittoresque provenant d'Angleterre unit le territoire de Grande-Bretagne et d'Irlande comme le fait l'aquarelliste Paul Sandby. Mais cette volonté d'union ne reste que visuelle. Et c'est certainement pour cette raison que la beauté pittoresque fait l'objet de critiques en raison des artifices (*fancy*). L'observation des variétés en « un tout » n'est pas condamnable, mais ces observations sont majoritairement anglaises et pro-unionistes. L'organisation des aspects variés de la nature est une manière anglaise d'organiser le paysage et crée un canon voire une norme que chaque nation du Royaume tente de subvertir par l'étude des spécificités culturelles nationales.

revendique irlandais (*Irish-Britishness*). Voir Cyril Barrett, « Irish Nationalism and Art 1800-1921 », *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 64, n° 256, 1975, pp. 393–409.
<http://www.jstor.org/stable/30089949>

⁸⁵⁰ Pour une étude comparative de la politique entre l'Irlande et l'Écosse, voir Sean J. Connolly *et al.*, *Conflict, Identity and Economic Development, Ireland and Scotland, 1600-1939*, Preston, Carnegie, 1995.

⁸⁵¹ La littérature ossianique est inspirée des poèmes irlandais. Ce sont les racines celtiques de l'Irlande qui ont formé et dominé les Hébrides. Cependant même si ces récits sont empruntés, ils ont fait des Highlands une réalité. Voir Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1992, pp. 28–29. Sur les liens entre la littérature écossaise et irlandaise, voir Murray Pittock, *Scottish and Irish Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

B. La cartographie de la Grande-Bretagne : la prospection

La peinture des montagnes de Grande-Bretagne se développe parallèlement au domaine de la cartographie qui définit visuellement et scientifiquement le territoire. La cartographie des Highlands à partir de 1747 est un travail d'ampleur qui établit la cartographie pendant tout le XIX^e siècle. Elle facilite le *Home Tour* comme le symbole d'unité en Grande-Bretagne.

a. L'arrivée du Military Survey en Écosse

La découverte des Highlands par les artistes de paysage ne naît pas d'une curiosité de l'imagination mais d'une domination militaire. Les Highlands jusque-là infranchissables, occupés par des montagnes, forment un territoire isolé où les autochtones possèdent un mode de vie spécifique et surtout différent du reste de l'île et menace l'harmonie religieuse, politique et économique de l'Écosse.

Avant la cartographie des Highlands, tous les voyageurs venus du sud sont pour la plupart découragés par l'hostilité du paysage montagneux. Les Highlands sont considérés comme la source principale de conflit avec l'Angleterre puisque ce territoire conserve une tradition et une structure sociale qui disparaît dans les Lowlands. Ce territoire est sauvage, éloigné et peuplé de barbares incultes qui doivent être ignorés. Entre 1689 et 1814, le *Board of Ordnance*, l'agence gouvernementale anglaise qui s'occupe de la logistique militaire, élabore plus de huit cents cartes militaires de l'Écosse et prouve que le paysage écossais est militarisé à travers la représentation des châteaux médiévaux de Dumbarton, Édimbourg, Stirling, et Inverness ainsi que des nouveaux forts tel que Fort George.

En effet, l'impopularité de Guillaume III fait émerger un conflit dans les Highlands où les habitants restent très fidèles à la dynastie des Stuarts. En 1689, le premier soulèvement des partisans des Stuarts, connus sous le nom de Jacobites,

prévoit de restaurer Jacques VII et II (1633-1701) sur le trône⁸⁵². Les rebelles menés par John Graham, 1^{er} vicomte de Dundee (1648-1689) remportent la bataille de Killiecrankie le 27 juillet 1689 mais s'inclinent par la suite lors du décès du comte. Le roi Guillaume III fait donc construire Fort William sur les rives du Loch Ness afin de contrôler le nord des Highlands. En 1692, la bataille de Glencoe montre la violence des soldats du roi lorsque le clan MacDonald est assassiné pour ne pas avoir prêté allégeance assez tôt à la couronne. À la montée sur le trône de George I^{er} de Hanovre (1660-1727) en 1714, les Jacobites ne voient pas cela d'un bon œil et organisent des manifestations en faveur du retour des Stuarts sur le trône. Lors des révoltes jacobites, de 1715, 1719 et 1745, survenues contre le pouvoir du roi et l'Acte d'Union de 1707 entre les Parlements anglais et écossais, le pouvoir anglais tient à sécuriser le royaume et renforce les modifications sur le territoire du nord écossais, ainsi que le désarmement des habitants (*Disarming Act*).

Entre 1724 et 1740, le commandant en chef des armées en Écosse, George Wade est envoyé par le roi George I^{er} pour rompre l'isolement des Highlands et contrôler le territoire après les rébellions jacobites. Cette mission a pour but de connaître les Highlands que l'opinion considère loin de la civilisation. C'est en d'autres termes un moyen de domestiquer et pacifier le territoire⁸⁵³ :

Les Highlands sont les territoires montagneux de l'Écosse, ils ne sont ni définis ni décrits par des limites précises ou des frontières de comtés ; mais ce sont des étendues de montagnes, dont la grandeur des terres fait plus de la moitié du royaume d'Écosse. Elles se trouvent pour la plupart vers l'Océan à l'ouest, s'étendant de Dumbarton à l'extrémité nord de l'île de Grande-Bretagne, et mesurent près de deux cents miles de long [environ 320 kilomètres] et à peu près quarante à quatre-vingts miles de large [65 à 144

⁸⁵² Le nom de Jacobite désigne les partisans du roi Jacques VII d'Écosse et II d'Angleterre descendant des Stuarts et alors en exil depuis l'Union de 1707. Le mouvement jacobite est particulièrement populaire dans les Highlands et vise à rompre l'Union des Parlements.

⁸⁵³ La visite du général Wade est étudiée par le pro-unioniste Daniel Defoe (1660-1731) dans *En explorant toute l'île de Grande-Bretagne (A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain, Divided into Circuits or Journies)*. Daniel Defoe milite en faveur de l'Union. Entre 1706 et 1707. Il monte au front afin que l'Écosse rejoigne l'Angleterre. Il souhaite abattre les préjugés entre anglais et écossais mais il crée certainement ses propres préjugés en faveur de l'Union. Daniel Defoe ne tente pas de tourner cette dernière en Paradis mais pas non plus en territoire sauvage, cela ne servirait pas sa défense de l'Union. Au contraire, il met en avant le potentiel économique et culturel de la région au détriment de l'étude du paysage. Les Highlands sont certes sauvages par l'atmosphère qui y règne, cependant ils font partie de l'île ce qui les rend familières. Ce que nous percevons surtout, c'est qu'il connaît bien ce territoire et que son aspect sauvage ne tient pas à la nature, mais aux hommes qui y habitent. Dans son poème *Caledonia* publié en 1706, il fait l'éloge de l'Écosse et de ses habitants dans le courant du mouvement unioniste afin de prouver que l'amélioration du commerce écossais est possible malgré le mauvais temps, la nature sauvage et la pauvreté.

kilomètres]. Toutes les Îles de l'Ouest et du Nord-ouest sont appelées les Highlands, aussi bien pour leur situation montagneuse, que leurs usages, leurs coutumes, leurs mœurs et le langage des habitants⁸⁵⁴.

George Wade emploie cinq cents soldats et recrute également des troupes de Highlanders dans l'armée britannique à des fins diplomatiques⁸⁵⁵. La mission commence par un grand travail de construction de routes, de baraques et de forts⁸⁵⁶. George Wade et l'inspecteur des routes William Caulfield (meur en 1767) lancent la construction de quatre cents kilomètres de routes militaires dont la *Great Glen Road* entre Fort William et Inverness⁸⁵⁷. Ils construisent aussi une quarantaine de ponts pour que les troupes anglaises puissent circuler et séjourner parmi les montagnes qui sont loin d'être accueillantes comme le souligne George Wade :

Les Highlands d'Écosse sont encore impraticables, il manque des routes et des ponts et les pluies excessives tombent presque continuellement ; par nature et une habitude constante, cela devient habituel pour les natifs, mais c'est encore très dur à supporter pour les troupes régulières. Elles ne sont pas habituées aux passages par lesquels les montagnes sont traversées⁸⁵⁸.

⁸⁵⁴ George Wade, *Proceedings in the Highlands of Scotland*, dans Edward Burt, *Letters from a Gentleman in the North of Scotland to His Friend in London; Likewise an Account of the Highlands, with the Customs and Manners of the Highlanders. To which is Added, a Letter Relating to the Military Ways among the Mountains, Begun in the Year 1726*, vol. 2, 5th ed., London, R. Fenner, 1818, p. 269. « The Highlands are the mountainous parts of Scotland, not defined or described by any precise limits or boundaries of countries or shires; but are tracts of mountains, in extent of land more than one half of the kingdom of Scotland, and are for the most part on the Western Ocean, extending from Dumbarton to the north end of the Island of Great Britain, near two hundred miles in length, and from about forty to fourscore mile in breadth. All the Islands of the West and North-West Seas, are called Highlands, as well from their mountainous situation, as from the habits, customs, manner and language of their inhabitants. »

⁸⁵⁵ Le premier régiment exclusivement composé de Highlanders est créé en 1739. Il est connu sous le nom de *Black Watch*. Le dernier régiment voit le jour en 1799. Ces régiments participent à la Guerre de Sept ans et aux guerres contre le Continent. Voir Victoria Henshaw, *Scotland and the British Army, 1700-1750: Defending the Union*, London/New York, Bloomsbury Academic, (Bloomsbury Studies in Military History), 2014, pp. 35–51.

⁸⁵⁶ Nicholas Alfrey, Stephen Daniels (dir.), *Mapping the Landscape. Essays on Art and Cartography*, cat.exp., Nottingham, University Art Gallery, Castle Museum, 1990, p. 18.

⁸⁵⁷ En 1732, George Wade nomme William Caulfield inspecteur des routes jusqu'à sa mort en 1767. Après la dernière révolte jacobite de 1745, la paix entre l'Angleterre et l'Écosse réduit la construction de routes militaires.

⁸⁵⁸ George Wade, *Proceedings in the Highlands of Scotland* dans Edward Burt, *Letters from a Gentleman in the North of Scotland to His Friend in London; Likewise an Account of the Highlands, with the Customs and Manners of the Highlanders. To which Is Added, a Letter Relating to the Military Ways among the Mountains, Begun in the Year 1726*, vol. 2, *op.cit.*, p. 281. « The Highlands in Scotland are still more impracticable, from the want of Roads and Bridges, and from the excessive rains that almost continually fall in those parts; which, by nature and constant use, becomes habitual to the Natives, but very difficultly supported by the regular troops. They are unacquainted with the passages by which the mountains are traversed. »

L'organisation en clan est un point majeur de la découverte de ce territoire, avec la langue et la religion. C'est un mode de vie étranger qui surprend tous les voyageurs. Les habitants vivent dans des communautés autarciques dirigées par le chef du clan qui possède les terres⁸⁵⁹. Cette hiérarchie sociale met en péril la bonne gestion du royaume.

Jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle, l'Écosse subit des difficultés économiques à cause de son retard en matière agricole non favorisé par le climat et le relief malgré la création en 1727 du *Board of Trustees for Fisheries, Manufactures and Improvement in Scotland*. Le militaire écossais Edward Burt (meur en 1755) séjourne dans les Highlands au service du Général Wade et écrit une série de lettres entre 1725-1726 qui seront publiées pour la première fois vers 1740. Il y a dans son propos une volonté de ne pas généraliser et de se concentrer sur l'observation des différentes variétés aussi présentes dans la nature que dans l'organisation de la société. Les nombreuses différences sont ce qui explique le fait que les Tours mènent jusqu'aux Highlands, même si les rébellions et la situation géographique suscitent surtout l'inquiétude :

Les Highlands existent mais sont peu connus même des habitants du sud de l'Écosse, car ils ont toujours redouté les difficultés et les dangers de voyager dans les montagnes ; et quand une occasion extraordinaire a obligé l'un d'eux à accomplir à tel exploit, il a, en général, fait son testament avant de partir, comme s'il s'embarquait pour un long et dangereux voyage en mer, dont il était très douteux qu'il revienne⁸⁶⁰.

Alors que les Jacobites sortent victorieux d'un affrontement contre les troupes anglaises à Falkirk le 17 janvier 1746, ils perdent à Culloden le 16 avril 1746 face aux troupes du prince William Augustus, duc de Cumberland (1721-1765), oncle

⁸⁵⁹ Les clans sont hiérarchisés : *bowman* (un servent), *steel bowman* (un paysan), *pendicler* (propriétaire d'un petit terrain), *cottar* (gère un cottage et un petit bout de terre), *crofter* (gère un grand cottage). Eric Richards, *A History of the Highland Clearances: Agrarian Transformation and the Evictions, 1746-1886*, *op.cit.*, p. 66.

⁸⁶⁰ Edward Burt, *Letters from a Gentleman in the North of Scotland to his friend in London; ... Likewise an Account of the Highlands, with the Customs and Manners of the Highlanders. To which is Added, a Letter Relating to the Military Ways among the Mountains, Begun in the Year 1726*, vol. 1, *op.cit.*, pp. 4-5. « The Highlands are but little know even to the inhabitants of the low country of Scotland, for they have ever dreaded the difficulties and dangers of travelling among the mountains; and when some extraordinary occasion has obliged any one of them to such a progress, he has, generally speaking, made his testament before he set out, as though he were entering upon a long and dangerous sea voyage, wherein it was very doubtful if he should ever return. »

de George III⁸⁶¹. Malgré le soutien de la France, le petit-fils de Jacques II, Charles Édouard Stuart (1720-1788) surnommé par les Écossais « Bonnie Prince Charlie » ne parvint pas à triompher. À la perte de tout espoir, les Jacobites catholiques se soumettent définitivement à la dynastie de Hanovre et à l'Union avec l'Angleterre. Cette même année, l'Acte de Désarmement (*Disarming Act*) impose le retrait des armes et l'année suivante le port du costume traditionnel est interdit (*Disclosing Act*) afin d'effacer toute appartenance à la culture gaélique⁸⁶². Les officiers de l'armée anglaise sont chargés de policer les Highlands sous la direction du duc Cumberland. Les Anglais s'installent à Fort William, au pied du Ben Nevis, et à Fort Augustus. Ils réquisitionnent les châteaux d'anciens Jacobites comme postes de contrôle tels que le château d'Inverness (Fort George aujourd'hui disparu).

Le duc de Cumberland réfléchit à la fondation d'une agence capable de réaliser des cartes, le *Military Survey of Scotland* dirigé par le colonel David Watson. L'ingénieur militaire écossais William Roy devient le géomètre du *Military Survey* et est accompagné de l'aquarelliste Paul Sandby qui travaille pour le *Board of Ordnance* depuis 1741. Les Highlands sont cartographiés entre 1747 et 1752, *The Great Map, Highlands* (fig. 383)⁸⁶³. Les relevés cartographiques sont organisés d'avril à octobre puis l'équipe rentre au château d'Édimbourg où se trouve le siège écossais de l'agence, et prépare les cartes jusqu'à ce que David Watson (1713-1761) les montre au roi à Londres⁸⁶⁴. Les Lowlands sont cartographiés de 1752 à 1755, *The Great Map, Lowlands* (fig. 384) mais ce projet est néanmoins remis en cause par la guerre de Sept Ans (1756-1763) à laquelle William Roy participe.

Paul Sandby représente le paysage en trois dimensions et s'applique sur le rendu du relief montagneux mais n'indique pas leur hauteur. Les cartes allient

⁸⁶¹ Le frère de Paul Sandby, Thomas Sandby (1721-1798) est présent à la bataille de Culloden en tant que dessinateur militaire auprès du duc de Cumberland. Ann V. Gunn, *The Prints of Paul Sandby, 1731-1809: A Catalogue Raisonné*, op.cit., p. 9.

⁸⁶² Robert Clyde, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander, 1745-1830*, op.cit., p. 21.

⁸⁶³ Voir National Library of Scotland, Military Map of Scotland, William Roy, *The Great Map, 1747-1755*. <https://maps.nls.uk/roy/index.html>

⁸⁶⁴ William Roy rassemble *Military Antiquities of the Romans in North Britain* en 1773 qui sera publié de manière posthume en 1793 grâce à la *Society of Antiquaries of London*. Son étude lui permet d'établir un parallèle entre les conquêtes romaines et la domination militaire de Hanovre sur le territoire écossais contre les mouvances jacobites. La présence du mur d'Hadrien est un symbole de fracture pour l'union de la Grande-Bretagne. *Ibid.*, pp. 28-29.

science et art afin de mettre en valeur les irrégularités du territoire que sont les montagnes et les vallées de *Loch Katrine* (fig. 385) et *Glencoe* (fig. 386). Les artistes et les géomètres travaillent ensemble comme le montre le dessin de Paul Sandby, *A Surveying Party in the Field at Loch Rannoch*, 1749 (fig. 387)⁸⁶⁵. Nous distinguons l'équipe du *Survey* au travail devant Loch Rannoch. L'enjeu de la prospection permet aux anglais de connaître le terrain des montagnes du nord et particulièrement les routes qui atteignent environs 1440 km entre 1740 et 1767. La cartographie des Highlands donne naissance en 1751 à la *Great Map* constituée de douze rouleaux qui forment les premières représentations des Highlands. Entre 1763 et 1766, William Roy tente de convaincre le gouvernement de relancer la cartographie de l'Angleterre et du pays de Galles pour compléter les cartes qu'il vient de réaliser en Écosse afin d'avoir une carte de l'île, mais le projet n'est pas accepté pour des raisons financières.

Nous ne savons pas si William Roy et Paul Sandby gravissent les montagnes puisque l'enquête a été réalisée dans l'urgence, mais nous savons que quelques années plus tard, William Roy étudie la hauteur précise des montagnes écossaises de Schiehallion (1774), Ben Lawers (1776), Ben Glloe (1776) Ben More (1776) ainsi que le Snowdon au pays de Galles. Paul Sandby lui ne cesse de topographier le paysage de Grande-Bretagne. Quand il rencontre les Highlands, ce territoire est inconnu pour la grande majorité de ses contemporains et c'est le premier artiste à se rendre sur ce terrain. En répondant à une politique qui déclenche l'intérêt porté au territoire, il profite de ses expéditions au nord pour dessiner sur le motif.

À partir de 1747, la domination de l'armée anglaise sécurise le territoire des Highlands, ce qui permet de favoriser la curiosité des voyageurs et des scientifiques. Après la guerre de Sept Ans (1756-1763) et la guerre d'Indépendance américaine (1775-1783), la proposition de William Roy souligne néanmoins l'importance d'étendre la triangulation à l'ensemble de l'île. Ce projet est soutenu par l'arrivée des guerres révolutionnaires (1792-1802) et napoléoniennes (1803-1815).

⁸⁶⁵ C'est un grand travail qui rassemble une soixante d'hommes. Chaque équipe rassemble un géomètre, un sous-officier, et six soldats. David Watson est le principal directeur du *Survey of Scotland* et fournit même de l'argent pour mener à bien le projet à hauteur de 5 000 livres pendant huit ans et demi. Chaque année, il rend compte de l'avancée du projet au duc de Cumberland. Voir Raleigh Ashlin Skelton, *The Military Survey of Scotland, 1747-1755*, Edinburgh, Royal Scottish Geographical Society, 1967, p. 10.

b. La naissance de l'Ordnance Survey

Le *Board of Ordnance*, l'agence gouvernementale anglaise qui s'occupe de la logistique militaire, est en lien avec la *Royal Society* et diffuse son travail dans le *Philosophical Transactions* mais les cartes ne sont pas assez précises. Entre 1765 et 1809, la *Society of Arts* propose alors de distribuer treize prix pour la création de nouvelles cartes⁸⁶⁶. Elle encourage la naissance d'une agence spécialisée dans la cartographie, *The Ordnance Survey* (1791)⁸⁶⁷.

La cartographie est une discipline spécifique mais est liée au développement de l'observation de la nature lors du *Home Tour*⁸⁶⁸. L'*Ordnance Survey* devient l'agence cartographique de l'État et décide de prendre modèle sur le travail de William Roy en produisant des cartes à l'échelle d'un *inch* pour un *mile* (1 : 63, 360). William Mudge (1762-1820) en est le superintendant de 1798 à 1820, et s'engage dans la triangulation et la cartographie de l'Angleterre, particulièrement de la côte sud avec l'arrivée de la guerre contre la France. En 1801, il réalise une carte du Kent publiée dans *General Survey of England and Wales* (1799-1801) par le négociant William Faden (1749-1836)⁸⁶⁹. Lorsque les guerres napoléoniennes surgissent en 1803, le travail cartographique est déjà bien établi et à la fin de l'année 1809 la triangulation de l'Angleterre et du pays de Galles est finie sauf dans les comtés de Lincoln, Norfolk et le Suffolk. Ce sont dans les mêmes années qu'est calculée la hauteur de trois cents collines anglaises et galloises dont Scafell mesurée à 3166 pieds ; Skiddaw : 3022 pieds et Cader Idris : 2914 pieds⁸⁷⁰. La hauteur des

⁸⁶⁶ La *Royal Society* propose la triangulation de toute la Grande-Bretagne motivée par la rivalité avec la France concernant la triangulation des positions des observatoires de Paris et de Greenwich. Les Anglais et les Français cartographient le sud de l'Angleterre et le nord-est de la France pour fixer les observatoires à Greenwich et à Paris. L'enquête française est établie entre 1744 et 1789. Voir Simon Foxell, *Mapping England*, London, Black Dog publishing, 2008, p. 68 et 174.

⁸⁶⁷ À la mort de William Roy en 1790 et sous l'impulsion de Charles Lennox, 4^e duc de Richmond, le *Board of Ordnance* rassemble l'*Ordnance Survey* issue du *Trigonometrical Survey*.

⁸⁶⁸ Le professeur anglais de géographie culturelle, Stephen Daniels étudie le développement de la cartographie en lien avec l'art de John Constable et J.M.W. Turner. Voir Katharine Baetjer, Michael Rosenthal (dir.), *Glorious Nature: British Landscape Painting 1750-1850*, cat.exp., New York, Hudson Hills Press, 1993, pp. 61–71.

⁸⁶⁹ William Mudge, *General Survey of England and Wales: an Entirely New & Accurate Survey of the County of Kent, with Part of the County of Essex done by the Surveying Draftsmen of His Majesty's Honourable Board of Ordnance*, London, William Faden, 1801. National Library of Australia. <https://nla.gov.au/nla.obj-232416343>

⁸⁷⁰ Aujourd'hui les montagnes sont mesurées à : Scafell, 978 mètres (3162 pieds); Skiddaw, 931 mètres (3053 pieds) ; Cader Idris, 893 mètres (2927 pieds).

montagnes est d'autant plus importante, que l'éditeur du *Guide to The Lake* de Thomas West adjoint un tableau réalisé par le scientifique anglais John Dalton (1766-1844) où figure la hauteur des montagnes qu'il a étudiées sur le territoire britannique et dans d'autres parties du monde. Cela confirme la part scientifique que prend l'observation du paysage montagneux dès la seconde moitié du XVIII^e siècle⁸⁷¹.

L'Écosse est cartographiée comme un territoire géographiquement indépendant à l'image d'une nation moderne⁸⁷². Mais ce n'est pas le cas du pays de Galles où la triangulation et la cartographie se développent entre 1811 et 1820 et sont associées à celles de l'Angleterre jusqu'en 1874⁸⁷³. Robert Kearsley Dawson (1798-1861) travaille pour l'*Ordnance Survey* depuis 1794 et cartographie les montagnes galloises à partir de 1815 (fig. 388). Il produit un plan du Snowdon en 1816 et met en avant les reliefs de Cader Idris. Dans les années 1820 et 1830, il accentue la représentation de l'altitude en mettant en relief les collines par l'utilisation de hachures et de différences de tons⁸⁷⁴.

Entre 1816 et 1821, Thomas Dix (1770-1813) présente une cartographie de l'Angleterre dans *A Complete Atlas of the English Counties*, auquel il adjoint deux cartes du pays de Galles présentant distinctement le sud et le nord du territoire. La carte du nord intitulée *A New Map of North Wales Divided into Six Counties or Shires and the Parliamentary Divisions* met en avant les reliefs du Snowdonia (fig. 389). Il a même ajouté au bas de la carte une illustration du sublime des montagnes galloises du nord dans laquelle une famille semble courir afin d'échapper à une tempête d'après Philippe-Jacques de Louthembourg (fig. 123).

La triangulation du nord de l'Écosse et des îles progresse. Thomas Colby

⁸⁷¹ Thomas West, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, *op.cit.*, pp. 190–192.

⁸⁷² En 1776, les deux géomètres George Taylor (1800-1844) et Andrew Skinner publient *Taylor and Skinner's Survey and Maps of the Roads of North Britain or Scotland*. Ils répertorient environ trois mille miles (5000 kilomètres) de routes dont les distances sont calculées à partir d'Édimbourg. Voir Marie-Hélène Thévenot-Totems, *La découverte de l'Écosse du XVIII^e siècle à travers les récits des voyageurs britanniques*, vol. 1, *op.cit.*, pp. 43–49. Et National Library of Scotland, Taylor and Skinner's Survey, 1776.

<https://maps.nls.uk/atlas/taylor-skinner/index.html>

⁸⁷³ La cartographie du pays de Galles pose des problèmes d'orthographe des noms celtiques comme c'est le cas lors de la cartographie des îles écossaises mais l'agence fait en sorte de reconnaître l'orthographe celtique en se renseignant auprès de la noblesse locale.

⁸⁷⁴ Cette technique est déjà connue depuis la carte du Lancashire du cartographe William Yates publiée en 1786.

(1784-1852) s'occupe de la triangulation du nord en 1819 (Inverness-shire, Ross-shire, Caithness, Orkney) et remplace William Mudge à la tête de l'*Ordnance* à partir 1820 jusqu'en 1846⁸⁷⁵. Il établit des relevés plus précis à partir de 1838 au nord de l'Angleterre, dans les Highlands (Sutherland) et les îles de la Clyde alors que les trois quarts des cartes de l'Angleterre et du pays de Galles sont réalisées⁸⁷⁶. Cette nouvelle enquête se base sur l'échelle de six *inches* pour un *mile* (1 :10, 560) à partir de 1841.

Avant le retour de l'*Ordnance Survey*, l'éditeur de cartes écossais John Thomson (1777-1840) commence entre 1818 et 1832 son *Atlas of Scotland*, comprenant cinquante-huit cartes détaillées ainsi qu'une carte de l'Écosse, *Scotland* 1819 (fig. 390) sur laquelle il introduit une vue de l'île de Staffa⁸⁷⁷. Il publie aussi une carte sur la hauteur des montagnes écossaises dans *A Comparative View of the Height of the Principal Mountains of Scotland* (fig. 391). Il compare la hauteur des principales montagnes d'Écosse par rapport au niveau de la mer, dont Ben Nevis, Ben Lomond et les Cairngorms⁸⁷⁸.

L'intérêt porté aux sciences aide à développer la création de cartes géologiques. En 1815, le géologue William Smith (1769-1839) publie, avec les encouragements de Joseph Banks, une carte géologique de l'Angleterre, du pays de Galles et d'une partie de l'Écosse. Sur cette carte il fait figurer les couches stratigraphiques qui se superposent⁸⁷⁹. Il devance la publication de George Bellas

⁸⁷⁵ Thomas Colby est connu pour avoir réalisé la cartographie de l'Irlande entre 1824 et 1839 avec Thomas Drummond. Il lance aussi une enquête géologique dans le Devon et dans les Cornouailles entre 1826 et 1845 avec l'aide du géologue Henry De la Beche (1796-1855). L'enquête géologique est transférée en 1845 à l'*Office of Woods and Forests*. Des cartes géologiques de l'Angleterre et du pays de Galles sont publiées jusqu'en 1890 mais celle de l'Écosse reste inachevée de façon officielle cependant des organisations privées continuent. Voir W.A. Seymour, J.H. Andrews, *A History of the Ordnance Survey*, Folkestone, Dawson, 1980, pp. 103-104.

⁸⁷⁶ Depuis le départ de William Roy en 1755 et l'absence de l'*Ordnance Survey*, la *Highland Society* fondée en 1784 encourage la réalisation de cartes par les firmes autonomes. Il y a deux cartes en circulation celle de John Ainslie en 1801 et celle du géographe anglais Aaron Arrowsmith en 1807 mais elles ne sont pas assez précises.

⁸⁷⁷ Voir National Library of Scotland, Maps of Scotland, John Thomson, *A Comparative view of the Heights of the Principal Mountains of Scotland* 1832, publié dans John Thomson, *Atlas of Scotland*, Edinburgh, J. Thomson & Co., 1832.
<https://maps.nls.uk/view/74400179>

⁸⁷⁸ Voir National Library of Scotland, Maps of Scotland, John Thomson, *A Comparative View of the Heights of the Principal Mountains of Scotland*, 1832. Publié dans John Thomson, *Atlas of Scotland*, Edinburgh, J. Thomson & Co., 1832, National Library of Scotland, Édimbourg
<https://maps.nls.uk/view/74400179>

⁸⁷⁹ William Smith donne pour la première fois un système logique pour enregistrer et communiquer un ensemble considérable d'informations concernant la distribution et la disposition des roches. Il

Greenough (1778-1855), *Geological Map of England and Wales* (1820) et celle de John Emslie, *Geological Map of Scotland* (1850)⁸⁸⁰. Grâce au développement des pratiques scientifiques et à l'ouverture de l'*Ordnance Geological Survey* en 1835, les collines et les vallées sont représentées de façon de plus en plus précise. John MacCulloch se voue à l'étude de la géologie en Écosse dès 1811. Il découvre que les montagnes sont pertinentes pour le calcul de la densité de la Terre toujours d'après Schiehallion⁸⁸¹. En 1814 et 1821, il est nommé géologue du *Trigonometrical Survey* au sein de l'*Ordnance Survey*, et prépare une carte de l'Écosse achevée en 1834⁸⁸².

À partir des années 1830 et 1840 le développement des pratiques cartographiques fait aussi naître de nouvelles indications telles que les *Tithe Commutation Act*, les besoins sanitaires, les canaux et bien sûr les réseaux ferroviaires⁸⁸³.

La création de cartes est mise en place par une domination politique et militaire. Dans un premier temps, les cartes du *Military Survey* tentent de dominer les reliefs montagneux des Highlands. Puis, les conflits extra insulaires encouragent une lisibilité du territoire qui profite aux voyages menés en Grande-Bretagne. De plus, l'*Ordnance Survey* profite à l'expansion visuelle au même moment que l'essor de la peinture des montagnes. La cartographie renvoie à une réalité économique et sociale changeante où les montagnes semblent ne pas trembler. L'étude du

reconnait les fossiles et les subdivisions de strates en leur donnant des noms suivant leur propriété physique et organique. Il fonde la géographie cartographique qui montre l'histoire de la nature. En 1816, il publie *Strata Identified by Organized Fossils* dans lequel il donne les caractéristiques de chaque formation.

⁸⁸⁰ The Geological Society of London, « William "Strata" Smith (1769-1839), the Father of English Geology », n.d.

<https://www.geolsoc.org.uk/Library-and-Information-Services/Exhibitions/William-Strata-Smith>.

Et, The Geological Society of London, « George Bellas Greenough's 'A Geological Map of England and Wales', 1820 ».

<https://www.geolsoc.org.uk/Library-and-Information-Services/Exhibitions/William-Strata-Smith/The-Map/George-Bellas-Greenoughs-Map>.

⁸⁸¹ En effet depuis 1772, la montagne de Schiehallion (1083 mètres) en Écosse est choisie comme base par l'astronome Nevil Maskelyne (1732-1811) et le mathématicien Charles Hutton (1737-1823). Les études se déroulent entre 1774 et 1776 et confirment les lois de la gravitation exprimées par Isaac Newton.

⁸⁸² Derek Flinn, « John MacCulloch, M.D., F.R.S., and His Geological Map of Scotland: His Years in the Ordnance. 1795-1826 », *Notes and Records of the Royal Society of London*, vol. 36, n° 1, 1981, pp. 83-101.

⁸⁸³ Le *Tithe Commutation Act* est voté en 1836 par le Parlement. Il est appliqué en Angleterre et au pays de Galles. Chaque propriété agricole doit fournir dix pour cent de sa production au clergé. Les cartes s'organisent en cadastre et délimite la paroisse.

développement de la cartographie est indispensable puisqu'elle apparaît au même moment que la peinture de paysage et développe les découvertes des montagnes alors que l'industrialisation change définitivement le paysage.

C. L'industrialisation et les conséquences des enclosures

La clôture des terres appelées en anglais *enclosure*, s'étend de 1760 jusqu'en 1830. Les *enclosures* posent l'organisation rationnelle de la société comme indispensable au développement de l'économie. Cette clôture divise les terres communales telles que les champs et les prés et les transforme en domaines privés propices au développement de l'agriculture moderne. En clôturant systématiquement leur domaine, les propriétaires terriens réduisent à la misère les petits cultivateurs qui ne peuvent faire face à la hausse des prix des terrains et fracturent de plus en plus les classes sociales en développant les villes et les industries. Nous verrons qu'alors que le *Home Tour* se développe, les montagnes deviennent les refuges face aux changements du paysage. En Angleterre, les montagnes du Lake District se dressent contre les industries et le train, alors à leurs portes. Voulant profiter de cet essor les Highlands mettent fin à leur société traditionnelle et souffrent d'expulsions. Enfin, le pays de Galles s'industrialise très vite et la population souffrant de ses conséquences renforce son appartenance à la religion méthodiste.

a. L'envers des montagnes du Lake District

Comme l'expliquent John Barrell puis Ann Bermingham, les *enclosures* poussent les promeneurs et les artistes à s'emparer d'une esthétique du paysage où la possession du jardin est abandonnée au profit d'une observation de la nature. Les peintures de forêts de l'artiste anglais Thomas Gainsborough transmettent une observation attentive de la nature anglaise et de ses habitants. Il associe l'homme et la nature non pas à des fins métaphysiques mais pour souligner le bouleversement de l'économie agraire en Angleterre comme nous le voyons avec sa célèbre *conservation piece*, *Mr and Mrs Andrews*, 1750 (fig. 392). Le couple ne pose pas dans son jardin, mais dans son champ de blé et témoigne des réflexions sur la propriété privée⁸⁸⁴. Ainsi l'essor de l'observation de la beauté pittoresque et l'expérience du sentiment sublime s'opposent au développement de l'industrie qui défigure l'espace naturel insulaire.

1. La protection du Lake District

Les querelles sur la beauté pittoresque montre qu'elle engendre une esthétique et une morale qui tente de cacher l'arrivée de la modernité. William Gilpin utilise cette différence dans le but de mettre à l'honneur la forme de simplicité qu'il revendique dans ses observations de la nature au Westmorland et Cumberland :

C'est le bonheur de ce Peuple de ce dur pays de ne pas avoir de grandes routes, et que leurs villages simples, sur les bords des lacs et au sein des montagnes, n'aient aucun moyen de communication avec les tourments des hommes occupés. L'ignorance est quelques fois appelée la mère du vice. Je la considère plutôt comme étant la protectrice de la vertu et de l'innocence⁸⁸⁵.

⁸⁸⁴ Voir chap. 1, « The State and Estate of Nature », dans Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 9-54.

⁸⁸⁵ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, made in the Year 1772*, vol. 2, *op.cit.*, 1808, p. 66. « It is the happiness of the people of this rough country, that they have no great roads among them: and that their simple villages, on the sides of the lakes, and mountains, are in no line of communication with any of the busy haunts of men. Ignorance is sometimes called the mother of vice. I apprehend it to be as often the nurse of innocence. »

La spécificité des territoires montagneux que nous étudions est que le chaos industriel engendré par la modernité n'y aura pas sa place. Le style naturel prime par le retour à la nature à cause d'une société de plus en plus urbanisée et par l'intérêt pour ce qui est lointain.

Ce sont contre les tourments de la ville que le poète William Wordsworth retourne au Lake District en 1790. Jusqu'à sa mort, il conserve une image naturelle de l'Angleterre qui n'est bien sûr pas une image figée, mais qui se nourrit des aspects variés de la nature, alors que Robert Southey dans *His Letters from England* (1807) décrit la réalité hideuse du paysage qui disparaît au profit des fumées émanant des usines. La critique de l'industrialisation est évidemment dirigée contre la politique économique menée par l'Angleterre éloignée de toute morale et portée sur l'enrichissement comme il le répète dans son article *On the State of the Poor* (1812 et 1816)⁸⁸⁶.

Dans les années 1830, les montagnes du Cumberland et Westmorland se rassemblent dans l'imaginaire autour du Lake District, alors que l'industrie se développe dans des villes comme Manchester, Liverpool et Leeds. En 1834, le renforcement du *Poor Law Amendment Act* insiste sur les divisions sociales et c'est certainement ce pourquoi les artistes et surtout les poètes se réfugient près des Lacs.

William Wordsworth protège le pays des Lacs jusqu'à la fin de sa vie. Il s'oppose à toutes modifications engendrées et par l'industrie et par le tourisme qui encouragent le pittoresque (*picturesque natural scenery*) que le poète définit comme : « un mot pauvre et méchant qui nécessite des excuses, mais qui sera généralement compris⁸⁸⁷ ». Il se dresse contre l'assaut du chemin de fer entre Kendal et Windermere dans *Sonnet on the Projected Kendal and Windermere Railway* et dans deux lettres qu'il adresse au *Morning Post* et rassemblées dans *On the Projected Kendal and Windermere Railway* (12 octobre et 9 décembre 1844)⁸⁸⁸. Il affirme que la liberté transmise par la contemplation de la nature peut être atteinte

⁸⁸⁶ Robert Southey critique la politique économique et étudie la nature de la richesse. Voir Nigel Everett, *The Tory View of Landscape, op.cit.*, pp. 171–172.

⁸⁸⁷ William Wordsworth, *On the Projected Kendal and Windermere Railway*, dans William Wordsworth, *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes, op.cit.*, p. 188. « A poor and mean word which requires an apology, but will be generally understood. »

⁸⁸⁸ Voir *Ibid.*, pp. 185–198.

seulement par l'éducation morale qui ne peut servir l'utilitarisme pourtant la ligne ouvre le 21 avril 1847⁸⁸⁹.

Le peintre anglais Ford Madox Brown (1821-1893) voyage au Lake District en 1848 et peint *Windermere*, 1848-1855 (fig. 393), une vue à l'extrémité nord de Windermere qui transmet l'harmonie et la tranquillité de la nature anglaise. Une défense de la nature s'organise, mais l'essor du train des années 1830 à 1850 ne cesse d'amener des touristes. C'est un nouveau marché qui voit le jour alors que le *General Enclosure Act* est voté en 1845 et ne demande plus l'avis au Parlement. À partir des années 1860, la période des *enclosures* est finie, l'économie rurale est créée ainsi que la fracture des classes sociales qui révèle une division géographique.

À l'inverse de William Wordsworth, la journaliste Harriet Martineau (1802-1876) est en faveur de l'arrivée du train au sein des montagnes anglaises pour y faire travailler les ouvriers. Dans *The English Lake District* (1855) elle détaille les routes, leurs accès et les logements pour les voyageurs. C'est-à-dire que tout en encourageant son lecteur à gravir les montagnes, elle abandonne le lyrisme poétique pour que chaque touriste profite des montagnes anglaises et expérimente à leur tour l'observation de la nature. John Ruskin, auteur de, *Il n'y a de richesse que la vie* (*Unto This Last*, 1860) et fidèle à William Wordsworth, est contre l'arrivée du train et du tourisme de masse cependant il considère que les montagnes anglaises et écossaises peuvent éduquer la société⁸⁹⁰.

Pour autant le tourisme grandissant dans la seconde moitié du XIX^e siècle est-il condamnable comme l'écrit William Wordsworth ? Ces touristes militent pour la préservation du Lake District face à l'industrialisation jusqu'à ce qu'il devienne un parc national⁸⁹¹. Toute la nature présente au pays des Lacs est : « Sacrée comme la vénérée relique de nos ancêtres qui mérite d'être conservée ; il y a des temples de la Nature, des temples construits par le Tout-Puissant, qui

⁸⁸⁹ La ligne a pour but de relier Kendal à Lancaster et Carlisle. La *Board of Trade* accepte le projet en 1845. Voir John Murdoch (dir.), *The Discovery of the Lake District: A Northern Arcadia and Its Uses*, cat.exp., *op.cit.*, pp. 106–131.

⁸⁹⁰ En travaillant à la *Working Men's College*, John Ruskin prépare *The Elements of Drawings* (1857, 1861, republié en 1872), une théorie de l'enseignement de l'art fondé sur l'observation de la nature.

⁸⁹¹ Au XX^e siècle, après deux guerres mondiales, le Lake District devient un parc national au même titre que le Snowdonia et le Peak District. Voir Wendy Joy Darby, *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England*, Oxford, Berg, 2000, p. 191.

disposent de la supériorité d'être laissés intacts⁸⁹². » Le temple ici évoqué est l'aspect montagneux anglais. Tout comme la ruine, la montagne rappelle un ordre ancien que la Grande-Bretagne, toujours prise entre tradition et modernité, ne cesse de réenchanter.

2. Le Peak District et l'Angleterre industrielle

Nous pouvons aborder l'étude du Peak District qui ne jouit pas du même honneur. Situé dans les Midlands, ce territoire naturel montagneux rejoint le la peinture du paysage mais il souffre du manque de diversité de ses éléments naturels.

Le peintre anglais Joseph Wright of Derby peint surtout les paysages de son Derbyshire natal, aux environs de Matlock et Dovedale. Situé au nord de l'Angleterre non loin du Lake District et du pays de Galles, le Peak District est un territoire montagneux mais pas aussi prisé car le phénomène esthétique n'y a pas été développé.

Dès 1753, le Révérend John Brown critique le Peak District parce que ce territoire sauvage ne suscite que l'horreur à la différence du Lake District qui réunit, la beauté, l'horreur et l'immensité. Thomas Gray, ami de Horace Walpole et William Mason, développe une nouvelle forme d'observation poétique de la nature. En voyage à Dovedale en 1762 et il note : « Puis je suis arrivé au Peak, le pays sans conteste le plus laid que j'ai vu en Angleterre, noir, ennuyeux, stérile et pas assez montagneux pour nous plaire avec ses horreurs⁸⁹³. » En pleine naissance du roman gothique, Thomas Gray n'est pas frappé par la nouveauté du paysage qu'il observe à Dovedale. Cependant, Dovedale attire les voyageurs pittoresque et les artistes pour la contemplation de la rivière Dove et de la vallée comme l'écrit le Révérend William Gilpin : « Dans l'ensemble, Dove Dale est peut-être une des scènes les plus

⁸⁹² William Wordsworth, *Kendal and Windermere Railway* dans William Wordsworth, *The illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes*, *op. cit.*, p. 196. « Sacred as that relic of the devotion of our ancestors deserves to be kept, there are temples of Nature, temples built by the Almighty, which have a still higher claim to be left unviolated. »

⁸⁹³ Lettre de Thomas Gray à Thomas Wharton, Cambridge, 4 décembre 1762, Lettre n° CCXLV, dans Thomas Gray, *The Letters of Thomas Gray, Including the Correspondence of Gray and Mason*, vol. 2, *op.cit.*, p. 265. « Then I entered the Peak, country beyond comparison uglier than any other I have seen in England, black, tedious, barren, & not mountainous enough to please one with its horrors. »

agréables de ce genre que nous n'ayons jamais vues. Elle a quelque chose de singulièrement caractéristique⁸⁹⁴. » Le peintre anglais Joseph Wright of Derby, originaire du Derbyshire, fait du Peak District, son paysage de prédilection. Si Dovedale ne peut pas être comparé aux montagnes du Lake District, le Derbyshire n'en reste pas moins un comté important pour l'appréhension de la nature comme nous le voyons dans *A Lake by Moonlight*, 1780-82 (fig. 394) et *Dovedale by Moonlight*, 1784-85 (fig. 395). Ces deux peintures révèlent son intérêt pour la science naturelle dans une mise en scène sublime où règne le manque de clarté voire l'obscurité transmise par la lune⁸⁹⁵. Les éléments de la composition sont des éléments participant à la beauté pittoresque mais il ne les utilise pas pour cette qualité. Il dispose les éléments et les emploie pour leur participation au jeu de lumière qui impose le sublime.

La région des Midlands, au centre de l'Angleterre, devient fortement industrialisée. Ce développement intéresse aussi les artistes puisqu'il symbolise le spectacle dramatique de la modernité.

Joseph Wright of Derby peint ce développement industriel dans *Arkwright's Cotton Mill by Night*, vers 1782-1783 (fig. 396) commandé par son propriétaire Richard Arkwright (1732-1792). À l'image d'un tableau présentant une propriété, l'industrie se trouve au cœur du paysage et est avalée par la forêt et le ciel⁸⁹⁶. Nous remarquons que les lumières de la lune s'opposent aux lumières de l'usine et que le traitement de l'usine apparaît moindre par rapport aux effets naturels.

Entre tradition et modernité, nous voyons qu'au même titre que l'affection portée aux paysages montagneux, symbole d'un temps révolu qui ravit les touristes,

⁸⁹⁴ William Gilpin, *Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772*, vol. 2, *op.cit.*, p. 227. « On the whole, Dove-dale is perhaps one of the most pleasing scenes of the kind we anywhere meet with. It has something in it peculiarly characteristic. »

⁸⁹⁵ Baldine Saint Girons, *Les marges de la nuit : pour une autre histoire de la peinture*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2006.

⁸⁹⁶ L'usine de Cromford est importante dans la production du coton et est perçue comme un exemple. Joseph Wright of Derby peint une autre version vers 1790, cette fois de jour. La peinture a aujourd'hui disparu. Voir Stephen Daniels, *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 63–68.

le paysage industriel trouve aussi ses admirateurs et devient le spectacle chaotique de la modernité industrielle et scientifique⁸⁹⁷.

À la recherche du pittoresque et du sublime, Philippe-Jacques de Loutherbourg voyage au Peak District en 1778 pour réaliser les décors de la pièce de théâtre *The Wonders of Derbyshire*⁸⁹⁸. Il est admiratif du dynamisme de la révolution industrielle et lui donne une puissance sublime grâce à l'observation des forges du Shropshire dans *View of Coalbrooke Dale by Night*, 1801 (fig. 397) et *Iron Works, Coalbrooke Dale* (fig. 398) qu'il introduit dans *Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales* (1805). Il peint et dessine la forge de Severn Gorge, Madely Wood et Bedlam dirigées par William Reynolds (1758-1803). La vision de l'artiste est plus animée et chaotique comme il le fait dans ses peintures de paysages naturels. Le centre industriel de Coalbrookdale impressionne les artistes anglais pour les liens entre l'homme et le paysage industriel source du sublime. Il est le symbole de la révolution industrielle qui devient une curiosité pour les artistes et leur traitement du clair-obscur.

Le Peak District et les hauts fournaux de Coalbrooke au XIX^e siècle montrent une Angleterre industrielle qui contraste avec l'importance artistique et poétique du Lake District. Au même titre que les paysages montagneux gallois et écossais, la peinture de paysage en Angleterre propage un mythe de la ruralité. Le pittoresque continue sa course pendant la période des guerres napoléoniennes et s'oppose à la vulgarité de la révolution agraire et industrielle qui s'intensifie au XIX^e siècle.

⁸⁹⁷ Les peintures ayant pour sujet Coalbrookdale sont exécutées dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, voir Francis D. Klingender, Arthur Elton, *Art and the Industrial Revolution*, New York, Augustus M. Kelley, 1968, pp. 86–93. Et Francis D. Klingender, « Le sublime et le pittoresque », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 75, novembre 1988, Sur l'art, pp. 2–13.

http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1988_num_75_1_2864

⁸⁹⁸ Le paysage dans la seconde moitié du XVIII^e peut être étudié comme une pièce de théâtre pour sa représentation. *The Wonders of Derbyshire* présente des vues de Dovedale, Chatsworth House, Les mines de Castleton et la Caverne de Peak Hole. Voir Wendy Joy Darby, *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England*, op.cit., p. 11–47.

b. Les Highlands Clearances

Le territoire des Highlands se modernise au moment de la confiscation des terres jacobites lors des *Forfeited Estates Commissioners* organisés par le *Annexing Act* après 1745⁸⁹⁹. À ce moment-là, nous voyons apparaître une transition entre un mode de vie traditionnel et une modernité organisée autour de l'agriculture et de la pêche. Avant les expulsions, les habitants étaient sous l'autorité d'un chef de clan qui régissait les usages des terres et de l'eau. Cependant, à la fin du XVIII^e siècle, l'usage de la terre devient de plus en plus privé (*croft*), l'élevage du bétail diminue et le prix des loyers augmente. Les *enclosures* en Écosse ont surtout pour conséquence les nombreuses expulsions de la population des Highlands, les *Highlands Clearances*.

1. Une société en péril

En voyage en Écosse en 1769, Thomas Pennant décrit les Highlanders comme des gens accueillants et généreux qui paraissent préserver des manières bien à eux. Il insiste sur le développement de leur personnalité. Connus pour leur caractère belliqueux depuis les rebellions jacobites de 1715 et 1745, le naturaliste avoue que la société des Highlands est en train de changer :

Ils sont fiers, et par conséquent ils ne supportent pas les affronts et veulent se venger de leurs blessures. Ils sont décents dans leur comportement général, ils sont enclins à la superstition, mais attentifs au devoir de la religion et sont capables de donner une explication plus distincte des principes de leur foi. Mais dans de nombreuses régions des Highlands, leur caractère commence à être plus faiblement marqué ; ils se mélangent plus au monde, et deviennent quotidiennement moins attachés à leurs chefs : les clans commencent à se disperser dans différentes parties du pays, estimant que leur industrie et leur bonne conduite leur offrent une meilleure protection (depuis l'obligation d'appliquer des lois) que n'importe quel chef peut offrir⁹⁰⁰.

⁸⁹⁹ Treize propriétés sont annexées. Voir Robert Clyde, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander, 1745-1830*, *op.cit.*, pp. 21–22.

⁹⁰⁰ Thomas Pennant, *A Tour in Scotland in 1769*, *op.cit.*, pp. 213–214. « [...] Have much pride, and consequently are impatient of affronts, and revengeful of injuries. Are decent in their general behaviour, inclined to superstition, yet attentive to the duty of the religion, and are capable of giving a most distinct account of the principles of their faith. But in many parts of the Highlands, their character begins to be more faintly marked; they mix more with the world, and become daily less

Les voyageurs du XVIII^e siècle prêtent une attention particulière à leur mode de vie comme à leurs coutumes comme s'ils observaient des étrangers au sein de l'île.

Le système social fondé sur une organisation féodale en clan périclète à partir des années 1760-1770, soit dès l'arrivée des premiers voyageurs. À défaut de ce que nous observons dans les compositions pittoresques, les paysages montagneux écossais subissent les changements de l'organisation sociale dès l'apparition de la révolution agricole⁹⁰¹. Après les rébellions jacobites, les routes sont améliorées mais loin des centres-villes, les chemins sont peu commodes, les habitants peu civilisés parlent gaélique et lors de son voyage en 1773, Samuel Johnson se sent comme un « étranger venu du sud⁹⁰² ». Il côtoie la population, du chef de clan au paysan, et si une tradition est toujours perceptible dans le discours des montagnards, Samuel Johnson sait que leur tradition primitive disparaît peu à peu. Il exprime le reflet des préjugés de son époque face aux : « races les plus anciennes et distinctes⁹⁰³ » qu'il ne comprend pas, cependant la différence l'intéresse. Le récit de ce séjour est une découverte des habitants comme il les décrit à Glensheals :

Les gens de cette vallée ignorent l'anglais et nos guides nous furent là d'indispensables interprètes [...] Les villageois s'assemblèrent autour de nous en grand nombre, sans aucune mauvaise intention, je suppose, malgré la sauvagerie de leur apparence et de leurs manières⁹⁰⁴.

La société qu'il contemple au nord de l'Écosse est comparée à l'Angleterre et prouve qu'il a un regard biaisé. Cette société est en mutation économique mais reste dominée par la langue gaélique et la pauvreté. La vision de Samuel Johnson

attached to their chiefs: the clans begin to disperse themselves through different parts of the country, finding that their industry and good-conduct afford them better protection (since the due execution of the laws) than any chieftain can afford. »

⁹⁰¹ La transformation des Highlands et des îles provient aussi de la réforme presbytérienne qui tente de mettre fin au catholicisme et au paganisme qui s'étendent au nord de la région. Les écoles deviennent bilingues en gaélique et en anglais afin d'étendre la pratique évangélique de l'Église d'Écosse. Les Écossais se convertissent peu à peu au presbytérianisme malgré une conversion plus lente dans les Highlands qui sont perçus comme des Dissidents. En 1843, apparaît la scission entre l'Église et l'État et met en évidence la création d'une *Free Church*. Voir Robert Clyde, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander, 1745-1830, op.cit.*, pp. 49-96.

⁹⁰² Samuel Johnson, James Boswell, *Voyage dans les Hébrides, op. cit.*, p. 38.

⁹⁰³ *Ibid.*, pp. 65-68.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 64.

et de James Boswell est philosophique et leurs livres sont bien reçus pour la véracité de leurs descriptions qui est une enquête sur le terrain. Ils embarquent le 2 septembre 1773 pour l'île de Skye⁹⁰⁵, conscients que depuis 1745, le mode de vie des populations évolue : « De l'antique héritage, il ne reste que la langue et la pauvreté⁹⁰⁶ ». Même si les Highlanders sont encensés pour leur vie traditionnelle et le primitivisme, notamment par Adam Ferguson en Écosse et Jean-Jacques Rousseau en France, c'est surtout lorsque les Highlanders s'engagent dans l'armée britannique lors de la guerre de Sept Ans et des guerres napoléoniennes qu'ils atteignent une reconnaissance et deviennent des héros. Ils deviennent importants pour la fondation de la nation au service de la couronne, le noble sauvage inspiré du siècle des Lumières qui se développe à Édimbourg et Glasgow.

L'ouverture des Highlands au reste de l'Écosse à partir de 1745, profite à son expansion économique et met un terme à ses traditions⁹⁰⁷. La *Highland and Agricultural Society* (1784) et la *British Fisheries Society* (1786) encouragent la modernisation du nord de l'Écosse comme nous pouvons le lire dans *A Tour Through the Highlands of Scotland and Hebrides Isles* (1787) du libraire John Knox⁹⁰⁸.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁰⁷ Une idée développée pour l'amélioration de la société civile dans *Recherches sur la nature et les causes de la richesse de la nation* (*The Wealth of the Nation*, 1776) du philosophe écossais Adam Smith.

⁹⁰⁸ La société publie des essais, donne des médailles à toutes les personnes qui favorisent le développement des *enclosures*. Voir Thomas Christopher Smout, *A History of the Scottish People : 1560-1830*, London, Fontana press, 1987, pp. 324–325.

2. Les expulsions

La première phase des expulsions survient dans les années 1770. La propriété des terres des Highlands devient privée et clôturée par des haies et des barrières ce qui diminue le système de clans comme par exemple dans les comtés de Perth, Argyll et Dumbarton (1770) puis Ross (1780). Les propriétaires terriens écossais décident de développer les grandes exploitations de moutons pour gagner plus d'argent. Ainsi, la population est peu à peu déplacée pour laisser place à l'élevage de moutons de race Cheviot et Linton. Les propriétaires et chefs de clan aménagent de grands espaces pour laisser paître les moutons en privant les habitants de leur demeure. Un changement prisé par le politicien Sir John St Clair (1683-1750) et l'officier Sir John Lockhart (1721-1790). Ils pensent que cela aura un effet positif sur la population et que cela répondra à la demande de l'industrie textile des Lowlands. Le gouvernement britannique participe à la transformation de ce territoire afin d'en faire un territoire mieux organisé sur le modèle des Lowlands qui soutiennent majoritairement les *enclosures*⁹⁰⁹. Les Hébrides par exemple développent une économie autour de la pêche et des algues qui sert pour la production du verre et du savon dans la vallée de la Clyde et dans le Lancastre.

L'ancienne société gaélique est poussée à quitter les Highlands pour se rendre dans les Lowlands afin de trouver du travail, mais une partie de cette société quitte volontairement les Highlands pour profiter de meilleures conditions de vie au sud. Non seulement les conséquences surviennent pendant les guerres avec la France mais surtout après. L'émigration dans les villes favorise évidemment la croissance urbaine à Édimbourg, Glasgow, Perth, Inverness, Aberdeen et Dundee. C'est ainsi que la population décroît et que les grandes étendues de terres se désertifient. À partir des années 1790 jusqu'en 1820, le comté de Sutherland souffre d'une expulsion massive organisée par les propriétaires, Elizabeth Gordon,

⁹⁰⁹ Après l'Acte d'Union de 1707, l'Écosse fait du commerce avec les colonies britanniques. L'industrie se développe à Glasgow, et autour des vallées de la Clyde et de la Forth. Les Lowlands profitent de l'expansion économique grâce au développement de l'industrie et du commerce. L'implantation des manufactures et d'exploitations minières engendre un exode rural et le développement des zones urbaines avec un accroissement massif de la population près des centres industriels de l'ouest du pays.

comtesse de Sutherland (1765-1839)⁹¹⁰. Ils déplacent entre 6000 et 10 000 mille personnes de l'intérieur des terres, et vers les côtes. La pauvreté se répand et des révoltes éclatent en 1812 à Kildonan et Assynt en 1813, mais les habitants restent impuissants. Cette réalité fracture bien sûr la société.

Une deuxième phase d'émigration apparaît à la fin des guerres napoléoniennes en 1815. La chute des prix provoquée par l'ouverture du Continent mais aussi par le commerce avec les colonies pousse à la banqueroute certains paysans. Le comté de Ross et les Hébrides, qui possèdent une économie basée sur la pêche, sont particulièrement touchés dans les années 1820. La société traditionnelle est remplacée par de larges exploitations ovines jusqu'en 1880⁹¹¹.

En 1819, Robert Southey visite les Highlands avec l'ingénieur Thomas Telford (1757-1834) et s'intéresse surtout aux progrès agricoles qui ne sont pas pointés par Walter Scott. Entre 1804 et 1822, Thomas Telford propose la création de routes, de ponts et du *Caledonian Canal*. Il pense que la création de réseaux de transports dans les Highlands développera du travail dans cette partie de l'Écosse et ralentira l'émigration vers le sud de la région.

Les expulsions se poursuivent entre 1840 et 1880, auxquelles s'ajoutent de mauvaises récoltes de pommes de terre qui engendrent une émigration très forte des habitants vers les colonies⁹¹². Alors, la diminution démographique devient le sujet de la peinture de paysage sous une forme de critique en rapport avec le Highlandisme⁹¹³. Les îles de Skye et de Uist en sont victimes vers 1849 et c'est ce

⁹¹⁰ La situation des expulsions dans le Sutherland est très importante. Nous pouvons les lire dans les souvenirs de Donald MacLeod habitant de Sutherland. Voir Alexander Mackenzie, *The History of the Highland Clearances*, Edinburgh, Mercat Press, 1991. En 1875, Alexander Mackenzie (1838-1898) est l'éditeur du *Celtic Magazine* (1876-1888) dédié à la culture gaélique.

⁹¹¹ Dans le comté d'Argyll l'élevage de moutons passe de 278 000 en 1800 à 588 000 en 1855 et 700 000 en 1880. Dans le comté de Sutherland très touché par les expulsions, le nombre de moutons passe de 15 000 en 1811, 130 000 en 1820 et 204 000 en 1855. À Inverness, 278 000 moutons en 1800, 588 000 en 1855 et 700 000 en 1880. À Caithness, 12 700 en 1800, 72 000 en 1855 et 91 000 en 1880. Eric Richards, *A History of the Highland Clearances: Agrarian Transformation and the Evictions, 1746-1886*, *op.cit.*, p. 176.

⁹¹² L'île de Rum voit le nombre de ses habitants diminuer. Alors 1051 en 1831, il ne reste que 916 habitants en 1851 et 89 en 1881. Sur l'île de Mull, la population est divisée par deux entre 1821 et 1881 passant de 10612 à 5624. En 1831, la population du comté d'Argyll est de 100 973 et atteint 76 468 en 1881. Alexander Mackenzie, *The History of the Highland Clearances*, *op.cit.*, p. 262 et 352.

⁹¹³ Le journaliste Robert Somers constate les conséquences de la famine dans *Letters from the Highlands, Or, The Famine of 1847*, London/Edinburgh/Glasgow, Simpkin, Marshall and Co./Sutherland & Knox/J.R. Macnair, 1848.

que peint Horatio McCulloch dans *The Cuillin from Ord, Skye*, vers 1854 (fig. 359) et *Loch Maree*, 1866 (fig. 254). Les deux œuvres participent à la critique des expulsions. Dans la figure 359, l'artiste peint les difficultés de la vie sur l'île de Skye où un homme lutte pour rassembler son troupeau. Dans la figure 254, l'homme est absent et cela renforce l'aspect dramatique du paysage. Le peintre Richard Andsell travaille en Écosse et dans *The Isle of Skye*, 1856 (fig. 399), il peint un berger luttant contre les éléments naturels pour tenter de rassembler ses moutons sur Black Cuillin. Quant au peintre écossais William Dyce, originaire d'Aberdeen et connu pour ses sujets religieux, il traite des changements sociaux opérés dans les îles avec *The Highlands Ferryman*, 1857 (fig. 400). Il peint le portrait d'un Highlander devenu conducteur de ferry pour les touristes. Le ferry, production de l'homme, que peignait J.M.W. Turner dans *Staffa, Fingal's Cave*, 1832 (fig. 228).

L'élevage de moutons s'effondre vers 1870-1880 à cause de la détérioration des terrains, de l'augmentation des coûts de l'élevage et de la chute des prix. Peu à peu, les élevages sont de plus en plus remplacés par les forêts de cerfs pour la pratique de la chasse menée par l'aristocratie et les nouveaux riches industriels. C'est ce que nous voyons dans les portraits du couple royal à Balmoral et dans les peintures des Highlands du peintre Edwin Landseer. Dans son célèbre *Monarch of the Glen*, 1851 (fig. 401), l'artiste fait du cerf un symbole des Highlands et de la vie sauvage. L'huile sur toile est commandée pour orner le palais de Westminster et présente le cerf, symbole de la vie sauvage écossaise, en majesté⁹¹⁴. Cependant n'oublions pas que le décuplement de l'animal dans le milieu fait référence au développement de la chasse perçue comme un sport d'élite. Des forêts sont plantées au mépris des habitations et les cervidés deviennent dangereux pour les autochtones et leur agriculture⁹¹⁵. À la fin du XIX^e siècle, les forêts de cerfs réintroduisent une image des Highlands sauvages.

Dès la fin du XVIII^e siècle, la mélancolie provoquée de la perte de la société traditionnelle en Écosse est revendiquée par les artistes et les collectionneurs

⁹¹⁴ Lors de la présentation à la *Royal Academy of Arts* en 1851, le poème *Legends of Glenorchy* est présenté avec la peinture. Richard Ormond (dir.), *Sir Edwin Landseer*, cat.exp., Philadelphia, Museum of Art, 1981, p. 174.

⁹¹⁵ L'historien écossais Murray Pittock écrit justement que l'introduction des cerfs dans les années 1880, ne provient pas d'un but économique mais anachronique et idéaliste. Murray Pittock, *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*, op.cit., p. 108.

amateurs de *Home Tour*. Elle se poursuit bien évidemment avec Walter Scott dans sa façon de réécrire l'histoire. Ici commence la mélancolie portée aux Highlands pendant que le reste de la Grande-Bretagne se félicite de l'expansion dynamique jamais vue dans l'histoire économique du monde. Mais gardons en tête que le développement de la société des Highlands est souhaité par l'Acte d'Union anglo-écossais.

c. Le paysage gallois : industrialisation et méthodisme

Le territoire du pays de Galles est imaginé à travers les montagnes du Snowdonia mais il est nécessaire de ne pas omettre le développement économique qui cristallise cette vision. Si les voyageurs rendent compte d'un pays de Galles paisible, des agitations sociales apparaissent en même temps que l'industrialisation et les guerres de la Révolution française de 1789. La pauvreté pousse au retour du radicalisme qui remet en doute l'Église d'Angleterre dans le non-conformisme et le méthodisme calviniste. Ces événements renforcent le patriotisme en Grande-Bretagne, et au pays des Galles, ils réaffirment l'appartenance au méthodisme, un mouvement religieux devenu le refuge des Dissidents⁹¹⁶.

⁹¹⁶ Les Dissidents soutiennent la révolution américaine dans les années 1770 rendue puissante grâce au retour des légendes de Madoc. Cette inclination est dissoute à cause des conséquences de la Révolution de 1789 qui met un terme au radicalisme. En matière religieuse, les Dissidents protestants se développent en Grande-Bretagne et force une pensée religieuse libre à partir des années 1840 tandis que les Catholiques sont émancipés. Sur le méthodisme, voir David William Bebbington, *A Evangelicalism in Modern Britain: A History from the 1730s to the 1980s*, London, Unwin Hyman, 1989.

1. L'observation de l'industrialisation

Au pays de Galles, les *enclosures* existent depuis 1733 mais sont renforcées pendant les guerres napoléoniennes⁹¹⁷. Ainsi, par Actes du Parlement, à peu près 809 km² (200 000 acres) de terrains sont clôturés dans le sud (vers Swansea) et deviennent des exploitations privées en faveur du progrès technique. Les *enclosures* ont lieu aussi près de la frontière avec l'Angleterre, ainsi que sur la côte nord.

En effet, l'industrialisation commence plus tard qu'en Angleterre et accroît la population dans le sud au cours du XIX^e siècle, mais bien que l'industrialisation se développe, la population galloise reste rurale et vit dans des hameaux. Cependant, les progrès de l'agriculture touchent l'ensemble de la région depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle particulièrement les comtés du sud exportateurs de laine, de bois, de charbon et d'ardoise et profitent des ports pour commercer. Cela accroît les différences sociales entre la population du nord et du sud que les voyageurs observent. L'essor industriel n'est pas occulté par les intellectuels gallois qui y voient un progrès nécessaire pour la société. Par exemple, Lewis Morris, membre fondateur de la *Cymmrydorion Society* s'occupe aussi des mines dans le Cardiganshire⁹¹⁸.

Les artistes voyagent dans la région et aucun n'ignore combien le paysage industriel prend de plus en plus de place. Dès la fin du XVIII^e siècle, le travail de Paul Sandby met en avant ce qui fait la popularité du territoire gallois où la tradition et la modernité coexistent. Dans son ouvrage *View of North Wales* (1776), Paul Sandby dessine une forge à Dolgellau, près du Snowdon dans *The Iron Forge between Dolgelli and Barmouth in Merioneth Shire*, 1776 (fig. 402). Dans le *Virtuosi's Museum*, il ajoute aussi les mines de Neath dans *View of the Copper Works at Neath*, 1779 (fig. 403). Il présente des autochtones au premier plan sans cette fois mentionner le barde. Il met en valeur le paysage industriel évacuant ses

⁹¹⁷ Avant 1790, les *enclosures* au pays de Galles ne révolutionnent pas l'espace naturel autant que l'industrialisation. Cependant la pauvreté due aux mauvaises récoltes pousse à utiliser toutes les parcelles de terres laissées en friches.

⁹¹⁸ En 1742, du minerai est découvert dans le comté de Cardiganshire et Lewis Morris devient Député puis *Superintendent of His Majesty's Mines in Cardigan and Merioneth* en 1752. J.E. Thomas, *Social Disorder in Britain, 1750-1850: The Power of the Gentry, Radicalism and Religion in Wales*, London, Tauris Academic Studies, 2011, p. 41.

fumées dans un mouvement circulaire qui n'est pas sans rappeler *View of Snowdon* (fig. 158) où en revanche le barde était présent.

Les aquarellistes anglais John Warwick Smith et Julius Caesar Ibbetson voyagent au pays de Galles de 1784 à 1806. Leur travail centré sur l'observation de la nature ne peut manquer la mine Parys comme un objet d'expérience artistique⁹¹⁹. Une cavité que nous pouvons étudier comme le complément de la représentation de la montagne tant par la forme que par le symbole de l'objet. Alors que la montagne est une élévation tendant vers une dimension sacrée, le creux de la mine symbolise le geste de la modernité. John Warwick Smith met en avant la profondeur de la mine dans *General Appearance of the copper Mines on the Paris Mountain as they appeared in the year 1785, Anglesey* (fig. 404). Il met en avant le creusement du sol. Il s'applique dans la représentation des échelles pour insister sur l'effet de hauteur. Son traitement de la composition délaisse l'harmonie voulue par la beauté pittoresque sans pour autant tendre vers l'horreur délicate du sublime. John Warwick Smith insiste sur l'organisation de l'industrialisation dans *The Slate Quarries at Bron Llwyd* (fig. 405). Il dessine une carrière d'ardoise au sein de la nature du Snowdonia. Son ami, Julius Caesar Ibbetson dessine aussi les hommes au travail dans mine de Parys dans *The Parys Mines on Anglesea*, vers 1780-90 (fig. 406). L'artiste s'intéresse surtout à la force du travail plus qu'au paysage minier. Par l'étude de ses représentations nous comprenons que les deux temps persistent grâce à la référence à la montagne. Les montagnes sont sacrées et garantes du primitivisme, mais le terrain naturel gallois est aussi prisé pour l'exploitation du cuivre et de l'ardoise. Dans son étude de l'artiste Edward Pugh, John Barrell note la présence des *enclosures* au pays de Galles dans l'œuvre de l'artiste puisque dans *Six Views in Denbighshire* (1794), il montre une vision locale faite de clôture et d'industrie. Cette présence affirme la nationalité galloise de l'artiste dans sa volonté de ne pas omettre les changements du paysage qui apportent de la richesse à la

⁹¹⁹ La mine de cuivre dans les montagnes de Parys, sur l'île d'Anglesey, est redécouverte dans les années 1760. Son propriétaire Thomas Williams (1737-1802) forme la *Parys Mine Company* (1778). Elle emploie plus de mille hommes et fait partie des plus productives d'Europe. Il ouvre des mines dans le Flintshire, Lancashire et au sud du pays de Galles et dans les Cornouailles. Geraint H. Jenkins, *The Foundations of Modern Wales, 1642-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 293.

région et c'est ainsi que dans *Cambria Depicta* (1816), il dessine la mine de Parys dans *Paris Mine in the Year 1804* (fig. 325)⁹²⁰.

L'industrialisation apparaît surtout à l'est de la région pour profiter de la frontière avec l'Angleterre, et les fonderies s'installent au sud à Swansea, Merthyr Tydfil, Dowlais, Cyfartha et Penydarren. La curiosité que la fonte des métaux développe devient le sujet de quelques représentations des artistes en visite. Julius Caesar Ibbetson dessine *An Iron Forge at Merthyr Tydfil*, 1789 (fig. 407) et montre un aspect social de l'industrialisation, lui qui dessine surtout la ruralité. J.M.W. Turner dessine *Cyfartha Ironwork*, 1798 (fig. 408). Plus qu'une critique sociale, il faut certainement y voir une observation des changements rapides engendrés par les bouleversements politiques avec le Continent.

Au XIX^e siècle, les routes se construisent rapidement, grâce aux ingénieurs Thomas Telford et John Loudon McAdam (1756-1836). Elles permettent une croissance économique entre les villes du nord et les villes du sud mais pas à l'intérieur des territoires montagneux⁹²¹. Le pont suspendu de Menai Bridge fait partie des avancées industrielles. Construit par l'ingénieur Thomas Telford, il est ouvert en 1826 pour relier Holyhead au reste de l'île et élargit alors les voies de communications au sein du Snowdonia⁹²². Les premiers tramways remplacent le transport fluvial des canaux alors très importants au début du XVIII^e siècle⁹²³. Ils lient Bethesda à Port Penrhyn, Llanberis à Port Dinorwic, Nantlle à Caernarfon et enfin Blaenau Ffestiniog à Portmadoc⁹²⁴. Les voies de chemins de fer se développent dans les années 1830. Elles relient les villes du nord à celles du sud et apportent une croissance au domaine de l'industrie du charbon. Par exemple, le

⁹²⁰ Voir John Barrell, *Edward Pugh of Ruthin 1763-1813: A Native Artist*, *op.cit.*, pp. 27–35.

⁹²¹ Les routes terrestres se développent depuis 1750. Les propriétaires ont le droit de construire une certaine longueur de routes et de faire payer un péage (*Turnpikes*). Toute l'industrie profite du développement des routes terrestres et favorisent les échanges avec les villes anglaises telles que Londres-Holyhead, Chester-Holyhead, Shrewsbury-Aberystwyth, Gloucester-Newport, Neath-Cardiff. Prys Morgan, David Thomas, *Wales: The Shaping of a Nation*, *op.cit.*, p. 92.

⁹²² Le pont est une grande avancée depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. Voir Peter Lord, *The Visual Culture of Wales*, vol. 1, *Industrial Society*, Cardiff, University of Wales Press, 1998, pp. 40–50.

⁹²³ Francis D. Klingender, Arthur Elton, *Art and the Industrial Revolution*, *op.cit.*, pp. 14–17.

⁹²⁴ Le développement maritime des ports de Swansea, Beaumaris, et Barmouth est très important pour le commerce avec Dublin, Liverpool et Bristol. Avec l'Europe et la méditerranée. Geraint H. Jenkins, *The Foundations of Modern Wales, 1642-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 298.

développement des lignes de transports galloises permet d'étendre les échanges commerciaux entre l'Angleterre et l'Irlande. Dans les années 1850-1870, le *Great Western Railway* ouvre des lignes de chemin de fer internes entre Chepstow-Cardiff, Swansea-Carmarthen et accroît l'industrie du tourisme, mais les montagnes et l'intérieur des terres restent peu touchées. La ville de Cardiff devient la ville symbole de la révolution industrielle grâce à son port et à sa production de charbon. Sa place géographique illustre bien la division qui existe entre le nord montagneux et le sud industriel.

Les riches industriels profitent des petites et moyennes industries. Ils deviennent aussi des mécènes autour de la peinture de portrait et des paysages industriels⁹²⁵.

L'artiste gallois Penry Williams (1802-1885) peint le paysage industriel de Merthyr. Après une formation à la *Royal Academy of Arts* en 1822 et en Italie en 1826, il retourne au pays de Galles. En 1825, il répond à une importante commande de William Crawshay II (1788-1867) et réalise plusieurs aquarelles dont *Cyfartha Ironwork Interior at Night*, 1825 (fig. 409) qui présente l'architecture de la fonderie au travail, le soir. Elle symbolise la dureté et le dynamisme du pays de Galles, alors que sur la droite brillent les lumières du château de Cyfartha, la propriété de son patron. La princesse Victoria visite la carrière d'ardoise de Penrhyn dans le Gwynedd en 1832 et la même année, Henry Hawkins (1820-1881), peint *The Penrhyn Quarry in 1832* (fig. 410). Grâce à une présentation détaillée du travail des ouvriers il met en avant la dangerosité du travail comme une critique du monde moderne.

Au XIX^e siècle, les artistes anglais privilégient la visite des comtés montagneux comme nous le voyons dans l'oeuvre de David Cox, mais l'artiste traite de travailleurs des champs, de voyageurs ou de promeneurs qui prennent place au sein des éléments naturels dans des topographies contemporaines du pays de Galles. Ils apparaissent comme les nouvelles « antiquités » face à la montée de l'industrialisation en Grande-Bretagne. Dans *Peat Gatherers*, vers 1850 (fig. 411), il dessine l'homme en action au sein d'une réalité quotidienne. Comme le souligne

⁹²⁵ Nous connaissons William Crawshay (1764-1834), Richard Pennant (1737-1808), Watkin Williams-Wynn et Christopher Rice Mansel Talbot (1803-1890). *Ibid.*, pp. 76-81.

John Barrell, ces représentations ne font plus référence à une nature pastorale peuplée de paysans oisifs mais à une vision de campagne géorgique⁹²⁶.

L'industrialisation au pays de Galles permet une croissance économique qui incite les mécènes à investir dans la peinture nationale mais l'industrialisation pousse aussi le pays de Galles dans ses retranchements méthodistes.

2. Le retour du méthodisme

Pour montrer son mécontentement face à l'industrialisation, une partie de la population galloise entretient alors des relations très fortes avec la religion méthodiste calviniste et la langue nationale. Les deux symbolisent les spécificités culturelles du territoire.

À partir du XVIII^e siècle, le pays de Galles protestant s'affirme dans la religion méthodiste née au sein de l'Église anglicane sous l'action de deux pasteurs, George Whitefield (1714-1770) et John Wesley (1703-1791)⁹²⁷. Le méthodisme naît à partir des mouvements évangéliques qui apportaient la parole des Évangiles aux fidèles. Il prône la compassion et la moralité. La fin des guerres napoléoniennes engendre une dépression économique à cause de la baisse des prix, de l'augmentation des fermes, et des mauvaises récoltes⁹²⁸. Elle se sépare de l'Église d'Angleterre en 1811 et rejoint les mouvements populaires en représentant la voix du peuple très liée à la langue galloise⁹²⁹. L'identité nationale galloise s'affirme par

⁹²⁶ Le terme de « géorgique » fait référence aux campagnes idéalisées de Virgile dans *Les Géorgiques* (36-29 av J.C). L'homme n'est pas oisif au sein d'un paysage pastoral mais travaille la terre. John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 47-48.

⁹²⁷ Pendant le XVII^e siècle, alors que l'anglicanisme se propage dans la région, les comtés anglicisés (la frontière anglo-galloise et le sud) se joignent au Puritanisme né au sein de l'Église anglicane. L'Acte d'Uniformité (*Act of Uniformity*) publié en 1662, condamne tous ceux qui ne respectent pas la foi anglicane et deviennent des Non conformistes. Le *Toleration Act* de 1689 crée par Jacques II permet au méthodisme de se développer.

⁹²⁸ L'économie galloise connaît des bouleversements importants après 1815 à cause de la concurrence australienne (laine) néo-zélandaise (plomb) et américaine (fer et cuivre). L'absence de diversité industrielle provoque des crises de chômage et pousse à des émeutes dans le sud de la région.

⁹²⁹ Le méthodisme participe à l'éducation des masses très proches de la religion au XVIII^e siècle à travers la *Society for Promoting Christian Knowledge* et l'école du Dimanche (*Yr Ysgol Sul*). Elle connaît un grand succès jusqu'à la fin du XIX^e siècle quand l'éducation de la Grande-Bretagne est confiée à l'État. L'Église anglicane n'autorise pas la messe en gallois jusqu'en 1870. La langue est

cette religion qui s'adresse aux classes les plus pauvres et crée ses mythes autour de la ruralité et de la moralité⁹³⁰, tandis que les classes aisées anglicisées restent fidèles à l'Église d'Angleterre⁹³¹.

Cette séparation de la société provoque des conflits et des grèves qui surgissent dès 1816 à Cyfarthfa suivis par les *Rebecca Riots* (1839-1843)⁹³² et le Chartisme (1838-1848). En 1831, à Merthyr, une manifestation d'ouvriers demandant une hausse de salaire, tourne au drame. Les magistrats font appel à l'armée composée d'un détachement de Highlanders qui tue une vingtaine de personnes et font environ soixante-dix blessés. Une vingtaine de manifestants sont arrêtés et l'un d'eux est condamné à mort⁹³³.

La division du pays de Galles entre l'industrie et la ruralité s'affirme de plus en plus sur la scène politique. Les méthodistes dirigés par John Elias (1774-1841) s'opposent aux réformes du *Great Reform Bill* de 1832. Ce contraste ne peut échapper aux commentaires des voyageurs comme par exemple dans le récit Carl Gustav Carus (1789-1869) en visite en Grande-Bretagne avec le Frédéric-August II de Saxe en 1846⁹³⁴. Le mécontentement n'a pas d'effet politique immédiat mais provoque la naissance d'un mouvement patriotique dans les années 1860⁹³⁵. Le

un problème jusque dans les années 1850 avec la parution des *Livres Bleus* en 1847. Trois commissaires anglicans visitent l'ensemble des comtés gallois en 1846 et s'intéressent surtout au système éducatif. Leur rapport en trois volumes insiste sur l'éducation immorale des gallois perçus comme barbares par leur langue et leur religion.

⁹³⁰ Le pays de Galles s'affirme dans la spiritualité qui profite à l'identité nationale. Voir Dorian Llywelyn, *Sacred Place, Chose People*, Cardiff, University of Wales Press, 1999.

⁹³¹ Ce qui différencie le méthodisme anglais et gallois est la proximité de ce dernier avec le calvinisme. L'Église anglicane est toujours dominante au XVIII^e siècle en Grande-Bretagne mais sa portée diminue de plus en plus au pays de Galles où les évêchés sont parmi les plus pauvres. Au sein de l'Église anglicane, la langue galloise est bannie jusqu'en 1843. Hervé Abalain, *Histoire du pays de Galles, op.cit.*, p. 46.

⁹³² Les *Rebecca Riots* font référence aux protestations des fermiers contre la hausse des taxes de péages destinées à financer les nouvelles routes. Voir David Ross, *Wales History of a Nation*, New Lanark, David Dale House, 2008, pp. 181–185.

⁹³³ À partir de cette date, le syndicalisme fait son apparition dans la région mais est mal perçue par les sectes non conformistes. Le syndicalisme est important à partir des années 1870 et améliore la vie ouvrière. Hervé Abalain, *Histoire du pays de Galles, op.cit.*, p. 67.

⁹³⁴ L'artiste et scientifique allemand Carl Gustav Carus est le physicien du roi de Saxe. Les deux voyagent en Grande-Bretagne de mai à août 1844. Ils traversent le sud de l'Angleterre, puis le pays de Galles où ils réalisent l'ascension du Snowdon. Ils se dirigent au Lake District et gravissent le Skiddaw. Enfin, ils parviennent jusqu'aux Highlands d'Écosse où ils escalent le Ben Nevis. Voir Carl Gustav Carus, *The King of Saxony's Journey Through England and Scotland in the Year 1844*, London, Chapman and Hall, 1846.

⁹³⁵ Les intellectuels gallois perçoivent cela comme « la trahison des Livres Bleus ». Jones Derfel écrit *Brad y llyfrau gleision* (1854). La trahison des *Blue Books* (*Les Livres Bleus*) fait référence à la Nuit des longs couteaux qui raconte que les chefs des anciens Bretons et leur héros Vortigern,

Reform Act de 1867 accroît le nombre de votant dans les villes industrielles comme Merthyr Tydfil et permet l'accession de certains radicaux au Parlement dont le nombre ne cesse de croître jusqu'en 1922⁹³⁶.

Le radicalisme gallois est très présent à partir des années 1860 jusqu'à la première Guerre Mondiale. Il est la conséquence du mythe créé par les romantiques et est en faveur d'une culture nationale galloise imprégnée de non-conformisme et de celticisme.

Comme nous l'avons souligné en étudiant des aspects de l'industrialisation de la Grande-Bretagne, les peintures des trois territoires montagneux renvoient à un refus de l'impérialisme britannique qui prend de plus en plus de place au XIX^e siècle dans le paysage naturel. Cela démontre que peindre la montagne provient d'une volonté artistique et d'une critique économique et sociale en lien avec l'histoire de la Grande-Bretagne.

Les Highlands en Écosse ne sont qu'une partie de celle-ci éloignée des centres autant que l'est le Lake District en l'Angleterre et le Snowdon au pays de Galles. Les parties les plus pauvres de Grande-Bretagne, avec peu d'intérêts économiques, des terres que l'on pensait inutiles deviennent des sujets artistiques qui valorisent en même temps le territoire national et la Grande-Bretagne.

Les Actes d'Union renforcent la proximité des territoires de Grande-Bretagne en difficulté depuis la Révolution américaine, la Révolution française et les guerres napoléoniennes. C'est pour cette raison que nous nous sommes intéressés à la peinture du paysage montagneux irlandais puisque de cette union naît le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande. Le patriotisme visible dans la peinture des montagnes, prend son essor en parallèle de la cartographie, développée par la présence militaire anglaise dans les parties les plus reculées d'Écosse. Une cartographie nécessaire à la connaissance de l'île. Les images de montagnes mettent en avant une diversité des observations et peuvent être perçues comme un moyen de préserver ces temples de la nature.

invités à un banquet par les Anglo-Saxons menés par Hengist et Horsa, tombèrent sous les coups de couteaux que ces derniers avaient dissimulés. Voir Prys Morgan, David Thomas, *Wales: The Shaping of a Nation, op.cit.*, pp. 138–140.

⁹³⁶ Des réformes s'organisent à partir des 1830 connues sous le nom de *Reform Acts*.

Cependant après le conflit napoléonien, les expressions nationales se renforcent et sont la conséquence des bouleversements économiques et sociaux très rapides dus à l'enfermement insulaire. L'Écosse et le pays de Galles refusent de plus en plus l'anglicisation provoquée par la croissance de l'ère Victorienne. Cette division apparaît aussi dans la peinture des montagnes. En effet, la beauté pittoresque s'apparente à une vision unifiée de la nature comme nous l'avons vu jusqu'en Irlande et se voit de plus en plus délaissée parce qu'elle renvoie à l'anglicisation.

Alors que les artistes suspendent le temps au sein des montagnes pour coller aux mythes, la réalité du paysage naturel encourt un désenchantement. Ainsi nous comprenons que peindre la montagne c'est bien sûr se tenir contre les clôtures (*enclosures*) et les conséquences de l'industrialisation.

La mécanisation constante de l'Angleterre depuis la fin du XVIII^e siècle transforme le Peak District. Si cette conséquence renforce le pouvoir poétique du Lake District, les montagnes anglaises finissent quand même par accueillir le train à partir de 1847 et les touristes qui vont avec. Dès les années 1770, les Highlands font face à des expulsions qui transforment le territoire à jamais. Ainsi naît l'attrait pour l'atmosphère ossianique et les romans de Walter Scott, les gardiens du mythe. Le pays de Galles ne résiste pas non plus à ce bouleversement industriel même si le Snowdonia reste moins touché. Ses habitants renforcent leur appartenance à l'Église méthodiste, officielle en 1811. Ainsi, nous comprenons pour quelles raisons les montagnes sont importantes pour susciter l'imagination des artistes. Ces territoires montagneux sont véritablement sélectionnés voire combinés car ils sont les garants d'une origine et d'une tradition. Ils mettent en valeur le paradoxe de la Grande-Bretagne entre la célébration des beautés de l'espace naturel et le travail des hommes.

CONCLUSION

Entre les XVIII^e et XIX^e siècles, les Britanniques révisent leur identité géographique, religieuse, politique et économique. L'expérience des territoires montagneux participe à la fois d'un cloisonnement et d'une ouverture. La fermeture politique sur le Continent devient le symbole d'une liberté insulaire tant prisée dans le contexte post-révolution française puis napoléonien. Les montagnes de Grande-Bretagne sont ténébreuses et belles comme nous le remarquons dans leur appréciation esthétique entre la Création, le Déluge avant d'admettre qu'elles conservent à la fois la terreur et la beauté nécessaires au réenchancement.

« Très fortuite, très empirique, sans plan préconçu » c'est ainsi que l'historien Eric Hobsbawm étudie la révolution industrielle en Grande-Bretagne à partir des années 1780⁹³⁷. Nous reprenons cette phrase afin de souligner notre étude sur la peinture des paysages montagneux en Grande-Bretagne prise entre leur terreur et leur beauté, leur ténèbre et leur gloire. Le seul plan qui existe serait-il le plan divin puisque l'observation des montagnes s'emprègnent d'une philosophie naturelle ? Les guerres d'extérieurs c'est-à-dire la guerre de Sept Ans entre 1756 et 1763, la Révolution américaine entre 1770 et les indépendances de 1776 et 1783, sont suivies de la révolution française de 1789, puis du conflit napoléonien qui se termine à Waterloo en 1815. Ces événements définissent le cloisonnement de la Grande-Bretagne. Les artistes et les poètes développent alors des références à la nature insulaire dont les montagnes font partie. L'homme déchu par le péché d'Adam ne cesse d'expérimenter un retour vers le jardin d'Éden qu'il trouve dans la référence aux montagnes insulaires qui symbolisent un sentiment du lien entre la nature et l'histoire.

Les trois territoires montagneux étudiés, le Lake District, le Snowdonia et les Highlands, apparaissent comme les héritiers naturels des jardins insulaires construits au XVIII^e siècle à la manière d'une association d'idées. Le confinement du jardin pittoresque, à l'image d'une composition classique, s'ouvre à l'espace naturel jusqu'aux montagnes suscitant le sublime. La promenade dans le jardin

⁹³⁷ Voir Eric Hobsbawm, *L'Ère des révolutions 1789-1848*, Paris, Pluriel, 2011, p. 71.

s'étend au voyage insulaire et multiplie les points de vue picturaux à la rencontre d'une nature plus sauvage mais néanmoins d'origine divine. L'ancrage de l'art dans la géographie et dans l'histoire de la Grande-Bretagne apparaît essentiel. L'observation et l'expérience des montagnes sont une quête artistique émancipatrice destinée à libérer les artistes de l'apprentissage étranger de la peinture de paysage italienne et hollandaise.

Ce qui nous a retenu est le paradoxe de la beauté pittoresque qui consiste en l'uniformisation des aspects variés et irréguliers des éléments naturels du Royaume. Au XIX^e siècle, les aquarellistes anglais observent les montagnes et leurs dessins s'apparentent à une cartographie artistique du terrain britannique. La beauté pittoresque met en valeur l'image des Unions des territoires de Grande-Bretagne. Cependant comme le rappelle Stendhal en 1837 dans *Mémoires d'un touriste* : « Le pittoresque comme les bonnes diligences et les bateaux à vapeur, nous vient d'Angleterre ; un beau paysage fait partie de la religion comme de l'aristocratie d'un Anglais ; chez lui c'est l'objet d'un sentiment sincère⁹³⁸. » Stendhal a bien raison puisque le pittoresque confirme une pratique et une vision anglaises de la peinture de paysage. Il est un canon anglais issu de l'art des jardins puis il introduit des éléments naturels spécifiques au Royaume reconnaissables par le public. Les territoires montagneux de Grande-Bretagne font partie des spécificités naturelles de l'île dont le domaine des arts visuels s'empare pour en faire une spécificité artistique.

Si la « théorie » de la beauté pittoresque est difficile à définir c'est parce que c'est en essence un projet plus qu'une théorie esthétique. Les séjours des artistes, les livres de voyages et les illustrations qui les accompagnent peuvent apparaître comme des activités politiques. Le voyage est facilité par la cartographie, les nouvelles routes et les moyens de transports. Il permet d'aborder une réflexion sur la façon dont le voyageur doit percevoir la nature en paysage. Il est un processus d'anglicisation qui correspond au développement des Unions dans la construction de la *Britishness*. La beauté pittoresque apparaît comme une forme de symbole métaphorique construit sur l'union des variétés alors que politiquement les Unions

⁹³⁸ Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, éd. Victor Del Litto, Fanny Déchanet-Platz, Paris, Gallimard (Folio classique), 2014, p. 112.

politiques et économiques qui forment le Royaume-Uni dénoncent l'anglicisation. Cette vision pittoresque n'est pas relayée par les « périphéries » de l'Angleterre.

Ainsi, d'après notre étude qui commence à partir des découvertes des territoires montagneux (1747) jusqu'à leur familiarité rendue possible par la répétition des observations (1867), nous comprenons que la beauté pittoresque survenue au XVIII^e siècle en référence à la manière d'un peintre devient un mode de vision de la nature en paysage qui ne peut se séparer du sentiment du sublime. Les peintures de montagnes incitent l'étude de l'union des différences insulaires, irlandaises voire continentales qui leur permettent d'atteindre la gloire. Mais elles témoignent aussi de la vision insulaire anglicisée qui se développe majoritairement pendant le cloisonnement de la Grande-Bretagne. Le pittoresque sélectionne et combine les éléments les plus rudes et les plus irréguliers présents sur le sol de Grande-Bretagne et d'Irlande et évince tous les signes de la modernité industrielle et de conflits sociaux. Le Lake District, le Snowdonia et les Highlands ne sont qu'une partie de chaque territoire constituant la Grande-Bretagne. Ils sont sélectionnés par le voyage pittoresque qui les arrange en vues délimitées par des plans et des contrastes tandis que le sentiment du sublime y déploie un lien métaphysique propre à chaque voyageur. Ses parties se renforcent par la subjectivisation des regards rejoignant le sentiment du sublime qui règne dans l'oxymore « horreur délicate » exprimé par Edmund Burke en 1757.

L'observation et le voyage parmi les montagnes changent depuis l'aménagement des jardins dans les années 1750, jusqu'aux premiers voyages insulaires des artistes à partir de 1790. Au même moment, *Les Saisons* de James Thomson, *Le Barde* de Thomas Gray et des *Poèmes d'Ossian* de James Macpherson symbolisent un changement de sensibilité relayé par la poésie narrative de Walter Scott et la poésie vernaculaire de William Wordsworth. Les Highlands écossais et le Snowdonia gallois sont cités pour symboliser les spécificités de leur culture respective. L'enthousiasme pour les cultures primitives engrange une volonté de découvrir ces lieux sublimes. Ils deviennent propices à l'errance de l'imagination.

Les promenades de William Wordsworth, célèbre pour l'invention du Lake District, ne peuvent certainement pas être étudiées sans la connaissance de ses nombreux voyages au pays de Galles et en Écosse. Au XIX^e siècle, le prophète anglais incarne ainsi la figure paradoxale de ce que nous surnomons le barde anglais en référence aux bardes celtiques, aux voyages de Thomas Pennant et à

l'histoire galloise et écossaise que William Wordsworth, n'ignore pas lui qui est fasciné par les druides et les bardes⁹³⁹. Les arts visuels, les figures du barde gallois, d'Ossian et de ses héros, disparaissent peu à peu des représentations visuelles. Les héros vertueux cèdent la place au paysage nordique où la montagne s'impose comme un environnement spécifique à la Grande-Bretagne. Dans la continuité du jardin, les lieux éloignés deviennent le symbole de vie simple et de liberté où règnent la vertu et la morale pour rendre l'homme meilleur. Nous comprenons alors pour quelle raison le sublime est moins critiqué par les artistes et les poètes. Il refuse « l'harmonie » afin de créer une esthétique qui revendique les passions sans pour autant pousser au chaos. Est-ce un signe que le concept du sublime est développé par l'homme politique et philosophe irlandais, Edmund Burke ?

La beauté pittoresque et le sublime donnent un cadre moral à la nature insulaire et la peinture des paysages montagneux permet à l'Angleterre de s'imposer en tant que nation artistique. Politiquement, l'Angleterre reste le centre économique du Royaume britannique tandis que les territoires montagneux libèrent l'imagination désintéressée. Les montagnes sont pures et désolées où rien ne se corrompt, pourtant cela n'empêche pas qu'elles deviennent des propriétés nationales. Au XVIII^e siècle, elles font resurgir les mythes autour de la *Britishness*. Le pays de Galles symbolise l'histoire grâce à la figure du barde celtique dirigeant la population afin de lutter contre les envahisseurs étrangers. L'Écosse est définie comme une terre de montagnes et de déluge en référence aux poèmes de James Macpherson et de Walter Scott tandis que le Cumberland et le Westmorland sont façonnés en Arcadie anglaise, le Lake District. Les peintures des paysages montagneux participent aux mythes d'une peinture de paysage « britannique » mais les variétés culturelles, religieuses et sociales existent, alors il est difficile de trouver une définition de la *Britishness* si ce n'est par l'étude de toutes ses spécificités. Entre les XVIII^e et XIX^e siècle, le *Home Tour* déplie le paysage et permet de découvrir un territoire parfois perçu comme étranger mais uni dans la construction du Royaume britannique. Ainsi nous comprenons que le *Home Tour* recèle un

⁹³⁹ Sur William Wordsworth et la présence des références celtiques dans sa poésie, voir chap. 6, J.R. Watson, « Wordsworth, North Wales and the Celtic Landscape », dans Gerard Carruthers, Alan Rawes (éd.), *English Romanticism and the Celtic World*, *op.cit.*, pp. 85–102. Et Richard Grivil, *Wordsworth's Bardic Vocation, 1787-1842*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.

aspect pédagogique. Le paysage n'offre pas une vision unique de la nature, bien au contraire à travers la quête du divin et les recherches esthétiques et scientifiques nous comprenons que ses formes de représentations sont multiples et s'adressent à l'imagination de l'artiste et du spectateur. L'union romantique répond à l'apparence d'unité politique et économique du Royaume rejoint par le Royaume d'Irlande en 1801. Les montagnes ne symbolisent pas seulement les ornements picturaux mais définissent la Grande-Bretagne en quête d'unité.

La répétition du voyage pittoresque développe une familiarité avec les montagnes, même avec les plus terribles des Highlands. Plus le *Sketching Tour* se répète, plus l'observation des montagnes s'installe dans la durée et perpétue le sentiment de la montagne. La beauté pittoresque est de plus en plus délaissée au profit d'un questionnement sur les moyens de la représentation afin d'approfondir les domaines de la connaissance de la nature où le sublime conserve un lien métaphysique. Les premiers artistes voyageurs sont les héritiers du Révérend William Gilpin mais l'habitude des paysages montagneux et l'aspect commun que prennent ces immensités ne surprend plus. Les montagnes deviennent familières. Au même moment, les poètes des Lacs, dont le plus connu William Wordsworth, délimitent le Lake District, David Cox s'établit à Betws-y-coed et le Highlandisme apparaît dans la peinture du paysage écossais de John Thomson of Duddingston et Horatio McCulloch. La montagne sort du cadre pittoresque et devient alors un fragment. Ces peintures mettent alors en avant le lien avec le monde extérieur sans se séparer de la « Trinité » esthétique⁹⁴⁰. Au sein de la cohésion, qui favorise le développement des arts, chaque nation revendique les spécificités de son identité qui passe par une réappropriation des territoires montagneux et de ses symboles. C'est-à-dire qu'à partir des années 1830, la critique de l'esthétisation anglaise des montagnes permet d'imposer les identités nationales sans pour autant imposer « une table rase⁹⁴¹ ».

L'empirisme-idéalisme mène la peinture de la montagne à sa propre perte en avouant l'impossibilité de déchiffrer les mystères de la nature sans parvenir à

⁹⁴⁰ Marie-Madeleine Martinet, Laurent Châtel, *Jardin et paysage en Grande-Bretagne au XVIII^e Siècle*, *op.cit.*, p. 172.

⁹⁴¹ Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, *op.cit.*, p. 23.

une connaissance scientifique. Le développement des sciences et dans notre étude la géologie ébranlent les tentatives de définitions esthétiques depuis la construction du jardin naturel jusqu'au *Kunstchaos*. La peinture du rien faisant référence au chaos de la catastrophe du Déluge sont des métaphores de l'histoire contenant l'histoire religieuse. La montagne symbolise ces questionnements. Elle est le symbole de la ruine du monde, les montagnes ténébreuses (*Mountain Gloom*) et tend à devenir une régénération par l'affirmation de la gloire de la montagne (*Mountain Glory*). Les territoires montagneux fascinent les artistes et les poètes comme nous le remarquons dans le vocabulaire : le spectateur de Joseph Addison devient l'observateur de William Gilpin repris par John Ruskin dans sa recherche de la vérité entre précision scientifique et émotion. Le chaos artistique intervient aussi parce que l'enseignement des sciences n'est pas à son avantage en Grande-Bretagne par rapport à la France et à l'Allemagne. John Ruskin se lamente de la perte de la foi religieuse et regrette les découvertes géologiques au profit desquelles les Écritures perdent de leur intérêt puisqu'elles ne sont pas perçues comme une preuve suffisante. En revanche, les preuves géologiques prouvent que l'homme n'est pas au centre de la Création. Les transformations sociales induites par ces changements accentuèrent le sentiment d'inaugurer une ère nouvelle. La recherche de moyens d'expression de cette modernité passe par la représentation d'un espace et d'un temps proprement insulaires. Entre les XVIII^e et XIX^e siècles, le sentiment de la montagne participe au refus de la politique économique qui tend à effacer les valeurs esthétique et morale⁹⁴².

La peinture des montagnes en Grande-Bretagne participe à une métaphore du cloisonnement insulaire face à l'envahisseur étranger. Cependant, ses compositions ouvrent néanmoins sur une compréhension métaphysique de la nature. En cela, l'isolation est une ouverture. C'est une expérience insulaire à caractère nationale autour de la *Britishness* qui prépare alors les futures expansions. Entre les XVIII^e et XIX^e siècles, la représentation visuelle des montagnes permet à

⁹⁴² Nigel Everett étudie les changements du paysage transformé par les progrès agricole et industriel en Angleterre entre 1760 et 1820. Il emploie le terme *Tory* pour désigner un ensemble d'opinions dirigés contre la politique économique tournée vers le profit individuel incarné par les *Whigs*. Voir Nigel Everett, *The Tory View of Landscape*, *op.cit.*, p. 10.

l'art anglais de paysage de développer l'idée d'une nation britannique doté d'un art national où les montagnes jouent géographiquement les contours et les limites de cette nation.

Notre étude sur les montagnes nous conduit à nous interroger sur la *Britishness of the English Art* soulevée par David Bindman dans *The History of British Art* (2008)⁹⁴³. Dans le domaine de la peinture de paysage, les recherches de définitions autour de la *Britishness* refont surface lors des conflits avec le Continent et c'est cette vision d'un art « britannique » qui s'est imposée en histoire de l'art malgré sa confusion avec un art anglais. Que penser alors de *The Englishness of the English Art* (1955) proposé par l'historien d'art Nikolaus Pevsner depuis le XVIII^e siècle jusqu'au début de la seconde Guerre Mondiale ?⁹⁴⁴ Il défend la thèse d'une école nationale anglaise et non britannique en affirmant que l'art anglais se nourrit de l'espace géographique anglais⁹⁴⁵. Cependant il est plus intéressant de réfléchir d'après *The Englishness of the British Art* (1990) pensé par l'historien d'art William Vaughan⁹⁴⁶. La difficulté reste à définir l'*Englishness* qui se nourrit de beaucoup d'échanges insulaires et étrangers⁹⁴⁷.

⁹⁴³ Voir l'introduction pp. 16-17, chap. 2, William Vaughan, « Britain and Europe c. 1600-c; 1900 », pp. 55–82, et chap. 3, Romita Ray, Angela Rosenthal, « Britain and the World Beyond c.1600-1900 », pp. 85–118 dans David Bindman (éd.), *The History of British Art*, vol. 2, New Haven, Yale University Press, 2008.

⁹⁴⁴ Nikolaus Pevsner définit les caractéristiques de l'art anglais en opposition à l'art Européen et aux expressions celtiques. L'art anglais domine dans le naturalisme, le conservatisme et la linéarité. Ces spécificités résident dans le climat et la langue.

⁹⁴⁵ John Barrell étudie l'expression de Nikolaus Pevsner pour affirmer que le caractère anglais de l'art anglais ne réside pas dans une valeur patriotique mais s'adresse à tous les hommes doués d'une liberté de penser. Il parle de « humanisme civique » (*civic humanism*) et l'étudie à travers la « forme centrale » de Joshua Reynolds. Voir chap. 9, John Barrell, « Sir Joshua Reynolds and the Englishness of English art » dans Homi K. Bhabha (éd.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 2008, pp. 154–176.

⁹⁴⁶ William Vaughan étudie la naissance de *The English Art* avec l'*English School* pendant le règne de George III et les guerres napoléoniennes. Il s'est affirmé dans l'*Englishness* en tant que caractère national après les guerres napoléoniennes. Enfin, À la fin du XIX^e siècle, l'*Englishness* a perduré parmi les autres identités nationales. Voir William Vaughan, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1 December 1990, pp. 11–23.

⁹⁴⁷ Le sociologue Krishan Kumar étudie l'*Englishness*. Il affirme que les nationalismes gallois, écossais et irlandais se développent dans l'opposition au pouvoir anglais. En revanche, le nationalisme anglais ne peut se comprendre sans l'Empire. L'Angleterre doit donc se penser en tant que nation une fois son Empire démantelé à la fin des années 1960. Krishan Kumar continue en rappelant que depuis le Moyen-Âge l'Angleterre est tournée vers l'Union. Cela complexifie l'étude du nationalisme anglais. Voir Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Cultural Social Studies), 2003, pp. 100–101.

Nous pouvons voir que parallèlement à notre étude les montagnes ne sont pas le seul sujet de la peinture de paysage en Grande-Bretagne⁹⁴⁸. De la même façon qu'il « idéalise » le pays de Galles en territoire d'Arcadie, Richard Wilson subvertit le paysage classique italien en introduisant dans la peinture des spécificités anglaises dans ses tableaux sur le village de Twickenham⁹⁴⁹. Thomas Gainsborough ambitionne aussi de faire de la peinture de paysage une catégorie du grand genre en référence à Joshua Reynolds, mais il préfère puiser dans l'art hollandais et charge sa peinture de références morales liées à la ruralité anglaise⁹⁵⁰. J.M.W. Turner s'attache au paysage anglais comme nous le voyons par exemple dans *Crossing the Brook*, exposé en 1815 (fig. 412). Il exécute une peinture de paysage du comté de Devon héritée d'une composition classique de Claude Gellée. Le peintre affirme la présence de la nature anglaise dans le grand genre de la peinture empruntée aux Maîtres⁹⁵¹. Enfin, certains artistes anglais ne peignent pas les montagnes et restent liés aux paysages locaux. John Crome effectue une visite au pays de Galles, puis au Lake District mais préfère les paysages de Norwich et y fonde de 1807 à 1833, la *Norwich School*. John Sell Cotman peint surtout le Yorkshire tandis que John Constable reste fidèle au Suffolk après un séjour au Lake District en 1806⁹⁵². Cependant nous affirmons le lien entre les montagnes et la campagne anglaise dans l'ouverture au paysage naturel à partir des années 1750 jusqu'au refus des

⁹⁴⁸ Les sujets de la peinture de paysage sont divisés par Louis Hawes. Il distingue les paysages de montagnes, les côtes, les paysages de ruines et les paysages ruraux. Enfin, les paysages avec des travailleurs et les villes. La division est schématique mais l'ouvrage expose la diversité des représentations visuelles en Grande-Bretagne autour de la nature. Voir Louis Hawes, *Presences of Nature: British Landscape, 1780-1830*, New Haven, Yale Center for British Art, 1982.

⁹⁴⁹ Le village de Twickenham, à l'ouest de Londres, symbolise une retraite vers la ruralité de la campagne classique héritée des poèmes d'Alexander Pope. Voir David H. Solkin, *Richard Wilson: The Landscape of Reaction*, London, Tate Gallery, 1982, pp. 78–86.

⁹⁵⁰ Voir Ann Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, *op.cit.*

⁹⁵¹ Comme le rappelle Nicholas Grindle, *Crossing the Brook*, hérité de Claude Gellée *Landscape with Hagar and the Angel*, 1646, huile sur toile, 52.2 cm x 42.3 cm, The National Gallery, Londres, démontre que lors de ses tours en Grande-Bretagne, J.M.W. Turner travaille en extérieur et affirme sa pratique à l'huile. Voir chap. 4, « New Ways of Seeing: Landscape Painting and Visual Culture c. 1620-c. 1870 », dans David Bindman, *The History of British Art*, vol. 2, *op.cit.*, pp. 122–143.

⁹⁵² John Constable réalise un voyage au Lake District en 1806. Il partage son temps entre l'observation de la nature et pratique de l'aquarelle. Même si les paysages de John Constable ne constituent pas une grande part de son œuvre, il est intéressant de voir, alors même que cette nature est célébrée par de nombreux artistes, qu'il n'y est pas attaché. Même s'il continue d'exposer son travail dans les années 1830, il n'y retournera jamais. Voir Pierre Wat, *Constable*, Paris, Hazan, 2002, p. 178. Et Stephen Hebron (dir.), *The Solitude of the Mountains: Constable and the Lake District*, cat.exp., Grasmere, The Wordsworth Trust, 2006.

enclosures qui s'achèvent dans les années 1860. La peinture des montagnes insulaires s'affirme pendant cette période comme le symbole de la nostalgie présente dans la peinture de paysage⁹⁵³. Ce point nous permet alors d'interroger la réception de la peinture de montagnes de Grande-Bretagne d'après un point vue insulaire. Il nous faut rappeler que la peinture de la montagne n'est pas le thème principal de la réception continentale de la peinture de paysage en Grande-Bretagne. Lorsque John Constable remporte une médaille au Salon des Beaux-Arts de Paris en 1824, c'est pour y avoir exposé *The Hay Wain*, 1821 (fig. 413). À leur tour, les préraphaélites participent à l'exposition universelle de 1855 organisée en France. William Holman Hunt (1827-1910) y présente *Strayed Sheep (Our English Coast)*, 1852 (fig. 414), exécuté un an après la mort de J.M.W. Turner. Cette huile présente les falaises anglaises de Coverhust Bay au sud de l'Angleterre sur fond de symbolisme religieux et de satire politique à propos d'une possible invasion de l'Angleterre par Napoléon III (1808-1873). C'est pour cette raison que la présence de l'*Englishness* dans les arts visuels est un domaine souvent étudié outre-manche puisque les recherches semblent intarissables à l'image des ouvrages de l'historien d'art anglais David Peters Corbett⁹⁵⁴. Ses recherches se concentrent sur la période suivant notre sujet, c'est-à-dire à partir des années 1860 jusqu'en 1914. Grâce à cette lecture, nous comprenons que dans le domaine de la peinture l'*Englishness* est toujours à l'étude suivant sa géographie, son histoire et en face de qui elle se dresse : les périphéries, le Continent, ou l'Empire.

Ce que nous avons voulu mettre en avant dans cette étude sur la peinture de la montagne est la place des échanges entre l'art de paysage, fondé par le goût anglais et développé par la connaissance des territoires périphériques gallois,

⁹⁵³ La campagne anglaise domine la peinture de paysage à cette période. Elle est encore aujourd'hui étudiée pour la compréhension de l'*Englishness*. Voir Ann Bermingham, *Idelogy of Landscape: The English Rustic Traditions, 1740-1860*, *op.cit.* Et Ian Waites, *Common Land in English Painting, 1700-1850*, Woodbridge, The Boydell Press (Garden and Landscape History), 2012.

⁹⁵⁴ Sur la question de l'*Englishness* en histoire de l'art, voir David Peters Corbett *et al.*(éd.), *The Geographies of Englishness: Landscape and the National Past, 1880-1940*, New Haven, Yale University Press (Studies in British Art, n° 10), 2002.

David Peters Corbett, Lara Perry, *English Art 1860-1914: Modern Artists and Identity*, Manchester, Manchester University Press (Barber Institute's Critical Perspective in Art History), 2000.

Dana Arnold, David Peters Corbett (éd.), *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, Oxford, Wiley-Blackwell (Wiley-Blackwell Companions to Art History, n° 5), 2016.

écossais et irlandais. Ces rapports avec les « périphéries » ne sont pas assez exploités par les historiens d'art anglais alors que le *Home Tour* réalisé par les artistes ne peut être compris sans s'y intéresser. Les Actes d'Union menant à la formation de la Grande-Bretagne en 1707 puis du Royaume-Uni en 1801 nous permettent d'analyser le corpus d'œuvres d'après le contexte historique et politique du Royaume. Avec la fin des guerres napoléoniennes, l'ouverture au Continent et l'expansion de l'Empire britannique, les identités nationales semblent rejeter de plus en plus l'anglicisation de la représentation de la nature. Les artistes de paysages délaissent l'image « enchantée » ou ce que John Barrell nomme « Happy Britannia⁹⁵⁵ », que nous associons aux montagnes pittoresques, pour se concentrer sur des représentations critiques de la modernité et des difficultés sociales que la population engendre en faisant référence à la montagne comme forme du réenchantement. Les montagnes insulaires symbolisent un point d'ancrage naturel car elles portent l'histoire théologique, historique et scientifique de la Grande-Bretagne qui s'interroge sur sa liberté. La Grande-Bretagne fait appel à la sensibilité des hommes pour valoriser un attachement à la tradition et le refus du changement des mœurs. D'une certaine façon, la peinture de la montagne symbolise le « rien ». À son tour notre corpus est subverti par le *Celtic Revival* et les *Arts and Crafts* à partir de 1880. Une expansion de la *Britishness* qui se régénère toujours par un retour aux origines.

Aujourd'hui encore chaque nation développe ses propres études sur l'art et la culture visuelle nationale afin de faire barrage au mythe du terme « d'art britannique » qui prend trop d'importance. De quelle façon comprendre le titre du catalogue d'exposition dirigé par Robert Hoozee « British Vision » (*la vision Britiannique*) si ce n'est comme une « une vision anglaise de l'art en Grande-Bretagne » qu'il est alors nécessaire d'étudier d'après l'anglicisation des milieux artistiques et des institutions⁹⁵⁶ ?

⁹⁵⁵ John Barrell fait référence au terme « Happy Britannia » à propos des peintures de Thomas Gainsborough ayant pour sujet la pauvreté sociale au travail qu'il délimite entre 1780 et 1820. Cette fausse image prend pour référence la création divine considérée comme délibérément imparfaite. Voir John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, *op.cit.*, pp. 86–88.

⁹⁵⁶ Le catalogue d'exposition étudie l'art de Grande-Bretagne et d'Irlande, du XVIII^e au XX^e siècles c'est pour cela que le terme *British* est dominant dans le titre mais c'est le point de vue anglais qui

Au pays de Galles, l'historien d'art Peter Lord s'intéresse aux artistes gallois tels que Edward Pugh et Hugh Hughes et aux artistes anglais présents sur le territoire tels que David Cox et Henry Clarence Whaite. Cette union remontant à Richard Wilson fait partie de la tradition de l'art visuel gallois⁹⁵⁷. Elle relève d'une imagerie nationale mettant en valeur une tradition qu'il définit ainsi :

Une tradition relie les images entre elles et les relie à la culture plus large dont faisaient partie les fabricants et les consommateurs des images. Elle les relie également à la culture contemporaine du faiseur de tradition, de sorte qu'en termes temporels une tradition visuelle est dualiste. Comme toute l'histoire, elle est rétrospective dans la mesure où elle traite des événements passés, les reliant à un processus évolutif, mais comme toutes les idées, elle appartient avant tout à l'époque où elle est faite. C'est la contemporanéité d'une tradition qui en fait une force active et significative dans nos vies⁹⁵⁸.

Peter Lord revendique l'étude de la culture visuelle galloise pour mettre fin à une vision anglocentrique de l'histoire de l'art en étudiant les spécificités galloises qui définissent son histoire nationale (le non-conformisme, la langue, les relations avec l'Angleterre, la culture celtique, l'industrialisation...). Cette vision remonte au XVIII^e et XIX^e siècles alors que le pays de Galles est perçu comme un « primitivisme vivant » résolument dévoué à la culture littéraire et musicale⁹⁵⁹. La peinture de paysage au pays de Galles est un sujet compliqué car elle est liée à la

domine dans le catalogue. Robert Hoozee le justifie dans l'introduction. Robert Hoozee (dir.), *British Vision: Observation and Imagination in British Art, 1750-1950*, cat.exp., *op.cit.*, pp.11-15.

⁹⁵⁷ Peter Lord explique aussi que la culture visuelle galloise se définit dans la peinture de portraits survenue à la Renaissance (portraits de la noblesse locale et des intellectuels) jusqu'au début du XIX^e siècle par les commandes de la classe-moyenne. Cependant c'est le retour du Non-conformisme qui s'affirme dans la reconstruction de l'identité galloise autour de la langue et de la musique. Voir l'introduction dans Peter Lord, *The Visual Culture of Wales: Imaging the Nation*, vol. 2, *op.cit.*, pp. 8-12.

⁹⁵⁸ Peter Lord, *Changing Wales: The Aesthetic of Relevance*, Meic Stephens (éd.), Llandysul, Gomer Press, 1993, p. 7. « A tradition links images together, and links them to the wider culture of which the makers and consumers of the images were a part. It also links them to the contemporary culture of the tradition-maker, so that in temporal terms a visual tradition is dualistic. Like all history, it is retrospective in that it deals with past events, linking them into an evolutionary process, but like all ideas it belongs first of all to the time in which it is made. It is the contemporaneity of a tradition that makes it an active and significant force in our lives. »

⁹⁵⁹ La langue galloise installe une différence au sein de la Grande-Bretagne, ce qui n'est pas le cas de l'Écosse par exemple qui reconnaît son identité dans d'autres sources comme par exemple la Kirk, les systèmes juridique et éducatif qui sont uniques à l'Écosse. Le gaélique écossais est seulement parlé dans les Highlands qui ne représentent au XIX^e siècle que cinq pour cent de la population. Paradoxalement les habitants des Lowlands autant que les Anglais reconnaissent le gaélique écossais comme une langue étrangère alors même qu'ils adoptent le kilt et le tartan. Voir Marjorie Morgan, *National Identities and Travel in Victorian Britain*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave, 2001, pp. 184-185.

notion de *Welsh-Britishness*, c'est-à-dire aux artistes de paysages anglais qui visitent le territoire et aux intellectuels gallois de Londres. Les deux s'engagent dans l'affirmation des mythes qui considèrent à la fin du XVIII^e siècle, le territoire comme antique puis au début du XIX^e siècle, le pays de Galles se mythifie en terre peuplée de paysans ruraux pieux. Cela renforce l'idée que la nation ne désire pas développer l'art académique et est à ce sujet toujours redevable aux institutions anglaises. Au début du XX^e siècle, le développement économique de Cardiff et de son administration permet la création d'un travail national avec l'ouverture en 1927 du National Museum Wales. La nation n'est pas contre le progrès industriel mais elle le pense davantage comme un artisanat, c'est-à-dire en faveur d'un enrichissement favorable au bien-être de la population. En effet, les paysages du pays de Galles présentent un territoire trop souvent oublié des études sur l'art du paysage en Angleterre alors que la majorité des artistes anglais du début du XIX^e siècle s'y rendent. Plus qu'un paysage, nous nous apercevons que le pays de Galles est inséparable de l'histoire de l'Angleterre depuis les Unions de la Renaissance mené par les Tudors. Alors que le Snowdonia participe à l'émancipation de l'art du paysage anglais sous la forme d'une imagination cristallisée autour de la *Welsh-Britishness*, leur relation se définit aussi par l'ère industrielle qui devient à son tour un sujet artistique. Les relations entre le méthodisme et les institutions nationales apparaissent en architecture, en sculpture et dans l'art populaire⁹⁶⁰. Si le territoire gallois profite d'une imagerie riche son étude reste lacunaire dans l'étude de l'art du paysage de Grande-Bretagne alors même qu'il fait partie du mythe de la *Britishness*. Le pays de Galles en tant que symbole de liberté se défend comme un territoire sacré⁹⁶¹.

Les relations artistiques entre l'Écosse et l'Angleterre sont oubliées des études générales sur l'art de Grande-Bretagne. L'historien d'art John Morrison s'implique dans la revendication des spécificités de la peinture écossaise du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle (1920) en lien avec les idées sur la nation écossaise et britannique. La complexité de l'étude de la peinture écossaise aujourd'hui tient dans les perpétuels changements de mythes qui entretiennent

⁹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 21–31.

⁹⁶¹ Voir Dorian Llywelyn, *Sacred Place, Chosen People: Land and National Identity in Welsh Spirituality*, Cardiff, University of Wales Press, 1999.

l'Écosse dans un désir de différence et d'égalité avec l'Angleterre renforcé par l'Union des Parlements en 1707. L'analyse de la peinture de paysage par rapport à l'identité unioniste-nationaliste enrichit l'analyse du corpus d'œuvres. Cependant la peinture des Highlands n'est pas l'unique sujet de la peinture de paysage entre les XVIII^e et XIX^e siècles. Les chutes de la Clyde, la modernité de la ville d'Édimbourg ainsi que les scènes de genre des Lowlands montrent la richesse de la peinture écossaise. Nous remarquons aussi que les peintures des Highlands, le Highlandisme, abandonne son lien aux montagnes écossaises. Les paysages des Highlands de William McTaggart et des *Glasgow Boys* offrent eux aussi une critique des changements sociaux apparents dans la nature mais les montagnes disparaissent de leurs peintures dans les années 1870-1880⁹⁶². Il faut aussi noter l'importance de la diffusion de la peinture européenne lors de l'organisation de la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* de 1851, du développement de la presse et de la réputation de la peinture française, des peintres de Barbizon et du Réalisme promu par les collectionneurs écossais comme John Forbes White à Aberdeen⁹⁶³.

Les différences présentent dans les arts visuels en Grande-Bretagne devraient surtout être rassemblées autour de leurs spécificités, c'est-à-dire qu'au lieu de se pencher sur les distinctions, nous nous sommes intéressés aux caractères propres de leur traitement des montagnes par rapport à leurs échanges culturels et politiques. C'est ainsi que notre recherche a été pensée. C'est la méconnaissance des identités nationales qui nous manque aujourd'hui quand nous parlons du paysage anglais voire d'art anglais. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'ouvrir notre sujet à la peinture de paysage en Irlande puisque d'après la chronologie notre étude ne peut faire l'impasse sur l'Acte d'Union de 1801 qui met en place le

⁹⁶² Voir Marion Amblard, *L'âge d'or de la peinture écossaise : 1707-1843, naissance d'une école nationale*, *op.cit.*, pp. 345-352.

⁹⁶³ Plusieurs industriels investissent dans l'achat d'œuvres d'art de maîtres anciens et des artistes de Grande-Bretagne comme par exemple Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, J.M.W. Turner et John Constable et bien sûr dans la peinture écossaise. L'historienne de l'art écossais Frances Fowle rappelle que la première génération de collectionneurs en Écosse s'intéresse à la représentation mélancolique des paysages tel que James Guthrie (vers 1825-1898) proche de William McTaggart. Tandis que la génération suivante est favorable au développement de la modernité et des relations avec la peinture française. Voir Fintan Cullen, John Morrison, (éd.), *A Shared Legacy: Essays on Irish and Scottish Art and Visual Culture*, *op.cit.*, p. 173, et Duncan Macmillan, *Scottish Art, 1460-1990*, Edinburgh, Mainstream publishing, 1990, p. 243.

Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande et développe une volonté de découverte du territoire et une étude des origines celtiques dans la peinture et en littérature. L'Irlande, en tant que territoire celtique a des liens avec les Highlands écossais et leurs héros ossianiques. Les échanges avec la Grande-Bretagne ne sont pas véritablement exprimés en histoire de l'art certainement pour des raisons politiques puisque le conflit anglo-irlandais (1919-1921) et le conflit nord irlandais (1968-1998) restent historiquement proches. Ce dernier conduit à mettre de côté l'art irlandais des études sur le paysage de Grande-Bretagne ce qui dans la terminologie est juste mais en formant le Royaume-Uni, l'Irlande mérite une place sur le modèle de l'ouvrage de Fintan Cullen et John Morrison, *A Shared Legacy: Essays on Irish and Scottish Art and Visual Culture* (2005). Si les rapports entre art et nationalité sont très étudiés en Grande-Bretagne chaque nation reste concentrée sur son propre objet d'étude défini par un symbolisme régional. Mais la géographie et l'histoire nous rappellent que les recherches auraient tout à gagner à étudier les échanges culturels pour favoriser l'unité territoriale. La peinture de paysage définit certes un goût anglais, mais il ne faut pas oublier, concernant notre sujet, que l'anglicisation de la société permet du même coup de développer le financement de l'art grâce l'essor de la classe-moyenne.

Alain Vaillant rappelle que le romantisme anglais peut être mis en doute puisque l'Angleterre possède des évolutions politiques et constitutionnelles en lien avec le capitalisme commercial et industriel et le développement de l'Empire⁹⁶⁴. Cependant, si les montagnes font partie de ses traits romantiques, le romantisme est certainement à comprendre parmi les échanges culturels que l'Angleterre entretient avec ses régions périphériques qui lui donnent une forme hybride (le voyage, l'éveil des nations dans les sources anciennes qui conduit aux identités nationales, le sacre de la bourgeoisie et la lutte contre l'industrialisme). Toute cette imbrication identitaire et culturelle ne peut que nourrir la recherche en histoire de l'art aujourd'hui où l'art de Grande-Bretagne devient une harmonieuse disposition d'éléments discordants⁹⁶⁵. Ainsi, les montagnes de Grande-Bretagne se révèlent intéressantes pour symboliser tout un Royaume constitué de nations. Les

⁹⁶⁴ Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012, p. XXXII.

⁹⁶⁵ Voir Kay Dian Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 44.

spécificités nationales sont perceptibles dans la différence culturelle que ces territoires cultivent entre eux et cependant ces différences les unient.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources Primaires

(avec rééditions et traductions)

- ADDISON, Joseph, *Essais de critique et d'esthétique*, éd. Alain Bony, Pau, Presse Universitaire de Pau, 2004. [Le « Spectator » (1711-1712 et 1714), la trad. française étant celle de « Le Spectateur ou Le Socrate français », (1716-1726), Paris, Mériqot et fils *et al.*, 1755.]
- , *Remarks on Several Parts of Italy, etc. In the Years, 1701, 1702, 1703*, London, J. and R. Tonson and S. Draper, 1753.
- ALISON, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edinburgh, J.J.G and G. Robinson, 1790.
- ANDERSON, George, ANDERSON, Peter, *Guide to the Highlands and Islands of Scotland, Including Orkney and Zetland: Descriptive of Their Scenery, Statistics, Antiquities, and Natural History: With Numerous Historical and Traditional Notices; Maps, Tables of Distances, Notices of Inns, and Other Information for the Use of Tourists*, Edinburgh, William Tait, 1842.
- ANONYME, *Picturesque Sketches of Rustic Scenery, Including Cottages & Farm Houses; by Prout, Varley, Wilson, Hill, Munn, Pyne, Samuel Stevens, etc.*, London, R. Ackerman, 1815.
- ANONYME, *A Picturesque Tour of the English Lakes, Containing a Description of the Most Romantic Scenery of Cumberland, Westmorland and Lancashire, with Accounts of Ancient and Modern Manners and Customs, and Elucidations of the History and Antiquities, of that Part of the Country. Illustrated with Forty-Eight Coloured Views, drawn by Messrs. T.H. Fielding, and J. Walton, During a Two Tears Residency*, London, R. Ackermann, 1821.
- AYTON, Richard, DANIELL, William, *A Voyage Round Great Britain: Undertaken between the Years 1813 and 1823 and Commencing from the Land's End, Cornwall: With a Series of Views Illustrative of the Character and Prominent Features of the Coast*, 2 vol., London, Tate Gallery, 1978. [*A Voyage Round Great Britain: Undertaken between the Years 1813 and 1823 and Commencing from the Land's End, Cornwall*, 8 vol., London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1814-1825.]
- BAKER, James, *A Picturesque Guide Through Wales and the Marches; Interspersed with the Most Interesting Subjects of Antiquity in that Principality* [1794], 2nd ed., Worcester, T. Tymbs, 1795.
- BEATTIE, James, *Dissertations Moral and Critical*, éd. Bernhard Fabian, Hildesheim/New York, G. Olms, 1974. [*Dissertations Moral and Critical. On Memory and Imagination. On Dreaming. The Theory of Language. On Fable and Romance. On the Attachments of Kindred. Illustrations on Sublimity, etc.*, London/Edinburgh, W. Straham, T. Cadell/W. Creech, 1783.]
- BLACK, Adam, BLACK, Charles, *Black's Picturesque Guide to the English Lakes: With a Copious Itinerary, a Map, and Four Charts of the Lake District, and Engraved Views of the Scenery*, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1842.

- , *Black's Picturesque Tourist of Scotland*, 9th ed., Edinburgh, Adam and Charles Black, 1851.
- , *Black's Picturesque Tourist and Road and Railway Guide Book Through England and Wales*, Black, 1861.
- , *Black's Picturesque Guide to North Wales*, 5th ed., Edinburgh, Adam and Charles Black, 1874.
- BLACKWELL, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writing of Homer*, 2nd ed., London, 1736.
- BLAIR, Hugh, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian the Son of Fingal*, London, T. Becket and P.A. De Hondt, 1763.
- BOSWELL, James, *Vie de Samuel Johnson*, trad. Gérard Joulié, Lausanne, l'Âge de l'homme (Collection au coeur du monde), 2002. [*The Life of Samuel Johnson, LL.D. Comprehending an Account of His Studies and Numerous Works, in Chronological Order; A Series of His Epistolary Correspondence and Conversations with Many Eminent Persons; and Various Original Pieces of His Composition, never before Published, etc.*, London, Charles Dilly, 1791.]
- BOWMAN, John Eddowes, *The Highlands and Islands: A Nineteenth-Century Tour*, Gloucester, Sutton, 1986.
- BREWER, James Norris, *The Beauties of Ireland: Being Original Delineations, Topographical, Historical, and Biographical, of Each County*, 2 vol., London, Sherwood, Jones, & Company, 1825.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* trad. Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2009. [*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757.]
- , *Réflexions sur la Révolution en France : suivi d'un choix de textes de Burke sur la Révolution* éd. Alfred Fierro, Georges Liébert, trad. Pierre Andler, Paris, les Belles lettres (Le goût des idées, n° 60), 2016. [*Reflection on the Revolution in France, 1790*, London, J. Dodsley, 1790.]
- BURNET, Thomas, *The Theory of the Earth Containing an Account of the Original of the Earth, and of All the General Changes Which it hath Already Undergone, Or is to Undergo Till the Consummation of All Things*, 3rd ed., London, W. Kettilby, 1697.
- , *Archaeologiae Philosophicae Or the Ancient Doctrine Concerning the Originals of Things, Written in Latin: To Which is Added Burnet's Theory of the Visible World by Way of Commentary on His Own Theory of the Earth, Being the Second Part of His Archiologiae Philosophicae* [1692], London, J. Fisher, 1736
- BURNS, Robert, *Poésies, Poems*, éd. Jean-Claude Crapoulet, Paris, Aubier (Domaine anglais bilingue), 1994.
- , *Oeuvres Complètes*, éd. Norbert-Bertrand Barbe, Mouzeuil-Saint-Martin, Bès éd. (Les originaux, n° 7), 2004.
- BURT, Edward, *Letters from a Gentleman in the North of Scotland to His Friend in London; Likewise an Account of the Highlands, with the Customs and Manners of the Highlanders. To Which is Added, a Letter Relating to the Military Ways among the Mountains, Begun in the Year 1726*, 2 vol., 5th ed., London, R. Fenner, 1818.
- BURTON, John Hill, *The Cairngorm Mountains*, Edinburgh/London, William Blackwood and Sons, 1864.

- BYRNE, William, *Britannia Depicta: A Series of One Hundred and Thirty Views of the Most Interesting and Picturesque Objects in Bedfordshire, Berkshire, Buckinghamshire, Cambridgeshire, Cheshire, Cornwall, Cumberland, & Derbyshire* / engraved by John Landsheer, Wm. Byrne, S. Middiman, Geo. Cooke, John Scott, John Pye, and J. Neagle, from Drawings Made by J. Farington, R.A., Thos. Hearne, F.S.A., W. Turner, R.A., and others ; with brief Descriptions by Samuel Lysons, F.R.S., F.S.A, 1 vol., 6 parts, London, T. Cadell and W. Davies, 1806-1818.
- CAMBRENSIS, Giraldus, *The Journey Through Wales and the Description of Wales*, éd. Lewis Thorpe, New York, Penhuins, 1978. [*Descriptio Cambriae*, 1194.]
- CARR, John, *The Stranger in Ireland: Or, a Tour in the Southern and Western Parts of That Country, in the Year 1805*, Philadelphia, T. & G. Palmer, 1806.
- CARTE, Thomas, *A General History of England from the Earliest Time (to A.D. 1654)*, 4 vol., London, Thomas Carte, 1747-1755.
- CARUS, Carl Gustav, *The King of Saxony's Journey Through England and Scotland in the Year 1844*, trad. S. C. Davison, London, Chapman and Hall, 1846. [*England und Schottland in Jahre 1844*, Berlin, Berlag von Alexander Dunder, 1845.]
- CHALMERS, George, *Caledonia, or an Account Historical and Topographic of North Britain, from the Ancient to the Present Times*, 3 vol., London, T. Cadell, 1810-1824.
- CHAMBERS, William, *Dissertation sur le jardinage de l'Orient et suivi de Lettre à monsieur d'Assaut : 1743*, trad. Nicolas Fréret, Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 2003 [*A Dissertation on Oriental Gardening*, London, 1772.]
- CHEVREUL, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objet colorés*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.
- CLARKE, James, *A Survey of the Lakes of Cumberland, Westmorland, and Lancashire: Together with an Account, Historical, Topographical, and Descriptive, of the Adjacent Country. To Which is Added, a Sketch of the Border Laws and Customs* [1787], 2nd ed., London, 1789.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria; or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, éd. Henry Nelson Coleridge, 2nd ed., New York, George P. Putnam, 1848.
- , *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, 6 vol., éd. Earl Leslie Griggs, Oxford, Clarendon Press, 1956-1971.
- vol. 1, 1785-1800 [1956]
- vol. 2, 1801-1806 [1956]
- vol. 3, 1807-1814 [1959]
- vol. 4, 1815-1819 [1959]
- vol. 5, 1820-1825 [1971]
- vol. 6, 1826-1834 [1971]
- COMBE, William, *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque*, London, R. Ackerman, 1812.
- , *The Tour of Doctor Syntax: The Second Tour of Doctor Syntax, in Search of Consolation*, London, R. Ackerman, 1820.
- , *The Third Tour of Doctor Syntax, in Search of a Wife: A Poem* [1820], London, R. Ackerman, 1823.
- CONYBEARE, Daniel William, *Outlines of the Geology of England and Wales, with Introductory Compendium of the General Principles of that Science, and Comparative views of the Structure of Foreign Countries. Illustrated by a Coloured Map and Sections, Part I*, London, William Phillips, 1822.

- COOK, Thomas, *Cook's Scottish Tourist Practical Directory: A Guide to the Principal Tourist Routes, Conveyances, and Special Ticket Arrangements, Sanctioned by Railway, Steamboat and Coach Companies, Commanding the Highland Excursion Traffic*, London, Thomas Cook, 1866.
- CORDINER, Charles, *Antiquities & Scenery of the North of Scotland: In a Series of Letters, to Thomas Pennant, Esqr. By the Revd. Chas. Cordiner, Minister of St. Andrew's Chapel, Bamff*, London, 1780.
- , *Remarkable Ruins, and Romantic Prospects, of North Britain. With Ancient Monuments, and Singular Subjects of Natural History by the Revd. Charles Cordiner of Bamff. The Engravings by Peter Mazell*, London, Peter Mazell, 1788.
- COX, David, *A Series of Progressive Lessons: Intended to Elucidate the Art of Landscape Painting in Water Colours: With Introductory Illustrations on Perspective* [1816], 4th ed., London, T. Clay, 1820.
- , David, *The Young Artist's Companion or Drawing Book of Studies and Landscape Embellishments Comprising a Great Variety of the Most Picturesque Objects Required in the Various Compositions of Landscape Scenery, Arranged as Progressive Lessons*, London, S. & J. Fuller, 1825.
- , *Treatise on Landscape Painting and Effect in Watercolours* London, The Studio, 1922. [*A Treatise on Landscape Painting and Effect in Watercolours, from the First Rudiments, to the Finished Picture. With Examples in Outline, Effect, and Colouring*, London, S. & J. Fuller, 1813.]
- CRADOCK, Joseph, *An Account of Some of the Most Romantic Parts of North Wales*, London, T. Cadell and T. Davies, 1777.
- Letters from Snowdon: Descriptive of a Tour Through the Northern Counties of Wales: Containing the Antiquities, History, and State of the Country; with the Manners and Customs of the Inhabitants. To Which is Added, an Account of the Inns and Roads, with Directions for Travellers*, London, J. Wilkie, 1777.
- CUMBERLAND, George, *An Attempt to Describe Hafod, and the Neighbouring Scenes about the Bridge over the Funack, Commonly Called the Devil's Bridge, in the County of Cardigan. An Ancient Seat Belonging to Thomas Johnes, Esq. Member for the County of Radnor*, London, W. Wilson, 1796.
- DANIELL, William, *Interesting Selections from Animated Nature, with Illustrative Scenery*, London, William Daniell, 1809.
- DARWIN, Charles, *L'origine des espèces*, éd. Thierry Hoquet, Paris, Edition du Seuil, 2013. [*Origin of Species*, London, J. Murray, 1859.]
- , *La filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, éd. Patrick Tort, Paris, H. Champion, 2013. [*The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, London, J. Murray, 1871]
- DEFOE, Daniel, *En explorant toute l'île de Grande-Bretagne*, trad. Jean Queval, Paris, Payot (Le Regard de l'histoire), 1974. [*A Tour Thro' the Whole Island of Great Britain, Divided into Circuits or Journies. Interspersed with Useful Observations. Particularly Fitted for the Perusal of such as Desire to Travel over the Island*, 4 vol., 1724-1726.]
- , *Caledonia*, éd. Emmanuelle Peraldo, Paris, Honoré Champion, 2016 [*Caledonia, &c., A Poem in Honour of Scotland and the Scots Nation. In Three Parts*, Edinburgh, Andrew Anderson, 1706.]
- DENNIS, John, *Miscellanies in Verse and Prose: A Quote*, London, James Knapton, 1693.

- DE QUINCEY, Thomas, *Portraits littéraires : souvenirs de la région des lacs et des poètes lakistes*, trad. Isabelle Py Balibar, Paris, J. Corti (Domaine Romantique), 1998. [*Literary and Lakes Reminiscences*, Edinburgh, *Tait's Magazine*, 1834-1840.]
- DERHAM, William, *Physico-Theology or, A Demonstration of the Being and Attributes of God, from His Works of Creation. Being the Substance of Sixteen Sermons Preached in St. Mary-Le-Bow-Church*, London, 6th ed., London, W. and J. Innys, 1723.
- DESCARTES, Renée, *Principes de la philosophie, Première partie*, sélection d'articles des parties 2, 3 et 4 et lettre préface [1644-1647], éd. Xavier Kieft, trad. Denis Moreau, Paris, J. Vrin, 2009.
- DIX, Thomas, DARTON, William, *A Complete Atlas of the English Counties*, 1822, London, William Dalton.
- DUNBAR, James, *Essay on the History of Mankind*, London, W. Strahan, T. Cadell, 1780.
- DYERS, John, *La Colline de Grongar*, trad. Antoine Cunyngham, Paris, F. Didot, 1822. [*Poems. 1. Grongar Hill; 2. the Ruins of Rome; 3. the Fleece, in Four Books*, London, J. Dodsley, 1770.]
- EVANS, Evan, *Love of Our Country, A Poem, with Historical Notes, Addressed to Sir Watkin Williams Wynns of Wynnstay*, Carmarthen, J. Ross, 1772.
- , *Some Specimens of the Poetry of the Antient Welsh Bards. Translated into English, with Explanatory Notes on the Historical Passages, and a Short Account of Men and Places Mentioned by the Bards*, 1862, Llanidloes, John Pryse. [*De Bardis Dissertatio, etc*, London, J. Dodsley, 1764.]
- EVANS, John, *Letters Written During a Tour Through North Wales, in the Year 1798, and at Other Times Containing Views of the History, Antiquities, and Customs of That Part of the Principality, and Interspersed with Observations on Its Scenery, Agriculture, Botany, Mineralogy, Trade and Manufactures*, 3rd ed., London, C. and R. Baldwin, 1804.
- EVANS, Theophilus, *A View of the Primitive Ages: In Two Parts*, trad. Rev. George Roberts, Edensburgh, Canan & Scott, 1834. [*Drych y prif oesoedd: yn ddwy ran*, 1716.]
- EVELYN, John, *The Diary of John Evelyn: from 1641 to 1705-6, with Memoir*, éd. by William Bray, London, W.W. Gibbings, 1890.
- FARINGTON, Joseph, *Views of the Lakes, &c. in Cumberland and Westmorland. Engraved from the Drawings Made by Joseph Farington*, London, William Byrne, 1789.
- FARINGTON, Joseph, *The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland: Delineated in Forty-three Engravings from the Drawings of Joseph Farington, R.A.*, London, T. Cadell and W. Davies, 1816.
- FARINGTON, Joseph, *The Farington Diary*, éd. James Greig, 8 vol., London, Hutchinson & Co, 1923-1928.
- vol. 1, 1793-1802 [3rd ed.]
 - vol. 2, 1802-1804
 - vol. 3, 1804-1806
 - vol. 4, 1806-1808
 - vol. 5, 1808-1809
 - vol. 6, 1810-1811
 - vol. 7, 1811-1814
 - vol. 8, 1815-1821

- FAUJAS de SAINT-FOND, Barthélémy, *Voyage en Angleterre, en Écosse et aux îles Hébrides : ayant pour objet les sciences, les arts, l'histoire naturelle et les moeurs : avec la description minéralogique du pays de Newcastle, des montagnes du Derbyshire, des environs d'Edinburgh, de Glasgow, de Perth, de S.-Andrews, du duché d'Inverary et de la grotte de Fingal*, 2 vol., Paris, Chez H.J. Jansen, 1797.
- FÉLIBIEN, André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Amsterdam, Estienne Roger, 1706.
- FENNEL ROBSON, George, *Scenery of the Grampian Mountains; Illustrated by Forty Etchings in Soft Ground: Representing the Principal Hills from Such Points as Display Their Picturesque Features; Diversified by Lakes and Rivers: with an Explanatory Page Fixed to Each Plate, Giving Account of Those Objects of Natural Curiosity and Historical Interest, with Which the District Around*, London, George Fennel Robson, 1814.
- FERGUSSON, Adam, *An Essay on the History of Civil Society*, 5th ed., London, T. Cadell, W. Creech, and J. Bell, 1782.
- FIENNES, Celia, *The Journeys of Celia Fiennes*, éd. Christopher Morris, London, 1949. [Emily Wingfield Griffiths, *Through England on a Side Saddle in the Time of William and Mary / Being the diary of Celia Fiennes; with an Introduction by the Hon. Mrs. Griffiths*, London, Field & Tuer, 1888.]
- FISHER, Jonathan, *A Picturesque Tour of Killarney, Describing in Twenty Views, the Most Pleasing Scenes of that Celebrated Lake, Accompanied by Some General Observations. Engraved in Aquatinta by Jonathan Fisher, etc.*, London, G.G.J. & J. Robinson, 1789.
- , *Scenery of Ireland, Illustrated in a Series of Prints of Select Views, Castles, and Abbies, Drawn and Engraved in Aquatinta by J. Fisher (A Description of the Lake of Killarney, Illustrated with Twelve Prints of Views Drawn and Engraved in Aquatinta by J. Fisher: Being an Appendix to His "Scenery of Ireland.")*, Dublin, 1795.
- FORD, William, *A Description of the Scenery in the Lake District, Intended as a Guide to Strangers*, Carlisle, 1839.
- FÜSSLI, Johann-Heinrich, *Conférences sur la peinture*, éd. Marie Madeleine Martinet, trad. Serge Chauvin, Paris, énsb-a (Beaux-arts Histoire), 1994. [Henry Fuseli, *Lectures on Painting, Delivered at the Royal Academy. March 1801. With Additional Observations and Notes*, London, 1801-1820.]
- FRASER, Alexander, *Scottish Landscape. The Works of Horatio Mcculloch, R.S.A., Photographed by Thomas Annan. With a Sketch of His Life by Alexander Fraser, R.S.A.*, Edinburgh, A. Elliot, 1872.
- GARNETT, Thomas, Walter Henry Watts, *Observations on A Tour Through The Highlands And Part Of The Western Isles of Scotland; Particularly Staffa And Icolmkill: Illustrated by a Map, and Fifty-two Plates, Engraved in the Manner of Aquatinta, from Drawings Taken on the Spot by W. H. Watts, Miniature and Landscape Painter*, 2 vol., London, John Stockdale, 1811.
- GERARD, Alexander, *Essai sur le goût*, éd. Pierre Morère, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal (Esthétique et représentation, monde anglophone, 1750-1900), 2008. [*An Essay on Taste*, London/Edinburgh, 1764.]

- GILPIN, William, *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776, on Several Parts of Great Britain; Particularly the High-Lands of Scotland*, 2 vol., London, Blamire, 1789.
- , *Voyage en différentes parties de L'Angleterre et particulièrement dans les montagnes & sur les lacs du Cumberland & du Westmorland; contenant des observations relatives aux beautés pittoresques*, 2 vol., Paris, Londres, Defer de Maisonneuve, Blamire, 1789. [*Observations on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772 [1786]*, 2 vol., 3rd ed., London, T. Cadell and T. Davies, 1808.]
- , *Observations on the Western Parts of England, Relative Chiefly to Picturesque Beauty. To Which are Added Remarks on the Picturesque Beauty. To Which are Added, a Few Remarks on the Picturesque Beauties of the Isle of Wight*, London, T. Cadell and W. Davies, 1798.
- , *Essai sur les gravures*, Breslau, Guillaume Theophile Korn, 1800. [*An Essay on Prints [1768]*, 5th, London, T. Cadell and W. Davies, 1802.]
- , *Observations on the Coasts of Hampshire, Sussex, and Kent, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1774*, London, T. Cadell, W. Davies, 1804.
- , *Dialogues on Various Subjects*, London, T. Cadell and W. Davies, 1807.
- , *Observations on Several Parts of the Counties of Cambridge, Norfolk, Suffolk, and Essex. Also on Several Parts of North Wales: Relative Chiefly to Picturesque Beauty, In Two Tours, the Former Made in the Year 1769, the Latter in the Year 1773*, London, T. Cadell and W. Davies, 1809.
- , *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages [1799]*, éd. Michel Conan, trad. Baron de Blumenstein, Paris, Moniteur, 1982. [*Three Essays: On Picturesque Beauty, on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: With a Poem on Landscape Painting. To These Are Now Added, Two Essays Giving an Account of the Principles and Mode in Which the Author Executed His Own Drawings [1792]*, 3rd ed., London, T. Cadell, T. Davies, 1808.]
- , *Observations Sur La Rivière Wye*, trad. Frédéric Ogée, Pau, Publications de l'Université de Pau (Quad), 2009. [*Observations on the River Wye: And Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, London, R. Blamire, 1782.]
- , *Le paysage de la forêt* trad. Joël Cornuault, Saint-Maurice, Premières pierres, 2010. [*Remarks on Forest Scenery and Other Woodland Views, Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, London, R. Blamire, 1791.]
- GRANT, Anne, *Letters from The Mountains Being the Real Correspondence of a Lady, between the Years 1773 and 1807*, 3 vol., 4th ed., London, Longman, Hurst & Orme, 1809.
- GRAY, Thomas, *The Bard*, London, John van Voorst, 1837 [*Odes. The Bard*, London, 1757]
- , *The Letters of Thomas Gray Including the Correspondence of Gray and Mason*, 3 vol., éd. Duncan Crookes Tovey, 2nd ed., London, George Bell and Sons, 1909-1913.
- vol. 1, 1736-1757 [2nd ed.]
- vol. 2, 1758-1762
- vol. 3, 1763-1771

- GREEN, William, *A Description of a Series of Sixty Small Prints Etched by William Green of Ambleside, from Drawings Made by Himself*, London, William Green, 1814.
- , *The Tourist's New Guide Containing a Description of the Lakes, Mountains, and Scenery, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire, with Some Account of Their Bordering Towns and Villages. Being the Result of Observations Made During a Residence of Eighteen Years in Ambleside and Keswick*, 2 vol., Kendal, R. Lough and Co., 1819.
- GIBBON, Edward, *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain d'Occident* (chapitres XXVIII-XXXII et XXXVI), trad. François Guizot, Paris, Seuil, 1994. [*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London, Strahan & Cadell, 1776-1788.]
- HALLER, Albretch von, *Premier voyage dans les Alpes et autres textes 1728-1732*, éd. Aurélie Luther, Genève, Editions Slatkine (Travaux sur la Suisse des Lumières Texte Suisses du XVIII^e siècle, n° 2), 2000. [*Die Alpen, 1728-1732*]
- HAZLITT, William, *The Complete Works of William Hazlitt*, éd. P.P. Howe, 21 vol., London, J.M. Dent & Sons, 1930-1934. [*The Collected Works of William Hazlitt*, éd. Alfred Rayney Walker, Arnold Glover, London/New York, J.M. Dent & Co./McClure, Phillips & Co., 1902.]
- HEARNE, Thomas, *Antiquities of Great Britain, Illustrated in Views of Monasteries, Castles and Churches Now Existing. Engraved by W. Byrne from Drawings Made by T. Hearne. With Descriptions in English and in French*, 2 vol., London, T. Cadell and W. Davies, 1807.
- HOGARTH, William, *Analyse de la beauté : destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, éd. Bernard Cottret, trad. Hendrik Jansen, Serge Chauvin, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts (Beaux-arts histoire), 1991. [*Analysis of Beauty*, London, 1753.]
- HOME, Henry, *Elements of Criticism* [1762], 3 vol., éd. Robert Voitle, Hildesheim/New York, Georg Olms, 1970.
- HORNE, Thomas Hartwell, *The Lakes of Lancashire, Westmorland, and Cumberland; Delineated in Forty-three Engravings, from Drawings by Joseph Farington, R.A. With Descriptions Historical, Topographical, and Picturesque; the Result of a Tour Made in the Summer of the Year 1816*, London, T. Cadell and W. Davies, 1816.
- HUCKS, Joseph, *A Pedestrian Tour Through North Wales, in a Series of Letters* [1795], Cardiff, University of Wales Press, 1979.
- HUGHES, Hugh, *The Beauties of Cambria; Consisting of Sixty Views, in North and South Wales, Each View Accompanied by a Page of Letter-Press*, London, Hugh Hughes, 1823.
- HUTCHESON, Francis, *Recherches sur l'origine de nos idées, de la beauté et de la vertu*, trad. Anne-Dominique Balmès, Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 1991. [*An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725.]
- HUTCHINSON, William, *An Excursion to the Lakes in Westmoreland and Cumberland: With a Tour Through Part of the Northern Counties, in the Years 1773 and 1774*, London, J. Wilkie and W. Charnley, 1776.

- HUTTON, James, *Theory of the Earth with Proofs and Illustrations*, 2 vol., Weinheim/Codicote/New York, H. R. Engelmann (J. Cramer)/Wheldon and Wesley/Hafner publishing Co., 1960. [« Theory of the Earth; or an Investigation of the Laws Observable in the Composition, Dissolution, and Restoration of Land upon the Globe », *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, 1788.]
- JOHNSON, Samuel, *A Diary of a Journey into North Wales, in the Year 1774*, London, R. Jennings, 1816.
- JOHNSON, Samuel, *Johnson and Boswell in Scotland: A Journey to the Hebrides*, éd. Pat Robers, New Haven, Yale University Press, 1993. [*A Journey to the Western Islands of Scotland*, London, W. Straham and T. Cadell, 1775.]
- JOHNSON, Samuel, BOSWELL, James, *Voyages dans les Hébrides*, trad. Marcel Le Pape, Paris, Éd. De la Différence (Collection Outre-mers), 1991. [Samuel Johnson, *A Journey to the Western Islands of Scotland*, 1775; James Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides*, 1785.]
- JONES, Edward, *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*, vol. 1, London, 1794.
- *The Bardic Museum, of Primitive British Literature; and Other Admirable Rarities: Forming the Second Volume of the Musical, Poetical, and Historical Relicks of the Welsh Bards and Druids: Containing, the Bardic Triads; Historic Odes; Eulogies; Songs; Elegies; Memorials of the Tombs of the Warriors; of King Arthur and His Knights; Regalias; the Wonders of Wales, Et Cætera: With English Translations and Historic Illustrations: Likewise, the Ancient War-Tunes of the Bards; to These National Melodies Are Added New Basses; with Variations, for the Harp, Or Harpsichord; Violin, Or Flute*, London, A. Strahan, 1802.
- JONES, Thomas, *Journal de voyage à Rome et Naples, 1776-1783*, trad. Isabelle Baudino, Jacques Carré, Paris, Gérard Monfort, 2001. [*Memoir of Thomas Jones, 1803*, vol. 32, éd. A.P. Oppé, The Walpole Society, 1951.]
- JONES, Owen, PUGHES Owen William, DAVIES, Walter, MORGANWG, Iolo, *The Myvyrian Archaiology of Wales: Collected out of Ancient Manuscripts*, 3 vol., London, S. Rousseau, 1801-1807.
- KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1992], 2^e éd., trad. Roger Kempf, Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2008. [*Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764]
- , *Critique de la raison pure*, éd. Alain Renaut, 2^e éd., Paris, Flammarion, 2011 [*Kritik der reinen Vernunft*, 1781-1787]
- KEATS, John, *The Letters of John Keats* [1935], éd. Maurice Buxton Forman, 3rd ed., London, G. Cumberlege, 1948.
- KNIGHT, Richard Payne, *The Landscape: A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price* [1794], 2nd ed., London, Bulmer and Co., 1795.
- , *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London, T. Payne, 1805.
- KNOX, John, *Voyage dans les montagnes de l'Écosse et dans les isles Hébrides, fait en 1786*, trad. Théophile Mendar, Monein, Éd. Pyrémonde [Princi Negue] (ARR, n°239), 2007. [*A Tour Through the Highlands of Scotland, and the Hebrides Isles in 1787*, London/Edinburgh/Glasgow, J. Walter/W. Gordon and C. Elliot/Dunlop and Wilson, 1787.]
- KNOX, Robert, *Races of Men: A Fragment*, s.l., 1850.

- LAWSON, John Parker, *Scotland Delineated in a Series of Views of the Principal Cities and Towns, Particularly of Edinburgh and Its Environs; of the Cathedrals, Abbeys, and Other Monastic Remains; the Castle and Baronial Mansions; The Mountains and Rivers Sea-Coast and Other Grand Picturesque Scenery* [1847-1854], London, Day and Son, 1858.
- LEIGHTON, John M., *The Lakes of Scotland; a Series of Views, from Paintings Taken Expressly for the Work, by J. Fleming, Engraved by J. Swan. With Historical and Descriptive Illustrations by J.M. Leighton*, Glasgow, Moon, Boys & Graves. Longman, Rees, Orme, Brown, Green, 1834.
- LESLIE, Charles Robert, TAYLOR, Tom, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds with Notices of Some of his Contemporaries*, 2 vol., London, J. Murray, 1865.
- LESLIE, Charles Robert, *John Constable* [1905], éd. Pierre Wat, trad. Léon Balzagette, Paris, énsb-a (Beaux-arts histoire), 1996. [*Life and Letters of John Constable*, R.A., London, Chapman and Hall, 1896.]
- LESLIE, John, *Killarney: A Poem*, Dublin, W. Wilson, 1772.
- LEYDEN, John, *Journal of a Tour in the Highlands and Western Islands of Scotland in 1800*, Edinburgh/London, William Blackwood and Sons, 1903.
- LHUYD, Edward, *Archaeologia Britannica: An Account of the Languages, Histories and Customs of Great Britain, from Travels Through Wales, Cornwall, Bas-Bretagne, Ireland and Scotland*, Oxford, 1702.
- LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, trad. Jean-Michel Vienne, Paris, J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2001. [*Essay Concerning Human Understanding in Four Books*, London, 1690.]
- LOCKHART, John Gibson, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart*, 6 vol., Boston, Otis, Broaders, and Company, 1837-1838.
- vol. 1, 1771-1803. - *Memoir of the Early Life of Sir W. Scott, Written by Himself*
- vol. 2, 1803-1811
- vol. 3, 1811-1815
- vol. 4, 1816-1820
- , *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart*, 7 vol., Philadelphia, Carey, Lea, and Blanchard, 1838.
- vol. 5, 1820-1825
- vol. 6, 1825-1826
- vol. 7, 1826-1832
- , *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart*, 6 vol., 2nd ed., Edinburgh, Robert Cadell, 1839.
- vol. 2, 1798-1806
- vol. 4, 1812-1814
- LOUDON, John Claudius, *An Encyclopaedia of Gardening, Comprising the Theory and Practice of Horticulture, Floriculture, Arboriculture and Landscape Gardening... A General History of Gardening in All Countries with Suggestion for Its Future Progress in the British Isles*, by J. C. Loudon, London, Longman, 1822.
- LOUTHERBOURG, Jacques-Philippe de, *The Romantic and Picturesque Scenery of England and Wales, from Drawings Made Expressly for this Undertaking by P.J. de Louthembourg, with Historical and Descriptive Accounts of the Several Places of Which Views are Given*, London, Robert Bowyer, 1805.

- LYELL, Charles, *The Geological Evidence of the Antiquity of Man: With an Outline of Glacial and Post-Tertiary Geology and Remarks on the Origin of Species with Special Reference to Man's first Appearance on the Earth* [1863], New York, AMS Press, 1973.
- , *Principles of Geology*, 3 vol., éd. Martin John Spencer Rudwick, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1990-1991. [*Principles of Geology, Being Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface by Reference to Causes Now in Operation*, 3 vol., London, J. Murray, 1830-1833.]
- , *L'ancienneté de l'homme : prouvée par la géologie et remarques sur les théories relatives à l'origine des espèces par variation*, éd. Gabriel Gohau, Marie-Françoise Aufrère, Paris, SenS éd (Collection SenS de la vie), 2009. [*The Geological Evidence of the Antiquity of Man*, London, J. Murray, 1863.]
- LYELL, Katherine M., (éd.), *Life, Letters, and Journals of Sir Charles Lyell*, 2 vol., New York, AMS Press, 1983. [*Life, Letters and Journals of Sir Charles Lyell*, London, John Murray, 1881.]
- vol. 1, 1797-1836
- vol. 2, 1837-1875
- LYTTELTON, George, *The Works of George Lord Lyttelton: Formerly Printed Separately, and Now Collected Together: With Some Other Pieces, Never before Printed*, Dublin, James Williams, 1775.
- M'CRIE, Thomas, *The Life of John Knox: Containing Illustrations of the History of the Reformation in Scotland*, 5th ed., 2 vol., s.l., Blackwood, 1831.
- MACCULLOCH, John, *A Description of the Western Islands of Scotland, Including the Isle of Man: Comprising an Account of Their Geological Structure: With Remarks on Their Agriculture, Scenery, and Antiquities*, 3 vol., Edinburgh/London, Archibald Constable and Co./Hurst, Robinson, and Co., 1819.
- , *The Highlands and Western Isles of Scotland, Containing Descriptions of Their Scenery and Antiquities, with an Account of the Political History and Ancient Manners and of the Origin, Language, Agriculture, Economy, Music, Present Condition of the People Founded on a Series of Annual Journeys between the Years 1811 and 1821, and Forming an Universal Guide to that Country in Letters to Sir Walter Scott, bart*, 4 vol., London, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, 1824.
- MACGILLIVRAY, William, *The Natural History of Deeside and Braemar*, éd. Edwin Lankester, s.l., 1855.
- MACKENZIE, Alexander, *The History of the Highland Clearances*, Edinburgh, Mercat Press, 1991. [*The History of the Highland Clearances*, Inverness, 1883.]
- MACPHERSON, James, *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic, or Erse Language*, Edinburgh, G. Hamilton, J. Balfour, 1760.
- , *Saga des hautes terres*, éd. Yann Brekilien, trad. P. Christian, Paris, Hallier, 1980.
- , *Œuvres d'Ossian*, éd. Samuel Baudry, Paris, Classique Garnier (Littératures du monde. Série littératures anglo-saxonnes), 2013. [*The Works of Ossian, the Son of Fingal, in two Volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson. The third Edition. To Which is Subjoined a Critical Dissertation on the Poems of Ossian. By Hugh Blair*, 2 vol., London, J. Becket and P. A. Dehondt, 1765.]
- MARTIN, Martin, *A Description of the Western Islands of Scotland* [1703], 2nd ed., London, A. Bell, T. Varnam and J. Osborn, 1716.

- MARTINEAU, Harriet, *A Complete Guide to the English Lakes*, Windermere/ London, John Garnett/Whittaker and Co., 1855.
- MASON, William, *Caractacus, Tragédie En Cinq Actes, Sur Les Modèles Des Tragédies Grecques*, s.l., 1785. [*Caractacus, A Dramatic Poem: Written on the Model of the Ancient Greek Tragedy*, London, J. Knapton, J. Dodsley, 1759.]
- , *Le jardin anglois, poème en quatre chants, par M. Masson ; traduit de l'anglais. Orné de cinq planches, représentant le jardin anglois du Château de Prunay, près Marly*, Paris, Leroy, 1788. [*The English Garden: A Poem. In Four Books (1772)*, York, A. Ward, 1783.]
- MAWMAN, Joseph, *An Excursion to the Highlands of Scotland and the English Lakes: With Recollections, Descriptions, and References to Historical Facts*, London, J. Mawman, 1805.
- MCNAYR, James, *A Guide from Glasgow to the Most Remarkable Scenes in the Highlands of Scotland and to the Falls of the Clyde*, Glasgow, Courier Office, 1797.
- MIDDIMAN, Samuel, *Select Views in Great Britain*, S. Middiman, London, s.d.
- MILTON, John, *Le paradis perdu*, éd. Robert Ellrodt, trad. Chateaubriand, Paris, Gallimard (Collection Poésie, n° 290), 1995. [*Paradise Lost*, 1667.]
- de MONMOUTH, Geoffroy, *The History of the Kings of Britain*, trad. Neil Wright, éd. Michael D. Reeves, Woodbridge, Boydell Press (Arthurian Studies, n° 69), 2007 [*Historia Regum Britanniae*.]
- MORGANWG, Iolo, WILLIAMS, Taliesin, PRICE, Thomas, JONES, Owen, *Welsh Manuscripts, in Prose and Verse, from the Collection Made by the Late Edward Williams, Iolo Morganwg, for the Purpose of Forming a Continuation of the Myfyrian Archaiology; and Subsequently Proposed as Materials for a New History of Wales / with English Translations and Notes, by his Son, the Late Taliesin Williams*, Llandovery, W. Rees, 1848.
- MURRAY, John (éd.), *Handbook for Travellers in Ireland*, 4th ed., London, J. Murray, 1878.
- MURRAY, Sarah, *A Companion, and Useful Guide to the Beauties of Scotland: To the Lakes of Westmoreland, Cumberland, and Lancashire; and to the Curiosities in the District of Craven, in the West Riding of Yorkshire. To Which is Added, a More Particular Description of Scotland, Especially that Part of Called the Highlands*, London, 1799.
- NECKER DE SAUSSURE, Louis-Albert, *Voyage en Écosse et aux îles Hébrides*, 3 vol., Genève, J. J. Paschoud, 1821.
- NODIER, Charles, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, éd. Georges Zaragoza, Paris, H. Champion (Textes de littérature moderne et contemporaine, n°58), 2003. [*Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, J.M. Barba, Paris, 1821.]
- OGLE, Thomas (éd.), *Our English Lakes, Mountains, and Waterfalls, as Seen by William Wordsworth. Photographically Illustrated by Thomas Ogle*, London, A.W. Bennett, 1864.
- PALEY, William, *Théologie naturelle, ou Preuves de l'existence et des attributs de la divinité, tirées des apparences de la nature*, trad. Charles Pictet de Rochemont, Genève, J.J. Paschoud, 1804. [*Natural Theology or Evidences of the Existence and Attributes of the Deity*, London, R. Faulder, 1802.]
- PAYN, James, *The Lakes in Sunshine: Being Photographic and Other Pictures of the Lake District of Westmorland and North Lancashire*, 2 vol., Windermere, J. Garnett, 1867.

- PENNANT, Thomas, *A Tour in Scotland, and Voyage to the Hebrides; MDCCLXXII. Part I*, 4th ed., London, Benj. White, 1776.
- , *A Tour in Scotland; MDCCLXIX*, London, Benj. White, 1776.
- , *Tours in Wales*, éd. John Rhys, 3 vol., Caernarvon, H. Humphreys, 1883. [*A Tour in Wales. MDCCLXXIII*, London Henry Hughes, 1778. *A Tour in Wales; The Journey to the Snowdon*, London, Henry Hughes, 1781.]
- PINKERTON, John, *A Dissertation on the Origin and Progress of the Scythians or Goth*, London, 1787.
- PLAYFAIR, John, *Illustrations of the Huttonian Theory of the Earth*, London/Edinburgh, T. Cadell and Davies/William Creech, 1802.
- POPE, Alexander, *Essai sur l'homme*, trad. Michèle Pinson, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 1995. [*An Essay on Man, 1733-1734*]
- PRICE, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* [1794], London, J. Robson, 1796.
- , *A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful: In Answer to the Objections of Mr. Knight. Prefaced by an Introductory Essay on Beauty; with Remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds & Mr. Burke, upon That Subject*, Hereford/London, D. Walker/J. Robson, 1801.
- PUGH, Edward, *Cambria Depicta: A Tour Through North Wales, Illustrated with Picturesque Views*, London, W. Clowes, 1816.
- PYE, John, *Patronage of British Art an Historical Sketch: Comprising an Account of the Rise and Progress of Art and Artists in London, from the Beginning of the Reign of George the Second: Together with a History of the Society for the Management and Distribution of the Artists' Fund, from Its Establishment in 1810, to Its Incorporation in 1827*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1845.
- PYNE, James Baker, *Lake Scenery of England*, London, Day and Son, 1859.
- RADCLIFFE, Ann, *The Castle of Athlin and Dunbayne*, London, T. Hookham, 1789.
- , *A Journey Made in the Summer of 1794, Through Holland and the West Frontier of Germany, with a Return down the Rhine: To Which are Added Observations During a Tour to the Lakes of Lancashire, Westmoreland, and Cumberland*, Dublin, P. Wogan, 1795.
- , *Les Mystères d'Udolphe*, éd. Maurice Lévy, trad. Victorine de Chastenay, Paris, Éditions Gallimard (Folio Classique), 2001. [*The Mysteries of Udolpho*, London, G.G. and J. Robinson, 1795.]
- , *Les Mystères de la forêt*, éd. Pierre Arnaud, trad. François Souless, Paris, Éditions Gallimard (Folio Classique), 2011. [*The Romance of the Forest*, 1791.]
- RAY, John, *Three Physico-Theological Discourses Concerning I. The Primitive Chaos, and Creation of the World. II. The General Deluge, Its Causes and Effects. III. The Dissolution of the World, and Future Conflagration. Wherein Are Largely Discussed, The Production and Use of Mountains; the Original of Fountains, of Formed Stones, and Sea-Fishes Bones and Shells Found in the Earth; the Effects of Particular Floods, and Inundations of the Sea; the Eruptions of Vulcano's; the Nature and Causes of Earthquakes. Also an Historical Account of Those Two Late Remarkable Ones in Jamaica and England. With Practical Inferences* [1693], 3rd ed., London, William Innys, 1713.

- RAY, John, *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation: In Two Parts. Viz. The Heavenly Bodies, Elements, Meteors, Fossils, Vegetables, Animals (Beasts, Birds, Fishes and Insects), More Particularly in the Body of the Earth, Its Figure, Motion, and Consistency; and in the Admirable Structure of the Bodies of Man and Other Animals; as Also in Their Generation, &c. With Answers to Some Objections* [1691], 6th ed., London, William Innys, 1714.
- RICHARDS William, SWIFT, Jonathan, *Wallography or, The Briton Described: Or, A Journey Thro' Wales*, London, J. Torbuck, 1738.
- RICHARDSON, Jonathan, *Traité de la peinture et de la sculpture*, éd. Isabelle Baudino, Frédéric Ogée, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts (Beaux-arts Histoire), 2008. [*Traité de la Peinture et de la Sculpture*, I- *Un Essai sur la Théorie de la Peinture* ; II- *Un Essai sur l'Art de critiquer en fait de Peinture, et Un Discours sur la Science d'un Connaisseur* ; III- *Description de divers tableau, Dessins, Statues, Bustes, Bas-reliefs etc. qui se trouvent en Italie*, Traduit de l'anglais; revu et corrigé par l'auteur, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1728.]
- REDGRAVE, Richard, REDGRAVE, Samuel, *A Century of Painters of the English School*, 2 vol., London, Smith, Elder, 1866.
- REPTON, Humphry, *An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening: To Which are Added, Some Observations on Its Theory and Practice, Including a Defence of the Art*, London, J. Taylor, 1806.
- REYNOLDS, Joshua, *Discours sur la peinture Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques*, éd. Louis Dimier, Paris, Renouard, H. Laurens, 1909.
- , *Discours sur la peinture*, trad. Jean-François Baillon, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts (Beaux-arts Histoire), 1991. [Texte établi d'après l'édition de Louis Dimier.]
- ROBINSON, John, *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, London, Whitaker, Treacher, & Co., 1831.
- ROGET, John Lewis, *A History of the 'Old Water-Colour' Society Now the Royal Society of Painters in Water Colours; with Biographical Notices of its Older and of all Deceased Members and Associates, Preceded by an Account of English Water-Colour Art and Artists in the Eighteenth Century*, 2 vol., London, Longmans, Green and Co., 1891.
- ROGERS, Samuel, *Italy: A Poem*, London, J. Murray, 1823.
- ROMNEY, John, *Memoirs of the Life and Works of George Romney: Including Various Letters and Testimonies to His Genius & co.; Also, Some Particulars of the Life of Peter Romney, His Brother*, London, Baldwin and Cradock, 1830.
- ROSCOE, Thomas, *Wanderings and Excursions in North Wales*, London, C. Tilt and Simpkin and Co.; Birmingham, Wrightson and Webb, 1836.
- , *Wanderings and Excursions in South Wales, with the Scenery of the River Wye* [1837], London, Henry G Bohn, 1854.
- ROSENTHAL, Michael, PAYNE, Christiana, WILCOX, Scott (éd.), *Prospects for the Nation: Recent Essays in British Landscape, 1750-1880*, New Haven, Yale University Press (Studies in British Art, n° 4), 1997.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine des inégalités, concours de 1754/Académie de Dijon*, Paris, Fayard, 2000. [*Discours sur l'origine des inégalités*, 1755.]
- ROY, William, *The Military Antiquities of the Romans in Britain; Published by the Order, and at the Expence of, the Society of Antiquaries of London*, London, Robson, Nicol, Leigh and Sotheby, Brown and Egerton, 1793.

- ROY, William, *The Great Map: The Military Survey of Scotland, 1747-55*, éd. Yolande Hodson, Chris Tabraham, Charles W.J. Withers, Edinburgh/London, Birlinn Ltd National Library of Scotland/British Library, 2007.
- RUSKIN, John, *The Poetry of Architecture; or, the Architecture of the Nations of Europe Considered in Its Association with Natural Scenery and National Character*, Orpington, George Allen, 1893. [Recueil d'articles sur l'architecture publié dans *The Architectural magazine*, 1837.]
- , *The Works of John Ruskin*, éd. Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn, 39 vol., London/New York, George Allen, Longmans, Green, and Co., 1903-1912.
- vol.1, *Early Prose Writings* [1834-1843]
 - vol.2, *Poems* [1834-1843]
 - vol.3-vol.7, *Modern Painters* [1843-1860]
 - vol.8, *The Seven Lamps of Architecture* [1849]
 - vol. 9-vol.11, *The Stones of Venice and Examples of the Architecture of Venice* [1851-1853]
 - vol.12, *Lecture on Architecture and Painting (Edinburgh, 1853) with Other Papers* [1844-1854]
 - vol. 13, *Turner, The Harbours of England and Catalogues and Notes*
 - vol. 14, *Academy Notes, Notes on Prout and Hunt and Other Art Criticisms* [1855-1888]
 - vol. 15, *The Element of Drawing, The Elements of Perspective and The Laws of Fésole* [1857]
 - vol. 16, “*A Joy for Ever*” and *The Two Paths with Letters on The Oxford Museum and various addresses* [1856-1860]
 - vol. 17, *Unto this Last, Munera Pulveris and Time and Tide with Other Writings on Political Economy* [1860-1873]
 - vol. 18, *Sesame and Lilies, The Ethics of Dust and The Crown of Wild Olive with letters on Public Affairs* [1859-1866]
 - vol. 19, *The Cestus of Aglaia and The Queens of the Air with other papers and lectures on Art and Literature* [1860-1870]
 - vol. 20, *Lectures on Art and Arata Pentelici with lectures and Notes on Greek Art and Mythology* [1870]
 - vol. 21, *The Ruskin Art Collection at Oxford: Catalogue, Notes and Instructions* [1870-1884]
 - vol. 22, *Lectures on Landscape, Michael Angelo & Tintoret, the Eagle's Nest and Ariadne Florentina with notes for other Oxford Lectures* [1871-1872]
 - vol. 23, *Val D'Arno, The School of Florence, Mornings in Florence and The Shepherd's Tower*
 - vol. 24, *Giotto and his works in Padua, The Cavalli Monuments Verona, Guide to the Academy Venice and St Mark's Rest*
 - vol. 25, *Love's Meinie and Proserpina*
 - vol. 26, *Deucalion and Other Studies in Rocks and Stones*
 - vol. 27-vol. 29, *Fors Clavidera: Letters to the Workmen and Labourers of Greta Britain*
 - vol. 30, *The Guild and Museum of St. George*
 - vol. 31, *Bibliotheca Pastorum*
 - vol. 32, *Studies of Peasant Life*
 - vol. 33, *The Bible of Amiens, Valle Crucis, The Art of England and The Pleasures of England*
 - vol. 34, *The Storm-cloud of the Nineteenth Century*

- vol. 35, *Preaterita and Dilecta*
 —vol. 36-vol.37, *The Letters of John Ruskin* [1827-1889]
 —vol. 38, *Bibliography, Catalogue of Ruskin's Drawings and Addenda et Corrigenda*
 —vol. 39, *General Index*
- , *Iteriad: Or Three Weeks among the Lakes*, éd. James S. Dearden, Gateshead, Northumberland Press, 1969.
- , *Les Pierres de Venise*, éd. Jean-Claude Garcias, trad. Mathilde P. Crémieux, Paris, Hermann, 1983. [*The Stones of Venice*, 1851-1853.]
- , *Les Sept Lampes de l'architecture*, éd. Jean-Pierre Naugrette, trad. George Elwall, Paris, Les Belles Lettres, 2008. [*The Seven Lamps of Architecture*, London, Smith, Elder and Co., 1849.]
- , *Conférences sur l'architecture et la peinture. L'éloge du gothique, Turner et son oeuvre, Le préraphaélisme*, éd. Antoni Collot, trad. Emile Cammaerts, Paris, SenS éd. (Collection SenScritique), 2009. [*Lectures on Architecture and Painting, Delivered at Edinburgh in November, 1853*, London, Smith, Elder and Co., 1854.]
- , *Il n'y a de richesse que la vie*, trad. Pierre Thiesset, Quentin Thomasset, Vierzon, le pas de côté, 2012. [*Unto the Last*, the Cornhill Magazine, 1860.]
- , *Écrits sur les Alpes*, éd. Emma Sdegno, Claude Reichler, trad. André Hélard, Paris, PUPS, 2013.
- RUSKIN, John, HUNT, Alfred William, *John Ruskin and Alfred Hunt: New Letters and the Record of a Friendship*, Victoria, University of Victoria (English Literary Studies. Monograph Series), 1982.
- SANDBY, Paul, *Thirty-six Views in Wales, XII Views in Aquatinta from Drawings Taken on the Spot in South-Wales; Dedicated to the Honourable Charles Greville and Joseph Banks Esquire by Their ever Grateful and much Obligated Servant Paul Sandby, RA, XII Views in North Wales being Part of a Tour Through that Fertile and Romantick Country under the Patronage of the Honorable Sir Watkin Williams Wynn Bart, XII Views in Wales*, London, Paul Sandby, 1775-1777.
- , *The Virtuosi's Museum, Containing Select Views, in England, Scotland and Ireland, Drawn by Paul Sandby*, London, G. Kearsly, 1778.
- , *A Collection of One Hundred and Fifty Select Views in England, Wales, Scotland and Ireland, Drawn by Paul Sandby, 'Recueil de Cent et Cinquante Vues Choisies En Angleterre, Le Pays de Galles, Écosse et Irlande'*, 2 vol., London, John Boydell, 1782.
- SCOTT, Walter, *Minstrelsy of the Scottish Border; Consisting of Historical and Romantic Ballads, Collected in the Southern Counties of Scotland; with a Few of Modern Date, Founded upon Local Tradition*, 2 vol., Kelso, J. Ballantine, 1802.
- , *The Lay of the Last Minstrel: A Poem*, Edinburgh, James Ballantyne and Co., 1806.
- , *The Lord of the Isles A Poem*, London, James Ballantyne and Co., 1815.
- , *Hints Addressed to the Inhabitants of Edinburgh, and Others, in Prospect of His Majesty's Visit*, Edinburgh, Bell and Bradfute, 1822.
- , *Oeuvres complètes de Sir Walter Scott*, 54 vol., trad. Amédée Pichot, Paris, C. Gosselin, 1822-1830.
- vol. 1, Poèmes narratifs : *Le Lai du dernier Ménéstrel ; Marmion ; La recherche du Bonheur*.
- vol. 2, Poèmes narratifs : *La Dame du lac ; Rokeby ; Harold l'intrépide*
- vol. 3, Poèmes narratifs : *Le Lord des îles. Les Fiançailles de Triermain ; La vision de Don Rodrigue ; Le champs de Bataille de Waterloo ; La danse de la Mort, Thomas le Rimeur*

- vol. 4-vol. 5, *Waverley, ou Il y a 60 ans*
 –vol. 6-vol. 7, *Guy Mannering, ou l'Astrologue*
 –vol. 8-vol. 9, *L'Antiquaire*
 –vol. 10-vol. 11, *Rob Roy*
 –vol. 12, *Contes de mon hôte (Le Nain mystérieux. - Les Puritains d'Écosse)*
 –vol. 13, *Contes de mon hôte (Les Puritains d'Écosse, fin)*
 –vol. 14-vol. 15, *Contes de mon hôte (La Prison d'Édimbourg)*
 –vol. 16, *Contes de mon hôte (La Fiancée de Lammermoor)*
 –vol. 20-vol. 21, *Le Monastère*
 –vol. 22-vol. 23, *L'Abbé*
 –vol. 24, *Kenilworth (1)*
 –vol. 26-vol. 27, *Le Pirate*
 –vol. 28, *Lettres de Paul à sa famille écrites en 1815*
 –vol. 29-vol. 30, *Les Aventures de Nigel*
 –vol. 31-vol. 32, *Péveril du Pic*
 –vol. 33-vol. 34, *Quentin Durward*
 –vol. 35-vol. 36, *Les Eaux de St-Ronan*
 –vol. 37-vol. 38, *Redgauntlet*
 –vol. 39-vol. 41, *Histoires du temps des croisades : Les Fiancés, ou le Connétable de Chester, Le Talisman*
 –vol. 42-vol. 43, *Woodstock, ou le Cavalier*
 –vol. 44-vol. 52, *Vie de Napoléon Bonaparte*
 –vol. 54-vol. 55, *Les Chroniques de la Canongate*
 –vol. 58-vol. 60, *Charles le Téméraire, ou Anne de Geierstein*
 —, *Provincial Antiquities and Picturesque Scenery of Scotland with Descriptive Illustrations by Walter Scott, Bart*, vol. 1, London, John and Arthur Arch, 1826.
 —, *Chronicles of the Canongate*, 2 vol., Edinburgh/London, Cadell and Co./Simpkin and Marshall, 1827.
 —, *Tales of a Grandfather; Being Stories Taken from the History of France. First Series, from the Period of Caesar's Conquest till the Commencement of the Fifteenth Century*, 2 vol., Paris, A. and W. Galignani, 1831.
 SEDGWICK, Adam, *The Geology of the Lake District of Cumberland, Westmorland & Lancashire in Letters Addressed to W. Wordsworth* [1842], Kendal, John Hudson, 1843.
 SHELLEY, Percy Bysshe, *The Poems of Shelley: 1804-1817*, vol. 1, éd. Geoffrey Matthews, Kevin Everest, New York Routledge, 2014.
 SHENSTONE, William, *The Works, in Verse and Prose*, 2 vol., London, J. Dodsley, 1764.
 SMITH, Adam, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations : les grands thèmes*, éd. Gérard Mairet, Paris, Gallimard (Folio, n° 73), 1990. [*An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, London, A. Strahan, T. Cadell, 1776.]
 —, *Théorie des sentiments moraux*, éd. Michaël Bizou, Claude Gautier, Jean-François Pradeau, Paris, Presse Universitaire de France (Quadrige), 2010. [*The Theory of Moral Sentiment*, London/Edinburgh, Andrew Millar/Alexander Kincaid, J. Bell, 1759.]
 SMITH, James Edward, *Fifteen Views Illustrative of a Tour to Hafod in Cardiganshire*, London, White and Co, 1810.
 SMITH, John (Warwick), *Views of The Lakes in Cumberland and Westmorland*, London, R. Blamire, 1791-1795.

- SOMERS, Robert, *Letters from the Highlands, Or, The Famine of 1847*, London/Edinburgh/Glasgow, Simpkin, Marshall and Co./Sutherland & Knox/ J.R. Macnair, 1848.
- [SOUTHEY, Robert], *Letters from England by Don Manuel Alvarez Espriella, translated from the Spanish* [1807], vol. 1, 3rd ed., Longmans, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1814.
- SOUTHEY, Robert, *Poetical Works, 1793-1810*, éd. Lynda Pratt, Carol Bolton, Paul Jarman, vol. 2, Madoc, London, Pickering & Chatto, 2004.
- SPENCE, Elisabeth Isabella, *Letters from the North Highlands During the Summer 1816*, London, Longman, 1817.
- STODDART, John, *Remarks on Local Scenery & Manners in Scotland During the Years 1799 and 1800*, 2 vol., London, William Miller, 1801.
- The Art-Journal*, vol. 4, 1 May 1852, London, J.S. Virtue and Co.
- THOMSON James, *Les Saisons, poème*, trad. Marie-Jeanne de Châtillon Bontemps, Paris, Chaubert et Hérisant, 1759.
- , *The Seasons*, éd. James Sambrook, Clarendon press, Oxford, (Oxford English Texts), 1981. [*The Seasons*, London, 1746.]
- Winter* [1726]
- Summer* [1727]
- Spring, Winter* [1728]
- The Seasons* [1730 et 1744-1746]
- , *Liberty; The Castle of Indolence: and Other Poems*, éd. James Sambrook, Oxford, Clarendon press, (Oxford English Texts), 1986.
- THOMSON, William, *A Tour in England and Scotland, in 1785. By an English Gentleman.*, London, G.G.J. and J. Robinson, 1788.
- TURNER, Joseph Mallord William, *Collected Correspondence of J.M.W. Turner: With an Early Diary and a Memoir by George Jones*, éd. John Gage, Oxford, Clarendon press, 1980.
- VARLEY, John, *A Practical Treatise on the Art of Drawing in Perspective: Adapted for the Study of Those who Draw from Nature*, London, Sherwood, Gilbert, and Piper, 1815.
- , *Precepts of Landscape Drawing, Exemplified in Fifteen Views: With Instructions to Young Artists*, London, J. Varley, 1818.
- , *A Treatise on Zodiacal Physiognomy; Illustrated by Engravings of Heads and Features; and Accompanied by Tables of the Time of Rising of the Twelve Signs of the Zodiac; and Containing also New and Astrological Explanations of Some Remarkable Portions of Ancient Mythological History*, London, John Varley, 1828.
- WALPOLE, Horace, *Essay on Modern Gardening by Mr Horace Walpole. Essai sur l'art des jardins modernes par M. Horace Walpole*, trad. Louis-Jules Mancini-Mazarini Nivernais, Strawberry-Hill, T. Kirgate, 1785.
- WARNER, Richard, *A Walk Through Wales, in August 1797*, Bath, R. Cruttwell, 1798.
- , *A Walk Through Some of the Western Counties of England*, Bath, R. Cruttwell, 1800.
- WARREN, Erasmus, *Geologia, or, A Discourse Concerning the Earth before the Deluge: Wherein the Form and Properties Ascribed to It, in a Book Intituled The Theory of the Earth, Are Excepted Against: and it is Made Appear, that the Dissolution of that Earth was not the Cause of the Universal Flood. Also a New Explication of that Flood is Attempted*, London, R. Chiswell, 1690.
- WEST, Thomas, *A Guide to the Lakes, in Cumberland, Westmorland, and Lancashire*, 11th ed., Kendal, W. Pennington, 1821.

- WILKINSON, Joseph, *Select Views in Cumberland, Westmoreland, and Lancashire*, London, R. Ackermann, 1810.
- WILKINSON, Thomas, *Tours to the British Mountains with the Descriptive Poems of Lowther, and Emont Vale*, London, Taylor and Hessey, 1824.
- WILLIAMS, Hugh William, *Travels in Italy, Greece, and The Ioniens Islands, in a Series of Letters, Descriptive of Manners, Scenery, and the Fine Arts. By H.W. Williams, Esq. With Engravings from Original Drawings*, 2 vol., Edinburgh, Archibald Constable and Co., 1820.
- WINCKELMAN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, suivi de Lettre à propos des réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture. Explication des réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, éd. Marianne Charrière, Nîmes, J. Chambon (Collection Legs), 1991. [*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.]
- WHATELY, Thomas, *Observations on Modern Gardening: An Eighteenth-Century Study of the English Garden*, éd. Michael Symes, Woodbridge, Boydell Press, 2016 [*Observations on Modern Gardening, Illustrated by Description*, London, T. Payne, 1770.]
- WHISTON, William, *A New Theory of the Earth from its Original to the Consummation of all Things, wherein the Creation of the World in Six Days, the Universal Deluge and the General Conflagration, as Laid Down in the Holy Scriptures, are Shewn to be Perfectly Agreeable to Reason and Philosophy. With a Large Introductory Discourse Concerning the Genuine Nature, Style and Extent of the Mosaick History of the Creation*, London, R. Roberts, 1796.
- WOODWARD, John, *An Essay Towards a Natural History of the Earth: And Terrestrial Bodies, Especially Minerals: As Also of the Sea, Rivers, and Springs. With an Account of the Universal Deluge*, 3rd ed., London, A. Bettesworth and W. Taylor, R. Gosling and J. Clarke, 1723.
- WORDSWORTH, Dorothy, *Journals of Dorothy Wordsworth*, éd. Ernest de Selincourt, 2nd ed., London, Macmillan and Co., 1959.
- WORDSWORTH, Dorothy, WORDSWORTH, William, *Voyage en Écosse, journal et poèmes*, éd. Florence Gaillet, éditions rue d'Ulm, Paris, 2002. [*Recollections of A Tour Made in Scotland, 1803*, éd. J. Shairp, G.P. Putnam's Sons, 1874.]
- WORDSWORTH, William, WORDSWORTH, Dorothy, *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Early Years, 1787-1805*, éd. Chester L. Shaver, vol. 1, part 1, 2nd ed., 1967. [*The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, éd. Ernest de Selincourt, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1935.]
- , *The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, éd. Alan Geoffrey Hill, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1967-1988. [*The Letters of William and Dorothy Wordsworth*, éd. Ernest de Selincourt, 6 vol., Oxford, Clarendon Press, 1935-1937.]
- *The Middle Years, 1806-1811*, vol. 2, part 1 [1969]
 - *The Middle Years, 1812-1820*, vol. 3, part 2 [1970]
 - *The Later Years, 1821-1828*, vol. 3, part 1 [1978]
 - *The Later Years, 1829-1834*, vol. 5, part 2 [1979]
 - *The Later Years, 1835-1839*, vol. 6, part 3 [1982]
 - *The Later Years, 1840-1853*, vol. 7, part 4 [1988]

- WORDSWORTH, William, *The Poetical Works of William Wordsworth*, éd. Ernest de Selincourt, 5 vol., Oxford, Clarendon press, 1940-1954.
- vol. 1, *Poems written in youth. Poems referring to the period of childhood*
 - vol. 2, *Poems founded on the affections. Poems on the naming of places. Poems of the fancy. Poems of the imagination*
 - vol. 3, *Miscellaneous sonnets. Memorials of various tours. Poems dedicated to national independence and liberty. The Egyptian maid. The River Duddon series. The White Doe and other narrative poems. Ecclesiastical sonnets*
 - vol. 4, *Evening voluntaries. Itinerary poems of 1833. Poems of sentiment and reflection. Sonnets dedicated to liberty and order. Miscellaneous poems. Inscriptions. Selections from Chaucer. Poems referring to the period of old age. Epitaphs and elegiac pieces. Ode: Intimations of immortality*
 - vol. 5, *The Excursion. The Recluse: part I, book I*
- , *Le Prélude ou La croissance de l'esprit d'un poète*, trad. Louis Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, 1964. [*The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*, London, E. Moxon, 1850.]
- , *The Prose Works of William Wordsworth*, 3 vol., éd. W.J.B. Owen, Jane Worthington Smyser, Oxford, Clarendon Press, 1974.
- , *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes* [1984], éd. Peter Bicknell, Devizes, Promotional Reprint Ltd. for Selecta Book Ltd., 1992. [*A Guide to the Lakes, Throught the District of the Lakes in the North of England, with a description of the Scenery, &c. For the Use of Tourists and Residents*, 5th ed., Kendal/London, Hudson and Nicholson/Longman& Co., Moxon, and Whittaker and Co., 1835.]
- , *Ballades Lyriques. Suivies de, Ode : pressentiments d'immortalité*, trad. Dominique Peyrache-Leborgne, Sophie Vigie Paris, J. Corti, 1997. [*Lyrical Ballads, with Few Other Poems*, London, J. & A. Arch, 1798.]
- , *Poèmes*, trad. François-René Daillie, Paris, Gallimard, 2001.
- WRIGHT, George Newenham, *A Guide to the County of Wicklow: Illustrated by Engravings, After the Designs of George Petrie, Esq., and a Large Map of the County, from an Original Survey*, London, Baldwin, Cradock, and Joy, 1822.
- , *Tours in Ireland; or, Guides to the Lakes Killarney; The County of Wicklow and the Giants Causeway by the Rev. G.N. Wright, A. M., Illustrated by Maps, and Engravings, after Drawings by George Petrie*, London, Baldwin, Cradock, and Joy, 1823.
- WYNDHAM, Henry Penruddocke, *A Gentleman's Tour through Monmouthshire and Wales, in the Months of June and July 1774*, London, T. Evans, 1775.
- YOUNG, Arthur, *A Six Months Tour Through the North of England: Containing an Account of the Present State of Agriculture, Manufactures and Population in Several Counties of this Kingdom*, 4 vol., London/Edinburgh, W. Strahan/J. Balfour, 1770-1771.
- , *A Tour in Ireland; with General Observations on the Present State of that Kingdom: Made in the Years 1776, 1777, and 1778. And Brought Down to the End of 1779*, 2 vol., Dublin, James William, 1780.
- VICTORIA, Queen of Great Britain, *Victoria in the Highlands: The Personal Journal of Her Majesty Queen Victoria*, éd. David Duff, London, F. Muller, 1968.

II. Sources Secondaires

- ABALAIN, Hervé, *Histoire du pays de Galles*, Paris, J.-P. Gisserot, 1991.
- ABRAHAMSON, Meyer Howard, *English Romantic Poets, Modern Essays in Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- ADAMS, Eric, *Francis Danby: Varieties of Poetic Landscape*, London, Yale University Press, 1993.
- ALFREY, Nicholas, DANIELS, Stephen (dir.), *Mapping the Landscape. Essays on Art and Cartography*, cat.exp., Nottingham, University Art Gallery and the Castle Museum, 1990.
- ALLAIN, Yves-Marie, CHRISTIANY, Janine, *L'art des jardins en Europe : de l'évolution des idées et des savoir-faire*, Paris, Citadelles & Mazenod (L'art et les grandes civilisations), 2006.
- AMBLARD, Marion, *L'âge d'or de la peinture écossaise : 1707-1843, naissance d'une école nationale*, 2 vol., Thèse de doctorat en Études anglophones sous la direction de Patrick Chézeau, Grenoble, Université Grenoble 3, 2007.
- ANDERSIN, Patricia, *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- ANDERSON, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuelle Dauzat, Paris, Éd. la Découverte (La Découverte-Poche), 2002. [*Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.]
- ANDREWS, Ballantyne, *Architecture, Landscape and Liberty: Richard Payne Knight and the Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- ANDREWS, Malcolm, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain 1760-1800*, Aldershot, Scolar press, 1989.
- , *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- ARNOLD, Dana (éd.), *Cultural Identities and the Aesthetics of Britishness*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- ARNOLD, Dana, PETERS CORBETT, David (éd.), *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, Oxford, Wiley-Blackwell (Wiley-Blackwell Companions to Art History, n° 5), 2016.
- ASHFIELD, Andrew, DE BOLLA, Peter, (éd.), *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BAETJER, Katharine, ROSENTHAL, Michael Rosenthal (dir.), *Glorious Nature: British Landscape Painting 1750-1850*, cat.exp., Denver, Denver Art Museum (11 December 1993-6 February, 1994), New York, Hudson Hills Press, 1993.
- BAILE DE LAPERRIERE, Charles (éd.), *The Royal Scottish Academy Exhibitors 1826-1990: A Dictionary of Artists and Their Work in the Annual Exhibitions of the Royal Scottish Academy*, 4 vol., Calne, Hilmarton Manor Press, 1991.
- vol. 1, A-D
- vol. 2, E-K
- vol. 3, L-Q
- vol. 4, R-Z
- BAIRD, William, *John Thomson of Duddingston, Pastor and Painter; A Memoir, with a Catalogue of His Paintings and a Critical Review of His Works [1907]*, General Books, 2012.

- BALL, Johnson, *Paul and Thomas Sandby, Royal Academicians: An Anglo-Danish Saga of Art, Love and War in Georgian England*, Cheddar, Skilton, 1985.
- BALDRY, A. L., HOLME, Charles, *Royal Scottish Academy*, London, The Studio, 1907.
- BALDWIN, Gordon (dir.), *All the Mighty World: The Photographs of Roger Fenton, 1852-1860*, cat.exp., Washington, National Gallery of Art (17 October 2004-2 January 2005), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (1 February-24 April 2005), New York, the Metropolitan Museum of Art (24 May-21 August 2005), New York/New Haven, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, 2004.
- BAUDINO, Isabelle, *Peinture et historicité les mutations de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne dans la première moitié du XVIIIème siècle (1707-1768)*, Lille, A.N.R.T., 1999.
- BAUDINO, Isabelle, CARRE, Jacques, OGÉE, Frédéric, *Art et Nation, la Fondation de la Royal Academy of Arts: 1768-1836*, Paris, Armand Colin CNED, 2004.
- BAUER, Gerald, *Le Siècle d'or de l'aquarelle Anglaise 1750-1850*, Arcueil, Édition Anthèse, 1998.
- , *David Cox 1785-1859, précurseurs des impressionnistes ?*, Arcueil, Éditions Anthèse, 2000.
- BARBIER, Carl Paul, *The Reverend William Gilpin and the Picturesque, an Exhibition of the Works of the Reverend William Gilpin 1724-1804 and Other Members of the Gilpin Family*, cat.exp., London, The Iveagh Bequest, Kenwood (June-September 1959), London, London County Council, 1959.
- , *William Gilpin, His Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- BARRELL, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place, 1730-1840, an Approach to the Poetry of John Clare*, Cambridge, University Press, 1972.
- , *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- , *Edward Pugh of Ruthin 1763-1813: A Native Artist*, Wales, University of Wales Press, 2013.
- BARRIDON, Michel, *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Dijon, Éd. Universitaire de Dijon (Collection U21), 2000.
- BAXANDALL, Michael, *Formes de l'Intention, sur l'explication historique des tableaux*, trad. Catherine Fraixe, Paris, Édition Jacqueline Chambon, 1991. [*Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London, Yale University Press, 1985.]
- BEBBINGTON, David William, *A Evangelicalism in Modern Britain: A History from the 1730s to the 1980s*, London, Unwin Hyman, 1989.
- BERMINGHAM, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition 1740-1860*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- , *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven/London, Yale University Press (Paul Mellon Centre for Studies in British Art), 2000.
- BERMINGHAM, Ann, BREWER, John (éd.), *The Consumption of Culture, 1600-1800: Image, Object, Text*, London, Routledge, 1995.
- BESSON, Françoise (éd.), *Mountains Figured and Disfigured in the English-Speaking World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Pub., 2010.
- BHABBA, Homi K. (éd.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 2008.

- BICKNELL, Peter, *British Hills and Mountains*, London, Collins, 1947.
- , *Beauty, Horror and Immensity: Picturesque Landscape in Britain, 1750-1850*, cat.exp., Cambridge, Fitzwilliam Museum, (7 July-31 August 1981), Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1981.
- , *The Picturesque Scenery of the Lake District, 1752-1855: A Bibliographical Study*, Winchester/Detroit, St Paul's Bibliographies/ Omnigraphics, 1990.
- BICKNELL, Peter, MUNRO, Jane, *Gilpin to Ruskin: Drawing Masters and Their Manuals, 1800-1860*, cat.exp., Cambridge, Fitzwilliam Museum (3 November 1987-14 February 1988), Grasmere, Dove Cottage and the Wordsworth Museum (14 March-3 July 1988), Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1987.
- BINDMAN, David (éd.), *The History of British Art*, 3 vol., New Haven, Yale University Press, 2008-2009.
- vol. 1, 600-1600, éd. Tim Ayers
- vol. 2, 1600-1870, éd. David Bindman
- vol. 3, 1870-Now, éd. Chris Stephens
- BISHOP, Peter, *The Mountains of Snowdonia in Art: The Visualisation of Mountain Scenery from the Mid-Eighteenth Century to the Present Day*, Llanrwst, Gwasg Carreg Gwalch, 2015.
- BLAYNEY BROWN, David (dir.), *Original Eyes, Progressive Vision in British Watercolour 1750-1850*, cat.exp., Liverpool, Tate Gallery (22 May-4 August 1991), London, Tate Gallery Publications, 1991.
- BLACK, Ronald, *To the Hebrides, Samuel Johnson's Journey to the Western Islands of Scotland and James Boswell's Journal of A Tour To The Hebrides*, Birlinn, Edinburgh, 2007.
- BLUNDELL, Derek John, SCOTT, Andrew C. (éd.), *Lyell: The Past is the Key to the Present*, London, The Geological Society, (Geological Society special publications, n° 143), 1998.
- BONNECASSE, Denis, PORÉE, Marc, *'Lyrical ballads' de Samuel Taylor Coleridge et William Wordsworth : la différence en partage*, Paris, CNED Presses universitaires de France (Collection CNED-PUF), 2011.
- BRADY, Emily, *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*, New York, Cambridge University Press, 2013.
- BRAGG, Melvyn (dir.), *The Viewfinders: An Exhibition of the Lake District Landscapes*, cat.exp., Kendal, Abbot Hall Art Gallery (31 May-27 July 1980), Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 1980.
- BRILLI, Attilio, *Quand voyager était un art : le roman du Grand Tour*, trad. Marie-José Tramuta, Paris, G. Monfort, 2001. [*Quando viaggiare era un'arte : il romanzo del grand tour*, Bologna, Il Mulino, 1995.]
- BROWN, Terence (éd.), *Celticism*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta (Studia Imagological, n°8), 1996.
- BROWN, Ian, *Literary Tourism, the Trossachs and Walter Scott*, Glasgow, Scottish Literature International, 2012.
- BRYANT, Julius, *The English Grand Tour, Artists and Admirers of England's Historic Sites*, Swindon, English Heritage, 2005.
- BRYDALL, Robert, *Art in Scotland Its Origin and Progress*, Edinburgh, William Blackwood and Sons, 1889.
- BURKETT, Mary Elizabeth (dir.), *William Green of Ambleside: A Lake District Artist*, cat.exp., Kendal, Abbot Hall Art Gallery (April-June 1984), Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 1984.
- BURY, Adrian, *John Varley of the Old Society*, Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1946.

- CALDER, Martin (éd.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Oxford, P. Lang, 2006.
- CARRÉ, Jacques, *Londres 1700-1900 : naissance d'une capitale culturelle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010.
- CARRUTHERS, Gerard, RAWES, Alan, *English Romanticism and the Celtic World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- CASTERAS, Susan P. (dir.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, cat.exp., Phoenix, The Phoenix Art Museum (6 March-23 May 1993), Indianapolis, Indianapolis Museum of Art (22 June-29 August 1993), New York/Phoenix, Harry N. Abrams/Phoenix Art Museum, 1993.
- CAW, James-Lewis, *Scottish Painting, Past and Present, 1620-1908*, Edinburgh/New York, T.C and E.C Jack/ Frederick A. Stokes Company, 1908.
- CLARK, Jonathan Charles Douglas, *English Society, 1660-1832: Religion, Ideology and Politics during the Ancient Regime* [1985], 2nd ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- CLARKE, Michael, *The Tempting Prospect: A Social History of English Watercolours*, London, British Museum Publications, 1981.
- CLARKE, Michael, PENNY, Nicholas (éd.), *The Arrogant Connoisseur: Richard Payne Knight, 1751-1824: Essays on Richard Payne Knight Together with a Catalogue of Works exhibited at the Whitworth Art Gallery*, Whitworth Art Gallery, Manchester, Manchester University Press, 1982.
- CLIFFORD, Derek, *Collecting English Watercolours*, London, J. Baker, 1976.
- CLOSE, Charles, *The Early Years of the Ordnance Survey* [1926], Newton Abbot, David & Charles Reprints, 1969.
- CHAPMAN, Malcolm, *The Gaelic Vision in Scottish Culture*, London Montreal, Croom Helm McGill-Queen's University Press, 1978.
- , *The Celts: The Construction of a Myth*, New York, St. Martin's press, 1992.
- CHRISTEN, Éric, BAUD, Françoise, *Rousseau, les Alpes et la poésie anglaise : une anthologie illustrée de poèmes et de prose poétique choisis et traduits en français*, Vevey, Aire, 2011.
- CLAY, Rotha Mary, *Julius Caesar Ibbetson*, London, Country Life Ltd, 1948.
- CLYDE, Robert, *From Rebel to Hero: The Image of the Highlander, 1745-1830*, East Lothian, Tuckwell Press, 1995.
- COLBERT, Benjamin, *Travel Writing and Tourism in Britain and Ireland*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- COLLEY, Ann C., *Victorians in the Mountains: Sinking the Sublime*, Farnham, Ashgate, 2010.
- COLLEY, Linda, *Britons: Forging the Nation 1707-1832*, London, Pimlico, 1992.
- CONNOLLY, Sean J., HOUSTON, R.A., MORRIS, R.J., (éd.), *Conflict, Identity and Economic Development, Ireland and Scotland, 1600-1939*, Preston, Carnegie, 1995.
- CONSTANTINE, Mary-Ann, LEASK, Nigel (éd.), *Enlightenment Travel and British Identities: Thomas Pennant's Tours of Scotland and Wales*, London, Anthem Press, 2017.
- COOKSEY, J.C.B., *Alexander Nasmyth, H.R.S.A., 1758-1840: A Man of the Scottish Renaissance*, Haddington, P. Harris, 1991.
- COPLEY, Stephen, GARSIDE, Peter, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape, and Aesthetics since 1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- CORBIN, Alain, *Le territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage* [1988], Paris, Flammarion (Champs Histoire), 1988.

- COSGROVE, Denis, DANIELS, Stephen (éd.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- COULDREY, Vivienne, *A Celebration of Scottish Landscape, Painters of Scotland*, Edinburgh, Thomas and Lochar, 1994.
- COX, Trenchard, *David Cox*, London, Phoenix House British Painters Series, 1947.
- CRAMER, Charles A., *Abstraction and the Classical Ideal, 1760-1920*, Newark, University of Delaware Press, 2006.
- CRICK, Bernard (éd.), *National Identities: The Constitution of the United Kingdom*, Oxford, B. Blackwell, 1991.
- CROCKER, Robert (éd.), *Religion, Reason and Nature in Early Modern Europe*, Dordrecht, Kluwer academic (Archives internationales d'histoire des idées, n°180), 2001.
- CROOKSHANK, Anne, GLIN, Knight of, *The Painters of Ireland, c.1600-1920*, London, Barrie and Jenkins, 1978.
- , *The Watercolours of Ireland: Works on Paper in Pencil, Pastel and Paint, c.1600-1914*, London, Barrie & Jenkins, 1994.
- , *Ireland's Painters: 1600-1940*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- CRAIK, Roger, *James Boswell, 1740-1795, The Scottish Perspective*, Edinburgh, HMSO, 1994.
- CRUFT, Kitty, FRASER, Andrew G. (éd.), *James Craig, 1744-1795: The Ingenious Architect of the New Town of Edinburgh*, Edinburgh, Mercat press, 1995.
- CULLEN, Fintan, *Visual Politics: The Representation of Ireland, 1750-1930*, Cork, Cork University Press, 1997.
- , *Ireland on Show: Art, Union, and Nationhood*, Farnham/Burlington, Ashgate Publishing Ltd, 2012.
- CULLEN, Fintan, MORRISON, John (éd.), *A Shared Legacy Essays on Irish and Scottish Art and Visual Culture*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- CURLEY, Thomas M., *Samuel Johnson and The Age of Travel*, Athens, Georgia University Press, 1976.
- DANIELS, Stephen, *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- , *Humphry Repton: Landscape Gardening and the Geography of Georgian England*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- DANIELS, Stephen (dir.), *Paul Sandby, Picturing Britain, A Bicentenary Exhibition*, cat.exp., Nottingham, Nottingham Castle and Art Gallery (25 July-18 October 2009), Edinburgh, National Gallery of Scotland (7 November 2009-7 February 2010), London, Royal Academy of Arts (13 March-13 June 2010), London, Royal Academy of Arts, 2009.
- DARBY, Wendy Joy, *Landscape and Identity: Geographies of Nation and Class in England*, Oxford, Berg, 2000.
- DAVID, Leith Ann, SORENSEN, Janet, DUNCAN, Ian (éd.), *Scotland and the Borders of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- DAVIES, Gordon Leslie, *The Earth in Decay, a History of British Geomorphology, 1578-1878*, London, MacDonald Technical and Scientific (Geological Society Special Publications, n° 143), 1968.
- DAVIES, John, *A History of Wales*, London, Penguin Books, 1994.
- DEAN, Dennis R., *Romantic Landscapes: Geology and Its Cultural Influence in Britain, 1765-1835*, Ann Arbor, Scholars' Facsimiles & Reprints, 2007.

- DE BOLLA, Peter, LEASK, Nigel, SIMPSON, David (éd.), *Land, Nation and Culture, 1740-1840: Thinking the Republic of Taste*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (Palgrave studies in the Enlightenment, Romanticism and Cultures of Print), 2005.
- DÉCULTOT, Élisabeth, *Peindre le paysage : discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Tusson, Du lérot éd. (Transferts), 1996.
- DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité : essai sur la nature humaine selon Hume*, 8^e éd., Paris, Presses Universitaires de France (Épiméthée), 2005.
- DEVINE, Thomas Martin, *The Scottish Nation, 1700-2000*, London, A. Lane, 1999.
- DONNACHIE, Ian, WHATLEY, Christopher A., *The Manufacture of Scottish History*, Edinburgh, Polygon (Determinations), 1992.
- DRAKE, Ellen, *Restless Genius: Robert Hooke and His Earthly Thoughts*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- DUCHEIN, Michel, *Histoire de l'Écosse*, Paris, Fayard, 1998.
- DYER, William Garfield Simmons, *Joshua Cristall, President of the Society of Painters in Watercolours*, Camborne, Museum Committee, Camborne-Redruth Urban District Council, 1962.
- EDGERTON, Judy, *Joseph Wright of Derby : 1734-1797*, cat.exp., London, Tate Gallery (7 février-22 avril 1990), Paris, Galeries nationales du Grand Palais (17 mai-23 juillet 1990), New York, Metropolitan Museum of Art (6 septembre-2 décembre 1990), Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- ENGEL, Claire-Éliane, VALLOT, Charles, *Les écrivains à la montagne : ces monts sublimes (1803-1895)*, Pau, Éditions PyrÉmonde, 2006.
- , *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Montmélian, la Fontaine de Siloé, 2009.
- ERFFA, Helmut von, STALEY, Allen, *The Painting of Benjamin West*, New Haven/London, Yale University Press, 1986.
- ERRINGTON, Lindsay, *Alexander Carse, c. 1770-1843*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1987.
- EVANS, Ronald Paul, *The Life and Work of Thomas Pennant (1726-1798)*, Doctor of Philosophy, PhD, sous la direction du Dr. Prys Morgan, Swansea, The University of Wales, 1993.
- EVERETT, Nigel, *The Tory View of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- FAIRCHILD, *The Noble Savage, a Study in Romantic Naturalism*, New York, Columbia University Press, 1928.
- FAROULT, Guillaume, MONKS, Sarah, MYRONE, Martin (dir.), *Turner et ses peintres*, cat.exp., Londres, Tate Britain (23 septembre 2009-31 janvier 2010), Paris Galeries nationales, Grand Palais, Paris (22 février-24 mai 2010), Madrid, Museo nacional del Prado (21 juin-19 septembre 2010), Paris, RMN, 2010.
- FENWICK, Simon, SMITH, Greg, *The Business of Watercolour: A Guide to the Archives of the Royal Watercolour Society*, Aldershot, Ashgate, 1997.
- FENWICK, Simon, *The Enchanted River: 200 Years of the Royal Watercolour Society*, Bristol, Sansom and Co., 2004.
- FINBERG, Alexander, *The Development of British Landscape Painting in Water-Colours*, Paris, The Studio, 1918.
- FINCH, Christopher, *L'Aquarelle anglaise au XIX^e siècle*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1991 [*Nineteenth-Century Watercolors*, New York, Abbeville Press, 1991.]
- FINDLAY, Rosie, FINDALY, William, TRAN, Tri (éd.), *Vivre La Ville En Écosse : Towns and Town Life in Scotland*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais (GRAAT), 2017.

- FINLEY, Gerald, *Landscapes of Memory. Turner as Illustrator to Scott*, London, Scholar Press, 1980.
- FLEET, Christopher, WILKES, Margaret, WITHERS, Charles W. J., *Scotland: Mapping the Nation*, Edinburgh, Birlinn: National Library of Scotland, 2011.
- *Scotland: Mapping the Islands*, Edinburgh, Birlinn: National Library of Scotland, 2016.
- FORD, Brinsley, INGAMELLS, John (éd.), *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- FOXELL, Simon, *Mapping England*, London, Black Dog publishing, 2008.
- FRIDAY, Jonathan (éd.), *Art and Enlightenment: Scottish Aesthetics in the 18th Century*, Exeter, Imprint academic (Library of Scottish Philosophy), 2004.
- FYFE, Gordon, *Art, Power, and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*, London, Leicester University Press (Contemporary Issues in Museum Culture), 2000.
- GAGE, John, *Turner*, trad. Hélène Tronc et Odile Menegaux, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010. [*Turner: A Wonderful Range of Mind*, New Haven/London, Yale University Press, 1987.]
- GAGE, John, JOLL, Evelyn, WILTON, Andrew (dir.), *J.M.W. Turner*, cat.exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (14 octobre 1983-16 janvier 1984), Paris, Ministère de la culture Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- GAILLET-DE-CHEZELLES, *Wordsworth et la marche, parcours poétique et esthétique*, Grenoble, ELLUG, 2007.
- GARRETT, James Michael, *Wordsworth and the Writing of the Nation*, Aldershot, Ashgate (The Nineteenth Century Series), 2008.
- GASKILL, Howard (éd.), *Ossian Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991.
- , *The Reception of Ossian in Europe*. London, Thoemmes (The Athlone Critical Traditions Series, n° 5) 2004.
- GATFORD, Hazel, *Wordsworth's Lake District, the Landscape and Its Writers*, Sevenoak, Salmon, 2001.
- GAUNT, William, *La Peinture anglaise 1260-1960*, trad. Fabienne Poloni, Paris, Thames & Hudson, 1993. [*A Concise History of English Painting*, London, Thames & Hudson, 1964.]
- GELLNER, Ernest, *Nations et nationalismes*, trad. Bénédicte Pineau, Paris (Bibliothèque historique), 1989. [*Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983.]
- GREENACRE, Francis, *Francis Danby*, cat.exp., London, Tate Gallery/Bristol, City of Bristol Museum and Art Gallery, London, Tate Gallery in association with the City of Bristol Museum and Art Gallery, 1988.
- GIBSON-WOOD, Carol, *Jonathan Richardson, Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven, London, Yale University Press.
- GOHAU, Gabriel, *Sciences de la terre aux XVII^e et XVIII^e siècles : naissance de la géologie*, Paris, Albin Michel, 1990.
- , *Une histoire de la géologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *L'art et l'illusion, psychologie et représentation picturale* Paris, Gallimard, 1971, trad. Guy Durand. [*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Book, 1960.]
- GORDON ROE, Frederic, *Cox the Master the Life and Art of David Cox 1783-1859*, Leigh-on-sea, F. Lewis, 1946.
- GOTTLIEB, Evan, *Feeling British: Sympathy and National Identity in Scottish and English Writing, 1707-1832*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2007.

- GOWING, Lawrence, *The Originality of Thomas Jones*, London, Thames and Hudson, 1985.
- , *Turner : peindre le rien*, trad. Ginette Morel, Paris, Éditions Macula (La littérature artistique), 1994. [*Turner; Imagination and Reality*, New York, Museum of Modern Art, 1966.]
- GRANT, Alexander, STRINGER, Keith John (éd.), *Uniting the Kingdom? The Making of British History*, Routledge, London, 1995.
- GRAVES, Algernon, *The Royal Academy of Arts: A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*, London, Henry Graves and Co., George Bell and Sons, 1905-1906.
- vol.1, Abbayne to Carrington
 - vol.2, Carrol to Dyer
 - vol.3, Ea to Har
 - vol.4, Har to Law
 - vol.5, Lawr to Nya
 - vol.6, O to Rym
 - vol.7, Sacc to Tof
 - vol.8, Toft to Zweck
- GRAVIL, Richard, *Wordsworth's Bardic Vocation, 1787-1842*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- GRENIER, Katherine Haldane, *Tourism and Identity in Scotland: 1770-1914 Creating Caledonia*, Aldershot, Ashgate (Studies in European Cultural Transition, n° 30), 2005.
- GROS, Frédéric, *Marcher, une philosophie* [2009], Paris, Flammarion (Champs essais), 2011.
- GUNN, Ann V., *The Prints of Paul Sandby, 1731-1809: A Catalogue Raisonné*, Turnhout, Brepols, 2015.
- GUSDORF, Georges, *Les sciences humaines et la pensée occidentale : Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, vol. 5, Paris, Payot (Bibliothèque scientifique), 1972.
- HABER, Francis Colin, *The Age of the World: Moses to Darwin*, Baltimore, Johns Hopkins press, 1959.
- HALDANE GRENIER, Katherine, *Tourism and Identity in Scotland, 1770-1914, Creating Caledonia*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- HALSBY, Julian, *Scottish Watercolours 1740-1940*, London, Batsford, 1989.
- HALL, William, *A Biography of David Cox, with Remarks on His Work and Genius*, London, Cassell & Co., 1881.
- HAMILTON, Jean, *The Sketching Society: 1799-1851*, cat.exp., London, Victoria and Albert Museum, 1971.
- HANLEY, Keith, *John Ruskin's Romantic Tours, 1837-1838: Travelling North*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2007.
- HANSELAAR, Saskia, *Ossian ou l'Esthétique des Ombres une génération d'artistes français à la veille du Romantisme (1793-1833)*, 2 microfiches, Thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Paris, Université Paris 10, Lille, A.N.R.T., 2009.

- HARDIE, Martin, *Water-Colour Painting in Britain*, 3 vol., éd. Dudley Snelgrove, Jonathan Mayne, Basil Taylor, London, B.T. Batsford, 1966-1968.
 –vol.1, *The Eighteenth Century*
 –vol. 2, *The Romantic Period*
 –vol.3, *The Victorian Period*
- HARMAN, Peter Michael, *The Culture of Nature in Britain, 1680-1860*, New Haven/London, Yale University Press, 2009.
- HARTMANN, Pierre, *Du sublime : De Boileau à Schiller. Suivi de la traduction de Uber das Erhabene de Friedrich Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.
- HAWES, Louis, *Presences of Nature: British Landscape, 1780-1830*, New Haven, Yale Center for British Art, 1982.
- HAYDEN, John O. (éd.), *Scott, The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.
- HEBRON, Stephen, *The Romantics and the British Landscape*, London, The British Library, 2006.
- , *The Solitude of the Mountains, Constable and the Lake District*, cat.exp., Grasmere, The Wordsworth Trust (1 July-31 October 2006) Grasmere, The Wordsworth Trust, 2006.
- , *In the Line of Beauty, Early Views of the Lake District by Amateur Artists*, cat.exp., Grasmere, The Wordsworth Trust (27 February-22 June 2008), Grasmere, The Wordsworth Trust, 2008.
- HÉLARD, André, *John Ruskin et les cathédrales de la terre*, Chamonix, Guérin, 2005.
- HELMSTADTER, Richard J., LIGHTMAN Bernard V., *Victorian Faith in Crisis: Essays on Continuity and Change in Nineteenth-Century Religious Belief*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- HELMREICH, Anne, *Nature's Truth: Photography, Painting, and Science in Victorian Britain*, University Park, The Pennsylvania State Press, 2016.
- HEMINGWAY, Andrew, *Landscape Imagery and Urban Culture in Early Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- HENSHAW, Victoria, *Scotland and the British Army, 1700-1750: Defending the Union*, London, Bloomsbury Academic (Bloomsbury Studies in Military History), 2014.
- HERMANN, Luke, *British Landscape Paintings of the Eighteenth Century*, London, Faber and Faber, 1973.
- , *Paul and Thomas Sandby*, London, Batsford in association with the Victoria and Albert Museum, 1986.
- HEWISON, Robert, *John Ruskin: The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- HEWITT, Rachel, *Map of a Nation: A Biography of the Ordnance Survey*, London, Granta, 2010.
- HILL, David, *Turner in the North: A Tour Through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire, in the Year 1797*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- , *Thomas Girtin, Genius in the North*, cat.exp., Leeds, Harewood, Leeds, Harewood House Trust, 1999.
- HILL, Richard J., *Picturing Scotland Through the Waverley Novels: Walter Scott and the Origins of the Victorian Illustrated Novel*, Farnham, Ashgate, 2010.
- HIPPLE, Walter John, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1957.

- HOBBSAWM, Eric, *Nation et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, trad. par Dominique Peters, Édition Gallimard, Paris, 1992. [*Nation and Nationalism since 1780. Programme, Myth and Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.]
- , *L'Ère des révolutions*, trad. Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau, Paris, Pluriel, 2011. [*The Age of Revolution*, London, Weidenfield & Nicolson, 1962.]
- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence, *L'invention de la tradition*, trad. Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2006. [*The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.]
- HOLLOWAY, James, *The Norie Family*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1987.
- HOLLOWAY, James, ERRINGTON, *The Discovery of Scotland: The Appreciation of Scottish Scenery through Two Centuries of Painting*, cat.exp., Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1978.
- , *Jacob More, 1740-1793*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 1987.
- HOLME, Charles, *Masters of English Landscape Painting, J.S. Cotman, David Cox, Peter De Wint*, Paris, Bureau du Studio, 1903.
- HOLMES Richard, *How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*, London, Harper Press, 2008.
- HOOZEE, Robert (éd.), *British Vision: Observation and Imagination in British Art, 1750-1950*, cat.exp., Ghent, Museum voor Schone Kunsten (6 October 2007-13 January 2008), Brussels/Ghent, Mercfonds, Museum voor Schone Kunsten, 2007.
- HOSKINS, W.G., *The Making of the English Landscape*, London, Hodder and Stoughton, 1955.
- HULME, Peter, YOUNGS, Tim (éd.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Companions to Literature), 2002.
- HUNT, John Dixon, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1976.
- , *The Wider Sea: A Life of John Ruskin*, London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1982.
- , *William Kent: Landscape Garden Designer an Assessment and Catalogue of his Designs*, London, A. Zwemmer (Architects in Perspective), 1987.
- , *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, MIT press, 1992.
- , *L'art du jardin et son histoire*, Paris, O. Jacob (Travaux du Collège de France), 1996. [Texte de deux conférences prononcées au Collège de France par J. D. Hunt les 24 et 31 mars 1994.]
- HUSSEY, Christopher, *The Picturesque: Studies in a Point of View* [1927], 3rd ed., London, F. Cass, 1983.
- HUTCHINGS, W. B., RUDDICKS, William (éd.), *Thomas Gray: Contemporary Essays*, Liverpool, Liverpool University Press (Liverpool English Texts and Studies), 1993.
- HYDE, Ralph (dir.), *Panoromania!: The Art and Entertainment of the 'all-embracing' View*, cat.exp, London, Barbican Art Gallery (3 November 1988-15 January 1989), London, Trefoil Publications in association with Barbican Art Gallery 1988.
- INGLIS JONES, Elisabeth, *Peacocks in Paradise*, Llandysul, Gomer, 1990.
- IRWIN, David, IRWIN, Francina, *Scottish Painters, At Home and Abroad 1700-1900*, London, Faber and Faber, 1975.
- IRWIN, Francina (dir.), *Turner in Scotland*, cat.exp., Aberdeen, Aberdeen Art Gallery, 1982.

- JACKSON, Alvin, *The Two Unions: Ireland, Scotland, and the Survival of the United Kingdom, 1707-2007*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- JENKINS, Geraint H., *The Foundations of Modern Wales, 1642-1780*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- JONES, Ffion Mair, *The Bard Is a Very Singular Character: Iolo Morganwg, Marginalia and Print Culture, Iolo Morganwg and the Romantic Tradition in Wales*, Cardiff, University of Wales Press, 2010.
- JORDAN, John Emory, *De Quincey to Wordsworth; a Biography of Relationship. With the Letters of Thomas De Quincey to the Wordsworth Family*, Berkeley, University of California Press, 1963.
- JOYNER, Paul (éd.), *Dolbadarn: Studies on a Theme*, cat.exp., Aberystwyth, National Library of Wales, 1990.
- , *Artists in Wales, c. 1740-c. 1851: A Handlist of Artists Living and Working in Wales from c. 1740 up to c. 1851*, Aberystwyth, National Library of Wales, 1997.
- JUNG, Sandro, *James Thomson's 'The Seasons', Print Culture, and Visual Interpretation, 1730-1842*, Bethlehem, Lehigh University Press (Studies in Text and Print Culture), 2015.
- KAENEL, Philippe, *Doré : l'imaginaire au pouvoir*, Paris, Musée d'Orsay (18 février-11 mai 2014), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada (13 juin-14 septembre 2014), Paris/Ottawa, Musée d'Orsay Flammarion/ Musée des beaux-arts du Canada, 2014.
- KAUFFMANN, Clause Michael, *John Varley 1778-1842*, London, Batsford, 1984.
- KELLY, Jason M., *The Society of Dilettanti: Archaeology and Identity in the British Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- KEMP, Martin, *The Science of Art: Optical Themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- KERHERVÉ, Alain, *William Gilpin and Letter Writing*, 2 vol., Newcastle upon Tyne, Cambridge scholars, 2014.
- KIDD, Colin, *Subverting Scotland's Past: Scottish Whig Historians and the Creation of an Anglo-British Identity, 1689-c. 1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- KIDSON, Alex, *George Romney, 1734-1802*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- KING, Edward (dir.), *Sublime Inspiration, The Art of Mountains from Turner to Hillary*, Kendal, Abbot Hall Art Gallery (18 June-14 September 1997), Kendal, Abbot Hall Art Gallery, 1997.
- KINGENDER, Francis D., ELTON, Arthur, *Art and the Industrial Revolution*, London, Elvelyn, Adams & Mackay, 1968.
- KIRK, David, *Snowdonia, a Historical Anthology*, Llanrwst, Gwasg Carreg Gwalch, 1994.
- KLAVER, Jan Marten Ivo, *Geology and Religious Sentiment: The Effect of Geological Discoveries on English Society and Literature between 1829 and 1859* (Brill's Studies in Intellectual History, n° 80), Leiden, Brill, 1997.
- KLONK, Charlotte, *Science and The Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven, Yale University Press, 1996.
- KOYRÉ, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, trad. Raissa Tarr, Paris, Gallimard (Collection Idées, n° 301), 1973. [*From the Closed World to the Infinite Universe*, 1953.]
- KRIZ, Kay Dian, *The Idea of the English Landscape Painter: Genius as Alibi in the Early Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1997.

- KROEBER, Karl, WALLING, William, *Images of Romanticism, Verbal and Visual Affinities*, New Haven, Yale University Press, 1978.
- KUMAR, Krishan, *The Making of English National Identity*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Cultural Social Studies), 2003.
- LAFFAN, William, MONKHOUSE, Christopher P., FITZPATRICK, Leslie (dir.), *Ireland: Crossroads of Art and Design, 1690-1840*, Chicago, the Art Institute of Chicago, (17 March-7 June 2015), Chicago, the Art Institute of Chicago, 2015.
- LANDLOW, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1979.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *L'art de la tache : introduction à la 'Nouvelle méthode' d'Alexander Cozens*, Montélimar, Éd. du Limon, 1990.
- LEFEUVRE, Olivier, *Philippe-Jacques de Louthembourg : 1740-1812*, Paris, Arthena, 2012.
- LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- LEMAÎTRE, Henri, *Paysage anglais à l'aquarelle 1760-1851*, Paris, Bordas, 1954.
- LEMOINE, Serge (dir.), *Le sentiment de la montagne*, cat.exp., Grenoble, Musée de Grenoble (1^{er} Mars-1^{er} Juin 1998), Turin, Palazzo Bricherasio, (1^{er} Juillet-15 Octobre 1998), Grenoble, Musée de Grenoble/Éd. de la Réunion des musées nationaux/Éditions Glénat, 1998.
- LIVINGSTONE, David N., WITHERS, Charles W. J. (éd.), *Geography and Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- LLYWELYN, Dorian, *Sacred Place, Chosen People: Land and National Identity in Welsh Spirituality*, Cardiff, University of Wales Press, 1999.
- LOIRE, Stéphane (dir.), *Nature et Idéal, le paysage à Rome 1600-1650*, cat.exp., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais (9 mars-6 juin 2011), Madrid, Museo Nacional del Prado (28 juin-25 septembre 2011), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2011.
- LORD, Peter, *Changing Wales: The Aesthetic of Relevance*, éd. Meic Stephens, 2nd impression, Llandysul, Gomer Press, 1993.
- , *Words with Pictures: Welsh Images and Images of Wales in the Popular Press, 1640-1860*, Aberystwyth, Planet, 1995.
- , *The Visual Culture of Wales*, 3 vol., Cardiff, University of Wales Press, 1998-2003.
 –vol. 1, *Industrial Society* [1998]
 –vol. 2, *Imaging the Nation* [2000]
 –vol. 3, *Medieval Vision* [2003]
- , *Richard Wilson: Life & Legacy*, cat.exp., Conwy, Royal Cambrian Academy (24 October-23 December 2009), 2009.
- , *Clarence Whaite and the Welsh Art World: The Betws-y-Coed Artists' Colony, 1844-1914*, Llandudno, Coast and Country Productions, 2009.
- , *The Tradition: A New History of Welsh Art, 1400-1990*, Llandysul, Ceridwen Lloyd-Morgan, 2016.
- LÖWY, Michael, SAYRE, Robert, *Révolte et mélancolie : le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot (Critique de la politique), 1992.
- LYTTON, Neville, *Water-Colour*, London, Duckworth and company, 1911.
- MACK, Robert L., *Thomas Gray: A Life*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- MACLEOD, Ann, *From an Antique Land: Visual Representations of the Highlands and Islands, 1700-1880*, London, John Donald, 2012.
- MACMILLAN, Duncan, *Scottish Art, 1460-1990*, Edinburgh, Mainstream Publishing, 1990.

- MACVE, Jennifer, *The Hafod Landscape: An Illustrated History and Guide*, Pontrhydygroes, The Hafod Trust, 2004.
- MALLALIEU, Huon, *The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920*, 2 vol., Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1976-1991.
 –vol.1 [1976]
 –vol.2 [1991]
- MANWARING, Elizabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England: A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvador Rosa on English Taste 1700-1800* [1925], London, Frank Cass, 1965.
- MARSHALL, David, *The Frame of Art: Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, the John Hopkins University Press (Parallax), 2005.
- MARTINET, Marie-Madeleine, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle, de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme*, Aubier Montaigne, Paris (collection bilingue), 1980.
- MARTINET, Marie-Madeleine, CHÂTEL, Laurent, *Jardin et paysage en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*, Paris, Didier érudition CNED (CNED-Didier concours), 2001.
- MAYOUX, Jean-Jacques, *English Painting from Hogarth to the Pre-Raphaelites*, Geneva, Skira, 1988.
- McCLURE, Ian, *John Knox Landscape Painter: An Exhibition of the Work of the Artist John Knox, 1778-1845, and the Glasgow of His Day*, cat.exp., Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, 1974.
- McCRAKEN, David, *Wordsworth and the Lake District*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- McCRONE, David, *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Nation.*, London/New York, Routledge (International Library of Sociology), 1992.
- MERCEIR-FAIVRE, Anne-Marie, THOMAS, Chantal (éd.), *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle : du châtement divin au désastre naturel*, Genève, Droz (Bibliothèque des Lumières n° 73), 2008.
- MICHEL, Régis (dir.), *Le beau idéal, ou l'art du concept*, Paris, Musée du Louvre (17 Octobre-31 Décembre 1989), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- MITCHELL, Ian, *Scotland's Mountains before the Mountaineers*, Edinburgh, Luath Press Ltd, 2014.
- MITCHELL, Sebastian, *Visions of Britain, 1730-1830: Anglo-Scottish Writing and Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- MITCHISON, Rosalind (éd.), *The Roots of Nationalism in Northern Europe*, Edinburgh, John Donald, 1980.
- MODIANO, Raimonda, *Coleridge and the Concept of Nature*, London, MacMillan, 1985.
- , *Painting in Scotland: The Golden Age*, Oxford, Phaidon Press, 1986.
- MOFFAT, Alexander, Alan Riach, *Arts of Resistance: Poets, Portraits and Landscapes of Modern Scotland*, Edimbourg, Luath Press, 2008.
- MONK, Samuel, *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, New York, Modern Language Association of America, 1935.
- MOORE, W. Andrew (dir.), *John Sell Cotman, 1782-1742*, cat.exp., Norfolk Museum Service, Norfolk, 1982.
- MOREL, Léon, *James Thomson : sa vie et ses œuvres*, Paris, Hachette, 1895.
- MORGAN, Prys, THOMAS, David, *Wales: The Shaping of a Nation*, Newton Abbot, David & Charles, 1984.

- MORGAN, Marjorie, *National Identities and Travel in Victorian Britain*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- MORRIS, David, *Thomas Hearne 1744-1817: Watercolours and Drawings*, cat.exp., Bolton, Bolton Museum and Art Gallery, 1985.
- , *Thomas Hearne and His Landscape*, London, Reaktion Books, 1989.
- MORRIS, Susan (dir.), *Thomas Girtin, 1775-1802*, cat.exp., New Haven, Yale Center for British Art, (21 January-30 March 1986), New Haven, Yale Center for British Art, 1986.
- MORRISON, John, *Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
- MORTON, Graeme, *Unionist-Nationalism: Governing Urban Scotland, 1830-1860*, East Linton, Tuckwell, 1999.
- MOTTRAM, Stewart, PRESCOTT, Sarah (éd.), *Writing Wales, from the Renaissance to Romanticism*, Farnham, Ashgate, 2012.
- MURDOCH, John (dir.), *The Discovery of the Lake District, A Northern Arcadia and Its Uses*, cat.exp., London, The Victoria and Albert Museum, 1984.
- MURRAY, John R., *A Tour of the English Lakes: With Thomas Gray and Joseph Farington RA*, London, Frances Lincoln, 2011.
- MYRONE, Martin (dir.), *John Martin: Apocalypse*, cat.exp., London, Tate Gallery (21 September 2011-15 January 2012), London, Tate Gallery Publishing, 2011.
- NAPIER, Robert W., *John Thomson of Duddingston, Landscape Painter: His Life and Work*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1919.
- NEWALL, Christopher (dir.), *The Poetry of Truth: Alfred William Hunt and the Art of Landscape*, New Haven, Yale Center for British Art (18 September-12 December 2004), Oxford, Ashmolean Museum (26 January-3 April 2005), Oxford, Ashmolean Museum, 2004.
- , *John Ruskin: Artist and Observer*, cat.exp., Ottawa, the National Gallery of Canada (14 February-11 May 2014), Edinburgh, the National Galleries of Scotland (4 July-28 September 2014), Ottawa, the National Gallery of Canada, 2014.
- , *John Ruskin : artiste et observateur*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2014.
- NEWMAN, Gerald, *The Rise of English Nationalism, a Cultural History, 1740-1830*, St. Martin's Press, New York, 1987.
- NICHOLSON, Norman, *The Lakers: The Adventures of the First Tourists*, London, Hale, 1955.
- NICOLSON, Marjorie Hope, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetic of the Infinite*, Ithaca, Cornell University Press, 1959.
- NUGENT, Charles, WILCOX Timothy, *The Triumph of Watercolour: The Early Years of the Royal Watercolour Society 1805-1855*, London, Wilson, 2005.
- O'DONOGHUE, Yolande, *William Roy, 1726-1790: Pioneer of the Ordnance Survey*, London, British Museum Publications Ltd for the British Library, 1977
- OGÉE, Frédéric, *Turner : les paysages absolus*, Paris, Hazan, 2010.
- O'KANE, Finola, *Ireland and the Picturesque: Design, Landscape Painting and Tourism, 1700-1840*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- OLÉRON-EVANS, Émilie, *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*, Paris, Demopolis, 2015.
- OLIVER, Richard, *The Ordnance Survey in the Nineteenth Century: Maps, Money and the Growth of Government*, London, Charles Close Society, 2014.
- OPPÉ, Adolph Paul, *The Water-colour Drawings of John Sell Cotman, with Commentary by A. P. Oppé*, London, the Studio, 1923.

- ORMOND, Richard (dir.), *Sir Edwin Landseer*, cat.exp., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (24 October 1981-3 January 1982), London, Tate Gallery (10 February-12 April 1982), London, Thames and Hudson, 1981.
- , *The Monarch of the Glen, Landseer and the Highlands*, cat.exp., Edinburgh, The Royal Scottish Academy (14 April-10 July 2005), Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005.
- OUSBY, Ian, *The Englishman's England. Taste, Travel and the Rise of Tourism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- OWEN, Felicity, BROWN, David Blayney, *Collector of Genius: A Life of Sir George Beaumont*, New Haven, Yale University Press, 1988.
- PANOFSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, trad. Marie, Bernard Teyssède, Paris, Gallimard (Folio, Essai, n° 592), 2014. [*Meaning in the Visual Arts: The Renaissance, Artist, Scientist, Genius*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955.]
- PARREAUX, André, PLAISANT, Michèle S., (dir.), *Jardins et paysages : le style anglais*, Villeneuve-d'Ascq, Publications de l'Université de Lille III, 1977.
- PARSONS, Nicholas T., *Worth the Detour: A History of the Guidebook*, Stroud, Sutton, 2007.
- PATERSON, Lindsay, *The Autonomy of Modern Scotland*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1994.
- PAULSON, Ronald, *Literary Landscape, Turner and Constable*, New Haven/London, Yale University Press, 1982.
- , *Breaking and Remaking: Aesthetic Practice in England, 1770-1820*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.
- PEPPERDINE, Roy (dir.), *David Cox 1783-1859, an Exhibition of His Watercolours*, cat.exp., London, Wren Gallery (5-17 March 1973), Cambridge, C.P. Stockbridge (19-31 March 1973), Dartford, Hartley Reproductions, 1973.
- Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2007-2, La Grande-Bretagne/Période moderne, Institut national d'histoire de l'art/A. Colin, 2007.
- PETERS CORBETT, David, HOLT, Ysanne, RUSSELL, Fiona (éd.), *The Geographies of Englishness: Landscape and the National Past, 1880-1940*, New Haven, Yale University Press (Studies in British Art, n° 10), 2002.
- PEVSNER, Nikolaus, *The Englishness of English Art*, New York, Frederick A. Praeger, 1956.
- PITTOCK, Murray, *The Invention of Scotland: The Stuart Myth and the Scottish Identity, 1638 to the Present*, New York, Routledge, 1991.
- , *Celtic Identity and the British Image*, Manchester, Manchester University Press, 1999.
- , *Scottish Nationality*, Basingstoke, Palgrave (British History in Perspective), 2001.
- , *Scottish and Irish Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- , *The Myth of the Jacobite Clans: The Jacobite Army in 1745*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- POINTON, Marcia R., *William Dyce, 1806-1864: A Critical Biography*, Oxford, Oxford University Press (Oxford Studies in the History of Art and Architecture), 1979.
- , *William Mulready*, cat.exp., London, The Victoria and Albert Museum (1 July-12 October 1986), Dublin, The National Gallery of Ireland/Belfast, The Ulster Museum, London, Victoria and Albert Museum, 1986.
- POSTLE, Martin, SIMON, Robin, *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, New Haven, Yale University Press, 2014.

- POWELL, Cecilia, HEBRON, Stephen (dir.), *A Cumbrian Artist Rediscovered, John Smith (1749-1831)*, cat.exp., Grasmere, The Wordsworth Trust (12 November 2011-15 April 2012), Grasmere, The Wordsworth Trust, 2011.
- POWELL, David, *Nationhood and Identity: The British State since 1800*, London, I.B. Tauris, 2002.
- PRATT, Lynda, WALFORD DAVIES, Damian (éd.), *Wales and the Romantic Imagination*, Cardiff, University of Wales Press, 2007.
- MOIR, Esther, *The Discovery of Britain: The English Tourists 1540-1840*, Routledge, Kegan Paul, 1964.
- NICHOLSON, Benedict, *Joseph Wright of Derby, Painter of Light*, 2 vol., Paul Mellon Center, Yale, 1968.
- RAIMOND, Jean, *Robert Southey. L'Homme et son temps, l'œuvre, le rôle*, Paris, Didier, 1968.
- RAJNAI, Miklos, *John Sell Cotman 1782-1842*, London, Herbert Press, 1982.
- RAMOS, Julie, *Nostalgie de l'unité : paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- REDGRAVE, Gilbert Richard, *A History of Water-Colour Painting in England*, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1905.
- , *David Cox and Peter De Wint*, London, Sampson Low, Marston, Searl & Rivington, 1891.
- REES, Thomas Mardy, *Welsh Painters, Engravers, Sculptors, 1527-1911*, Carnarvon, Welsh Pub. Co., 1912.
- REPCHECK, Jack, *The Man Who Found Time: James Hutton and the Discovery of the Earth's Antiquity*, New York, Basic Books, 2009.
- RICHARDS, Eric, *A History of the Highland Clearances: Agrarian Transformation and the Evictions, 1746-1886*, London/Camberra, Croom Helm, 1982.
- , *Debating the Highland Clearances*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- RICHARDSON, Tim, *The Arcadian Friends, Inventing the English Landscape Garden*, London, Bantam Press, 2008.
- ROBINSON, Duncan (dir.), *The Art of Paul Sandby*, New Haven, Yale Center for British Art (10 April-23 June 1985), New Haven, Yale Center for British Art, 1985.
- , *Fairest Isle, The Appreciation of British Scenery, 1750-1850*, cat.exp., New Haven, Yale Center for British Art (12 April-25 June 1989), New Haven, Yale Center for British Art, 1989.
- ROBBINS, Keith G., *Nineteenth-Century Britain, England, Scotland, and Wales. The Making of a Nation*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- , *Great Britain, Identities, Institutions and the Idea of Britishness*, Harlow, Addison Wesley Longman Limited, 1998.
- ROGERS, David, MCLEOD, John (éd.), *The Revision of Englishness*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- ROGERS, Pat, *Johnson and Boswell, The Transit of Caledonia*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- ROSEN, Charles, ZERNER, Henri, *Romantisme et réalisme : mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986. [*Romanticism and Realism, the Mythology of Nineteenth Century Art*, London, Faber, 1984.]
- ROSS, David, *Wales History of a Nation*, New Lanark, David Dale House, 2008.
- ROWAN, Eric, *Art in Wales, 2000 BC-AD 1850: An Illustrated History*, Cardiff, Welsh arts council: University of Wales Press, 1978.
- , *Art in Wales 1850-1980: An Illustrated History*, Wales, University of Wales Press, 1997.

- RUDDICK, W. (dir.), *Joseph Farington, Watercolours and Drawings*, cat.exp., Bolton, Bolton Metropolitan Borough Arts Department, Bolton, Bolton Metropolitan Borough Arts Department, 1977.
- RUDWICK, Martin J.S., *Bursting the Limits of Time the Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- SABIRON, Céline, *Écrire la frontière : Walter Scott ou les chemins de l'errance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016.
- SAINT GIRONS, Baldine, *Le sublime, de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.
- , *Les marges de la nuit : pour une autre histoire de la peinture*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2006.
- SAMIVEL, *Montagne paradis ou le rêve romantique*, Paris, Arthaud, 1988.
- SANDBY, Paul, ROBERTSON, Bruce (dir.), *The Art of Paul Sandby*, New Haven, Yale Center for British Art, 1985.
- SAVORY, Jerold J., *Thomas Rowlandson's Doctor Syntax Drawings: An Introduction and Guide for Collectors*, London, Cygnus arts, 1997.
- SCHIMD Walter, *La Suisse romantique vue par les voyageurs, les écrivains et les peintres*, Lausanne, Payot (Orbis pictus, n° 11), 1953.
- SCHLESSER, Thomas, *L'Univers sans l'homme*, Vanves, Hazan, 2016.
- SCHNAPP, Alain, *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, Paris, Carré, 1993.
- SCHWARTZ, Richard B., *Samuel Johnson and the New Science*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1971.
- Science, Raison, Progrès Aux XVII et XVIII dans Le Monde Anglo-Américain : Actes*, Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles, Paris, Publications du Conseil scientifique de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 1978.
- SCOTT, Paul Henderson, *Walter Scott and Scotland*, Edinburgh, William Blackwood, 1981.
- SCRASE, David, *Drawings and Watercolours by Peter de Wint, A Loan Exhibition Inaugurated at the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SEYMOUR, W.A., ANDREWS, J.H., *A History of the Ordnance Survey*, Folkestone, Dawson, 1980.
- SHANES, Eric, *Turner's Picturesque Views in England and Wales 1825-1838*, London, Chatto & Windus, 1979.
- , *Young Mr Turner: The First Forty Years, 1775-1815*, New Haven, Yale University Press, 2016.
- SHAW, Philip, *The Sublime*, London/New York, Routledge/Taylor and Francis Group, 2006.
- SHEA, Victor, WHITLA, William (éd.), *Essays and Reviews: The 1860 Text and Its Reading*, Charlottesville, University Press of Virginia (Victorian Literature and Culture Series), 2000.
- SHEEHY, Jeanne, *The Rediscovery of Ireland's Past*, London, Thames and Hudson, 1980.
- SKELTON, Raleigh Ashlin, *The Military Survey of Scotland, 1747-1755*, Edinburgh, Royal Scottish Geographical Society, 1967.
- SLOAN, Kim, *A Noble Art: Amateur Artists and Drawing Masters, c.1600-1800*, London, British Museum Press, 2000.

- SMILES, Sam, *Image of Antiquity: Ancient Britain and the Romantic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- , *Eye Witness: Artists and Visual Documentation in Britain, 1770-1830*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- SMITH, Alison (dir.), *Watercolour*; cat.exp., London, Tate Britain (16 February-21 August 2011), London, Tate Gallery Publications, 2011.
- SMITH, Greg, *The Emergence of the Professional Watercolourist, Contentions and Alliances in the Artistic Domain, 1760-1824*, Aldershot, Ashgate, 2002.
- SMITH, Sheenah (dir.), *Horatio McCulloch, 1805-1867*, cat.exp., Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries (6 May-28 June 1988), Dundee, Dundee Art Gallery and Museum (9 July-27 August 1988), Aberdeen, Aberdeen Art Gallery and Museum (10 September-1 October 1988), Nottingham, Nottingham University Art Gallery (11 October-12 November 1988), London, The Fine Art Society (21 November-16 December 1988), Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, 1988.
- SMOUT, Thomas Christopher, *A History of the Scottish People: 1560-1830*, London, Fontana Press, 1987.
- SOLKIN, David H. (dir.), *Richard Wilson, The Landscape of Reaction*, cat.exp., London, Tate Gallery (3 November 1982-2 January 1983), Cardiff, National Museum of Wales (29 January- 20 March 1983), New Haven, Yale Center for British Art (20 April-19 June 1983), London, Tate Gallery Publications, 1982.
- , *Art on the Line: The Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- SOLLY, Nathaniel Neal, *Memoir of the Life David Cox, Member of the Society of Painters in Water Colours: With Selections from His Correspondence, and Some Account of His Works* [1873], London, Rodart, 1973.
- SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher* trad. Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud, 2002. [*Wanderlust: A History of Walking*, London, Verso, 2001.]
- STAFFORD, Fiona J., *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1988.
- STANTON, Lindsay, *British Landscape Watercolours 1600-1860*, London, British Museum publications, 1985.
- STALEY Allen (dir.), *Pre-Raphaelite Vision: Truth to Nature*, cat.exp., London, Tate Britain (2 February-3 May 2004), Berlin, Altes Nationalgalerie (13 June-19 September 2004), Madrid, Fondation La Caixa (6 October 2004-9 January 2005), London, Tate, 2004.
- STORR, Vernon Faithfull, *The Development of English Theology in the Nineteenth Century 1800-1860*, London, Longmans, Green & Co., 1913.
- STROUD, Dorothy, *Capability Brown*, London/Boston, Faber and Faber, 1984.
- SUMNER, Ann, SMITH, Greg (dir.), *Thomas Jones, 1742-1803: An Artist Rediscovered*, cat.exp., Cardiff, National Museum of Wales (21 May-10 August 2003), Manchester, Whitworth Art Gallery (22 August-26 October), London, National Gallery (12 November 2003-15 February 2004), New Haven, Yale University Press, 2003.
- SUTTON, Thomas, *The Daniells: Artists and Travellers*, London, The Bodley Head, 1954.
- TAILLAND, Michel, *Les alpinistes victoriens*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.

- TAYLOR, Basil (dir.), *Joshua Cristall, 1768-1847*, cat.exp., London, The Victoria and Albert Museum (February-April 1975), London, Victoria and Albert Museum, 1975.
- TAYLOR, William, *The Military Roads in Scotland*, Newton Abbot, David and Charles, 1976.
- TEMPLEMAN, William Darby, *The Life and Work of William Gilpin (1724-1804), Master of the Picturesque and Vicar of Boldre*, Urbana, Illinois, The University of Illinois Press, 1939.
- TISDALL, John, *Joshua Cristall, 1768-1847: In Search of Arcadia*, Hereford, Lapridge Publications, 1996.
- THÉVENOT-TOTEMS, Marie-Hélène, *La découverte de l'Écosse du XVIIIe siècle à travers les récits des voyageurs britanniques*, 2 vol., Paris, Didier, 1990.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éd. du Seuil (Le Grand Livre du Mois), 1999.
- THOMAS, J.E., *Social Disorder in Britain, 1750-1850: The Power of the Gentry, Radicalism and Religion in Wales*, London, Tauris Academic Studies, 2011.
- THOMAS, Keith, *Dans le jardin de la nature : la mutation des sensibilités en Angleterre à l'époque moderne : (1500-1800)*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Gallimard, 1985. [*Man and the Natural World, Changing Attitudes in England 1500-1800*, London, Allen Lane, 1983.]
- THOMSON, Ian, *The English Lakes, A History*, London, Bloomsbury Publishing, 2000.
- TREVOR-ROPER, Hugh, *The Invention of Scotland, Myth and History*, New Haven, Yale University Press, 2008.
- TROMANS, Nicholas, *David Wilkie: The People's Painter*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.
- TRUMPENER, Katie, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and British Empire*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- TURNER, Tom, *English Garden Design: History and Styles since 1650*, Woodbridge, Antique Collector's Club, 1986.
- UPSONE, Robert, *Sketchbooks of the Romantics: A Unique Insight into the Minds of the Leading Painters of the Romantic Age*, London, Tiger Books International, 1991.
- VAILLANT, Alain (dir.), *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS édition, 2012.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Ossian en France*, 2 vol., Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- VAUGHAN, Frank A., *Again the Life of Eternity, William Blake's Illustration to the Poems of Thomas Gray*, London, Susquehanna University Press, 1996.
- VAUGHAN, William, *Samuel Palmer: Shadows on the Wall*, New Haven, Yale Center for British Art, 2015.
- VIVIÈS, Jean, *Le récit de voyage en Angleterre au XVIIIe siècle : de l'inventaire à l'invention*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail (Interlangues), 1999.
- VOLPE, Tony, *Science et théologie dans les débats savants de la seconde moitié du XVIIe siècle : la Genèse dans les 'Philosophical transactions' et le 'Journal des savants' (1665-1710)*, Turnhout, Brepols (Bibliothèque de l'École des hautes études, n°133), 2008.
- WAGGONER, Diane (dir.), *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*, cat.exp., Washington, National Gallery of Art (31 October 2010-30 January 2011), Paris, Musée d'Orsay (8 March-29 May 2011), Washington Farnham Burlington, National Gallery of Art Lund Humphries, 2010.
- WALKER, Carol Kyros, *Breaking Away: Coleridge in Scotland*, New Haven, Yale University Press, 2002.

- WALLIS, Jane (dir.), *Joseph Wright of Derby, 1734-1797*, cat.exp., Derby, Derby Museum and Art Gallery (21 June-28 September 1997), Derby, Derby, Museum and Art Gallery, 1997.
- WALTON, Paul, *Master Drawings by John Ruskin: Selections from the David Thomson Collection*, London, The Pilkington Press, 2000.
- WAT, Pierre, *Constable*, Paris, Hazan, 2002.
- , *Turner, menteur magnifique*, Paris, Hazan, 2010.
- , *Naissance de l'art romantique peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* [1998], Paris, Flammarion (Champs arts), 2013.
- , *Pérégrinations, paysages entre nature et histoire*, Paris, Hazan (Beaux-arts), 2017.
- WATKINS, Charles, COWELL, Ben, *Uvedale Price (1747-1829): Decoding the Picturesque*, Woodbridge, Boydell, 2012.
- WEBER, Susan (dir.), *William Kent: Designing Georgian Britain*, cat.exp., New York, Bard Graduate Center (20 September 2013-16 February 2014), London, Victoria and Albert Museum (22 March-13 July 2014), New Haven, Yale University Press, 2013.
- WEISKEL, Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1976.
- WHITE, Stephen K., *Edmund Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*, London, Sage Publications, 1994.
- WILCOX, Timothy (dir.), *Francis Towne*, London, Tate Gallery (24 June-14 September 1997), Leeds, Leeds City Art Gallery (2 October 1997-4 January 1998), London, Tate Gallery Publications, 1997.
- , *Cornelius Varley: The Art of Observation*, cat.exp., Lowell Libson, London (8 June-8 July 2005), London, Lowell Libson Ltd, 2005.
- WILCOX, Timothy, TITTERINGTON, Christopher, O'REILLY, Susie (dir.), *William Turner of Oxford (1789-1862)*, cat.exp., Woodstock, Oxfordshire County Museum (9 September-28 October 1984), London, the Bankside Gallery, (6 November-2 December 1984), Bolton, the Museum and Art Gallery (15 December 1984-19 January 1985), Woodstock, Oxfordshire County Museum Services, 1984.
- WILCOX, Scott (dir.), *Sun, Wind and Rain: The Art of David Cox*, cat.exp., New Haven, Yale Center for British Art (16 October 2008-4 January 2009), Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery (31 January-3 May 2009), New Haven, Yale University Press, 2008.
- WILDMAN, Stephen (dir.), *David Cox 1783-1859*, cat.exp., Birmingham, Birmingham Museums and Art Gallery (26 July-14 October 1983), London, Birmingham Museums and Art Gallery, 1983.
- WILKINSON, Gerald, *Turner's Early Sketchbooks: Drawings in England, Wales and Scotland from 1789 to 1802*, London, Barrie & Jenkins, 1972.
- WILLIAMS, Gwyn A., *When was Wales? A History of the Welsh*, London, Penguin Books, 1985.

- WILTON, Andrew, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, cat.exp., New Haven, Yale Center for British Art (17 September-16 November 1980), New Haven, Yale Center for British Art, 1980.
- , *Turner and the Sublime*, cat.exp., Toronto, Art Gallery of Ontario (1 November 1980-4 January 1981), New Haven, Yale Center for British Art (11 February-19 April 1981), London, The Trustees of the British Museum (15 May-20 September 1981), London, British Museum Publications, 1980.
- , *Turner in Wales*, cat.exp., Llandudno, Mostyn Art Gallery (14 July-8 September 1984), Swansea, Glynn Vivian Art Gallery and Museum (22 September-17 November 1984), Llandudno, Mostyn Art Gallery, 1984.
- WILTON, Andrew, BIGNAMINI, Ilaria (dir.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, cat.exp., London, Tate Gallery (10 October 1996-5 January 1997), Rome, Palazzo delle Esposizioni (5 February-7 April 1997), London, Tate Gallery Publishing, 1996.
- WITHERS, Charles W. J., *Gaelic Scotland, The Transformation of a Culture Region*, New York, Routledge, 1988.
- WITHEY, Lynne, *Grand Tours and Cook's Tours. A History of Leisure Travel, 1750-1915*, London, Aurum Press, 1997.
- WOLFE, James Nathaniel, *Government and Nationalism in Scotland: An Enquiry by Members of the University of Edinburgh*, (5th Edinburgh Seminar in the Social Sciences, 7-8 December 1968), Edinburgh, Edinburgh, University Press, 1969.
- WOMACK, Peter, *Improvement and Romance: Constructing the Myth of the Highlands*, Basingstoke, Macmillan (Language, Discourse, Society), 1989.
- WOODALL, Mary (dir.), *Richard Wilson and His Circle*, cat.exp., London, Tate Gallery (January 1949), London, Tate Gallery Publishing, 1949.
- WOODWARD, Horace Bolingbroke, *The History of the Geological Society of London*, London/New York/Bombay/Calcutta, Longmans, Green and Co., 1908.
- WOOF, Robert, *Treasures of the Wordsworth Trust*, cat.exp., Grasmere, the Wordsworth Trust, 2005.
- WORDSWORTH, Jonathan, JAYE, Michael C., WOOF, Robert (dir.), *William Wordsworth and the Age of Romanticism*, cat.exp., New York, The New York Public Library (31 October 1987-2 January 1988), Bloomington, The Indiana University Art Museum (28 January-6 March 1988), Chicago, The Chicago Historical Society (6 April-5 June 1988), New Jersey, Rutgers University Press, 1987.
- WRIGHT, Julia M., *Representing the National Landscape in Irish Romanticism*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2014.
- WYATT, John, *Wordsworth and the Geologists*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Studies in Romanticism, n° 16), 1995.
- YOSHIKAWA, Saeko, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820-1900*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2014.

WEBOGRAPHIE

I. Sources Primaires

GILPIN, William, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable The Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, Michigan, University of Michigan Library (Eighteenth Century Collection Online), June 2011. [*A Dialogue upon the Gardens of the Right Honourable The Lord Viscount Cobham, at Stow in Buckinghamshire*, London, B. Seeley, 1748.]
<https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004842514.0001.000>

Ordnance Survey Drawings, London, The British Library :
<http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/ordsurvdraw/>

MUDGE, William, *General Survey of England and Wales: An Entirely New & Accurate Survey of the County of Kent, with Part of the County of Essex done by the Surveying Draftsmen of His Majesty's Honourable Board of Ordnance*, London, William Faden, 1801. National Library of Australia. <https://nla.gov.au/nla.obj-232416343>

PUGH, Edward, *Cambria Depicta*, National Library of Wales, Aberystwyth :
<http://discover.library.wales>

PUGH, William Owen (éd.), *The Cambrian Register*, London, E. and T. Williams, 1795-1818. National Library of Wales, Aberystwyth, consulté le 13/03/2018 :
<https://journals.library.wales/browse/2867877/>
–vol. 1, 1795
–vol. 2, 1796
–vol. 3, 1818

THOMSON, John, *Atlas of Scotland*, Edinburgh, John Thomson & Co., 1819.
<https://maps.nls.uk/scotland/rec/2815>

Art UK : <https://artuk.org>

Bibliothèque National de France : <https://catalogue.bnf.fr>

Bibliothèque de l'INHA : <http://bibliotheque.inha.fr>

Birmingham Museums Collection : <http://www.birminghammuseums.org.uk>

Eighteenth Century Collection Online : <https://quod.lib.umich.edu>

Eighteenth-Century Poetry Archive : <http://www.eighteenthcenturypoetry>
–Mark Akenside, Works in ECPA:
<http://www.eighteenthcenturypoetry.org/authors/pers00047.shtml>

Europeana Collections : <https://www.europeana.eu/portal/fr>

Gallica : <https://gallica.bnf.fr>

Glasgow Museums Collection Online : <http://collections.glasgowmuseums.com>

Government Art Collection : <https://www.gac.culture.gov.uk>

Hathi Trust Digital Library : <https://www.hathitrust.org>

Internet Archive : <https://www.archive.org>

Indianapolis Museum of Art : <http://collection.imamuseum.org>

Joconde, Portail des collections des musées de France : <http://www2.culture.gouv.fr>

Lancaster University, Ruskin Library and Research Center :
<http://www.lancaster.ac.uk/ruskin-library/the-complete-works-of-john-ruskin/>

Manchester Art Gallery : <http://manchesterartgallery.org>

National Galleries of Scotland : <https://www.nationalgalleries.org>

National Gallery of Art, Washington : <https://www.nga.gov>

National Gallery of Ireland : <https://www.nationalgallery.ie>

National Library of Scotland, Maps of Scotland, John Thomson, *Scotland*, publié dans John Thomson, *Atlas of Scotland*, Edinburgh, John Thomson & Co., 1819.
<https://maps.nls.uk/scotland/rec/2815>

National Library of Scotland, Maps of Scotland, John Thomson, *A Comparative View of the Heights of the Principal Mountains of Scotland*, 1832, publié dans John Thomson, *Atlas of Scotland*, Edinburgh, J. Thomson & Co., 1832.
<https://maps.nls.uk/view/74400179>

National Library of Scotland, Military Map of Scotland, William Roy, *The Great Map*, 1747-1755.
<https://maps.nls.uk/roy/index.html>
<https://maps.nls.uk/geo/explore/#zoom=6&lat=56.6914&lon=-4.6250&layers=3&b=1>

National Library of Scotland, Taylor and Skinner's Survey, 1776.
<https://maps.nls.uk/atlas/taylor-skinner/index.html>

National Library of Wales: <https://www.library.wales>

National Museum Wales: <https://museum.wales>

Richard Wilson, Online Catalogue Raisonné, Paul Mellon Center
<http://www.richardwilsononline.ac.uk>

Royal Academy of Arts : <https://www.royalacademy.org.uk>

Tate Britain : <https://www.tate.org.uk/art>
–Illustrations de J.M.W. Turner pour Walter Scott (1834-1836)
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-scotts-prose-works-65624>

The British Library : <https://www.bl.uk>

The British Museum : <http://www.britishmuseum.org>

The Courtauld Gallery : <https://courtauld.ac.uk>

The Fitzwilliam Museum : <http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk>

The Geological Society of London:
–William “Strata” Smith (1769-1839), the Father of English Geology.’, n.d.
<https://www.geolsoc.org.uk/Library-and-Information-Services/Exhibitions/William-Strata-Smith>.
–George Bellas Greenough's 'A Geological Map of England and Wales', 1820.
<https://www.geolsoc.org.uk/Library-and-Information-Services/Exhibitions/William-Strata-Smith/The-Map/George-Bellas-Greenoughs-Map>.

The J. Paul Getty Museum : www.getty.edu/museum

The Whitworth, The University of Manchester : www.whitworth.manchester.ac.uk

The Wordsworth Trust : <http://collections.wordsworth.org.uk>

Victoria and Albert Museum : <http://collections.vam.ac.uk>

Yale Center for British Art : <https://britishart.yale.edu>
–Art in Focus : Wales, Yale Center for British Art
<http://interactive.britishart.yale.edu/art-in-focus-wales/timeline>

II. Sources secondaires

- Patricia R. Andrew, *Jacob More, 1740-1793*, PhD, Edinburgh, Edinburgh College of Arts, University of Edinburgh, 1981.
<https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/6970?show=full>
- Marion Amblard, « Du rebelle au héros », *Études écossaises*, 11-2008, mis en ligne le 30 janvier 2009, pp. 193–205, consulté le 01/10/2016.
<http://etudeseccossaises.revues.org/87>
- Marion Amblard, « Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIXe siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste », *Études écossaises*, 12-2009, mise en ligne le 30 avril 2010, pp. 145–159, consulté le 30/09/2016.
<http://etudeseccossaises.revues.org/200>
- Marion Amblard, « The Scottish painters' exile in Italy in the eighteenth century », *Études écossaises*, 13-2010, mis en ligne le 30 septembre 2011, pp. 59–77, consulté le 27/08/2013.
<http://etudeseccossaises.revues.org/219>
- Marion Amblard, « Les peintres écossais et la reconstitution de l'histoire de l'Écosse durant la première moitié du XIXe siècle », *Études écossaises*, 14-2011, mis en ligne le 31 mars 2012, pp. 69–82, consulté le 31/08/2013.
<http://etudeseccossaises.revues.org/296>
- Marion Amblard, « Les tableaux de William McTaggart (1835-1910), ou la société et l'histoire des Highlands selon un peintre de la côte ouest de l'Écosse », *Études écossaises*, 16-2013, mis en ligne le 15 avril 2014, pp. 47–70, consulté le 30/09/2016.
[http:// etudeseccossaises.revues.org/775](http://etudeseccossaises.revues.org/775)
- Marion Amblard, « Ramsay, Thomson, Burns et les peintres écossais », *Études écossaises*, 17-2015, mis en ligne le 25 avril 2016, pp. 47–66, consulté le 1/10/2016.
<http://etudeseccossaises.revues.org/946>
- Anonyme, « Tour of Hafod », consulté le 1/04/2018.
<https://www.library.wales/discover/digital-gallery/pictures/tour-of-hafod/>
- André Arcellaschi, « Bucolique Arcadie », *Vita Latina*, n° 173, 2005, pp. 51–56, consulté le 24/05/2016.
http://www.persee.fr/doc/vita_0042-7306_2005_num_173_1_1196.
- Thomas Ardill, « Tour of Scotland, 1834 for Scott's Prose Works; sketchbooks and a watercolour c.1834-5 », March 2011, dans David Blayney Brown (dir.), *J. M. W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, December 2012, consulté le 13/03/2017.
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/tour-of-scotland-1834-for-scotts-prose-works-sketchbooks-and-a-watercolour-r1133880>.

- Mavis Batey, « The Pleasures of the imagination: Joseph Addison's Influence on Early Landscape Gardens », *Gardens History*, vol. 33, n° 2, Autumn, 2005, pp. 189–209, The Gardens History Society, consulté le 3/08/2016.
<http://www.jstor.org/stable/25434178>
- Cyril, Barrett, « Irish Nationalism and Art 1800-1921 », *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 64, n° 256, 1975, pp. 393–409, consulté le 14/04/2018.
<http://www.jstor.org/stable/30089949>
- Isabelle Baudino, « Le premier art anglais », *Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art*, 2013-1, Institut national d'histoire de l'art/A. Colin, 2013, pp.82–91, consulté le 17/08/2017.
 halshs-00916253
- Peter Bishop, *Vision and Revision: Mountain Scenery in Snowdonia 1750-1880*, 2 vol., PhD, dirigé par Alistair Crawford, School of Art, University of Wales, Aberystwyth, 2001.
 Cadair Aberystwyth University Open Repository:
<http://cadair.aber.ac.uk/dspace/handle/2160/4080>
- David Blayney Brown (dir.), « *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours* », December 2012, consulté le 18/01/2014.
<http://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/tour-of-scotland-1834-for-scotts-prose-works-sketchbooks-and-a-watercolour-r1133880>
- Alain Bony, « Du discours du jardin au silence du sublime : le proche et le lointain dans l'esthétique paysagère d'Addison », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*. 52-2001. pp. 91–115, consulté le 24/02/2016.
http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2001_num_52_1_1564
- David Boucher, Andrew Vincent, « L'Idéalisme et la culture philosophique britannique », *Revue germanique internationale*, 15-2001, pp. 239–260, consulté le 30/09/2016.
<http://rgi.revues.org/840>
- Gordon V. Boudreau, « H.D. Thoreau, William Gilpin, and the Metaphysical Ground of the Picturesque », *American Literature*, vol. 35, n° 3 (Nov. 1973), pp. 357–369, Duke University Press, consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/2924610>
- Anne Chandler, « Ann Radcliffe and Natural Theology », *Studies in the Novel*, vol. 38, n° 2 (Summer 2006), pp. 133–153, The Johns Hopkins University Press, consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/29533749>

- Laurent Châtel, « ‘Getting the Picture’ of the Picturesque: Some Thoughts on the Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », XVII-XVIII, *Bulletin de la société d’études anglo-américaine des XVIIe et XVIIIe siècle*, 2000-51, pp. 229–248, consulté le 24/05/2016.
http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2000_num_51_1_1525
- J.C.D. Clark, « Protestantism, Nationalism, and National Identity, 1660-1832 », *The Historical Journal*, vol. 43, n° 1 (Mar. 2000), pp. 249–276, consulté le 15/03/2016.
<https://www.jstor.org/stable/3021021>
- Linda Colley, « Whose Nation? Class and National Consciousness in Britain 1750-1830 », *Past & Present*, no. 113, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 97–117, consulté le 11/1/2010.
<http://www.jstor.org/stable/650981>
- Yannick Deschamps, « Les Essais at Removing National Prejudices against a Union (1706-1707) de Daniel Defoe : essais ou pamphlets ? », *Études écossaises*, 14-2011, mis en ligne le 31 mars 2012, consulté le 28/08/2013.
<http://etudeseccossaises.revues.org/384>
- Michael H. Duffy, « Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism », *Journal of the History of Ideas*, vol. 56, n° 2, 1995, pp. 217–238.
www.jstor.org/stable/2709836.
- Donald D. Eddy, « John Brown: ‘The Columbus of Keswick’ », *Modern Philology*, vol. 73, n° 4, part 2: A Supplement to Honor Arthur Friedman (May, 1976), pp. S74–S84, The University of Chicago Press, consulté le 20/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/436836>
- Derek Flinn, « John MacCulloch, M.D., F.R.S., and His Geological Map of Scotland: His Years in the Ordnance. 1795-1826 », *Notes and Records of the Royal Society of London*, vol. 36, n° 1, 1981, pp. 83–101, consulté le 15/05/2016.
<https://www.jstor.org/stable/531659>
- Collin Frank, « Poétique de l’Arcadie, de Virgile à Bonnefoy », *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, n° 2, 2006, pp. 92–122, consulté de 30/05/2016.
http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_2006_num_1_2_2224
- John Gage, « Turner and the Picturesque – I », *The Burlington Magazine*, vol. 107, n° 742, (Jan., 1965), pp. 16–25, Burlington Magazine Publications, Ltd., consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/874484>
- John Gage, « Turner and the Picturesque – I », *The Burlington Magazine*, vol. 107, n° 743, (Feb., 1965), pp. 75–81, Burlington Magazine Publications, Ltd., consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/874461>

- Meredith Gamer, « Watercolours Related to Samuel Rogers's Italy c.1826–7 », subset, August 2006, dans David Blayney Brown (éd.), *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication, December 2012, consulté le 18/04/2018.
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/watercolours-related-to-samuel-rogerss-italy-r1133288>.
- Howard Gaskill, « The Homer of the North », *Interfaces: Ossian: Then and Now*, August 2007, pp. 13–24, consulté le 15/05/2017.
https://college.holycross.edu/interfaces/vol27/gaskill_essay.pdf
- Suzy Halimi, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire) », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°51, 2000, pp. 151-165, consulté le 20/02/2016.
http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_2000_num_51_1_1520
- Peter Hughes, « Paul Sandby's Tour of Wales with Joseph Banks », *The Burlington Magazine*, vol. 117, n° 868, 1975, pp. 452–457, consulté le 14/04/2014.
<https://www.jstor.org/stable/i236699>
- John Dixon Hunt, « Ut pictura poesis, the picturesque, and John Ruskin », *MLN*, vol. 93, n° 5, *Comparative Literature*, (Dec. 1978), pp. 794–818, consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/2906444>
- David Irwin, « Jacob More, Neo-Classical Landscape Painter », *The Burlington Magazine*, vol. 114, n° 836 (Nov. 1972), pp. 774–779, consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/877183>
- Francis D. Klingender, « Le sublime et le pittoresque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 75, novembre 1988, *Sur l'art*, pp. 2–13, consulté le 15/07/2015.
http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1988_num_75_1_2864
- Alice Lemer-Fleury, « Le gouvernement britannique et l'émigration des Highlanders : entre réécriture de l'histoire et construction d'un mythe », *Études écossaises*, 2013-16, consulté le 15/04/2014.
<http://etudeseccossaises.revues.org/780>
- David Lowenthal, « British National Identity and the English Landscape », *Rural History*, vol. 2, n° 02, (Oct.1991), pp 205–230, consulté le 15/10/2014.
http://journals.cambridge.org/abstract_S0956793300002764
- Duncan Macmillan, *The Earlier Career of Alexander Runciman and the Influences that Shaped His Style*, Ph. D, Edinburgh, University of Edinburgh, 1973.
 Edinburgh Research Archive : <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/8843>
- Michel Maillard, « Histoire et association d'idées dans l'esthétique de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle en Ecosse (Archibald Alison, Dugald Stewart, Francis Jeffrey) », *XVII-XVIII, Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°25, 1987, pp. 103–114, consulté le 16/06/2015.
http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1987_num_25_1_1122

- Jean-Rémi Mantion, « William Gilpin et la beauté pittoresque », *Critique*, vol. 3, n° 766, (Décembre 2011), pp. 231–238, consulté le 19/04/2016.
 Revues et ouvrage en sciences humaines et sociales : <http://www.cairn.info/revue-critique-2011-3-page-231.htm>
- David Marshall, « The Problem of the Picturesque », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35, n° 3, *Aesthetics and the Disciplines* (Spring, 2002), pp. 413–437, The Johns Hopkins University Press, American Society for Eighteenth-Century Studies, consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/30054207>
- F.I. MacCarthy, « The Bard, of Thomas Gray », *National Library of Wales journal*, vol.14, n° 1, 1965, p. 105–113.
- David McCrone, « *A Nation That Dares Not Speak Its Name?* », *Ethnicities*, SAGE Publications, 2006, 6 (2), pp.267-278, consulté le 4/05/2015.
 Archives Ouvertes HAL : <10.1177/1468796806063757>. <hal-00571861>
- T.O. McLoughlin, «The Context of Edmund Burke's 'The Reformer.' », *Eighteenth-Century Ireland / Iris an Dá Chultúr*, vol. 2, 1987, pp. 37–55, consulté les 15/10/2015.
www.jstor.org/stable/30070836.
- Sebastian Mitchell, « Ossian and Ossianic Parallelism in James Barry's Works », *Eighteenth-Century Ireland / Iris an Dá Chultúr*, vol. 23, 2008, pp. 94–120, consulté le 15/10/2015.
<http://www.jstor.org/stable/27806926>.
- John Morrison, « “The Whole is quite consonant with the truth”: Queen Victoria and the myth of the Highlands », *Victoria & Albert, Art & Love*, éd. Susanna Avery-Quash, *Essays from Study Days held at the National Gallery London, 5 and 6 June 2010*, Royal Collection Trust, 2012, consulté le 16/04/2105.
<https://www.royalcollection.org.uk>
- Christina Payne (dir.), « Pegwell Bay, Kent – a Recollection of October 5th 1858 ? 1858–60 by William Dyce », *Tate Research Publication*, 2016, consulté le 15/05/2018.
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/pegwell-bay-kent-william-dyce>
- Michèle Plaisant, « La Poésie de la nature et le concept d'enthousiasme (1726 -1750) : redécouverte, évolution et transformations », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 38, 1994, pp. 171–182.
http://www.persee.fr/doc/xvii_0291-3798_1994_num_38_1_1293
- Sarah Prescott, « “Gray's Pale Spectre”: Evan Evans, Thomas Gray and the Rise of Welsh Bardic Nationalism », *Modern Philology*, vol. 104, n°1 (August 2006), pp. 72–95, consulté le 1/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/510263>

- Keith Robbins, « L’historiographie britannique et la ‘Britishness’ », *Revue d’histoire du XIXe siècle*, vol. 37, 2008, consulté le 30/09/2016.
<http://rh19.revues.org/3515>
- Joe Rock, *The Life and Work of Hugh William Williams (1773-1829) set within a Scottish Context: With a Catalogue of Works in Public Collections and a Catalogue of All Known Prints by and after the Artist*, Degree of Doctor in Philosophy, Edinburgh College of Arts, Edinburgh University, 1996.
 Edinburgh Research Archive : <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/30694>
<https://sites.google.com/site/hughwilliamwilliams/>
- Edward D. Snyder, « Thomas Gray’s Interest in Celtic », *Modern Philology*, vol. 11, n°4 (April, 1914), pp. 559–579, The University of Chicago Press, consulté le 1/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/432845>
- Richard Stephens, *A Catalogue raisonné of Francis Towne*, « Tour of Wales, 1777 », Paul Mellon Center for Studies in British Art, 2016, consulté le 3/04/ 2017.
<http://francistowne.ac.uk/collection/essays/tour-wales-1777>
- William Darby Templeman, « Sir Joshua Reynolds on the Picturesque », *Modern Language Notes*, vol. 47, n° 7 (Nov. 1932), The John Hopkins University Press pp. 446–448, consulté le 20/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/2913412>
- Dabney Townsend, « The Picturesque », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.55, n° 4, (Autumn, 1997), pp. 365–376, Wiley, The American Society for Aesthetics, consulté le 24/10/2014.
<http://www.jstor.org/stable/430924>.
- William Vaughan, « The Englishness of British Art », *The Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1 December 1990, consulté le 18/05/2018.
<https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/13/2/11/1427456>
- Colin Wright, « Fingal’s Cave, Staffa, 1772 f. 27 », 26 March 2009, The British Library, consulté le 26/06/18.
[n.d.http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/topdrawings/f/005add000015510u00027000.html](http://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/topdrawings/f/005add000015510u00027000.html)
- Helen Wyld, « Re-Framing Britain’s Past: Paul Sandby and the picturesque tour of Scotland », *The British Art Journal*, vol. 12, n° 1, (Summer 2001), pp. 29–36, consulté le 18/04/2016.
<http://www.jstor.org/stable/41615213>

INDEX

A

Aaron, Jane, 331
Abalain, Hervé, 208, 372, 414
Abbott, John White, 164, 165
Ackermann, Rudolph, 206, 238
Adam, Robert, 191, 309
Adam, William, 70
Addison, Joseph, 23, 43, 44, 45, 55, 121, 128, 137, 138, 139, 140, 142, 147, 150, 263, 357, 358, 422
Aikin, Arthur, 203
Ainslie, John, 393
Akenside, Mark, 45, 178, 261
Albanactus, 295
Albert (prince), 349, 351
Alexander, Russell (Lord), 349
Alfred le Grand (roi), 39
Alfrey, Nicholas, 387
Alison, Archibald, 89, 114, 142, 194, 195, 224
Allan, David, 70, 345
Allan, William, 19, 342, 356
Amblard, Marion, 19, 325, 343, 344, 356, 368, 374, 429
Anderson, Benedict, 30, 326
Anderson, George, 26, 349
Anderson, Peter, 26, 349
Andrew, Patricia R., 20, 70, 71
Andrews, J.H., 393
Andrews, Malcolm, 22, 52, 78, 112, 119, 274
Andsell, Richard, 407
Apperly, Thomas, 192
Archer Shee, Martin, 376
Ardill, Thomas, 233
Aristote, 123, 126, 134
Arkwright, Richard, 400
Arnald, George, 198
Arnold, Dana, 300, 425
Arrowsmith, Aaron, 393
Arthur (roi), 295

Ashfield, Andrew, 150
Ashford, William, 376, 379
Ashley-Cooper, Anthony (3^e comte de Shaftesbury), 36, 53, 128, 133, 140, 147, 151, 357
Avery-Quash, Susanna, 350, 480

B

Bacon, Francis, 39
Baetjer, Katharine, 391
Baile de Laperriere, Charles, 226, 255
Baillie, John, 149
Baird, William, 19, 226
Baker Pyne, James, 248, 275
Baldwin, Gordon, 281
Baldwin, Thomas, 116
Ball, Johnson, 193
Ballantyne, Andrew, 113, 114
Banks, Joseph, 192, 310, 314, 393
Barber, Charles, 207
Barbier, Carl Paul, 77, 79, 82, 85, 95, 101, 144
barde gallois, 194, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 308, 317, 319, 329, 331, 409, 420
Barrell, John, 18, 32, 333, 396, 410, 411, 413, 423, 426
Barret Jr., George, 200
Barret Sr., George, 94, 146, 169, 304, 376
Barrett, Cyril, 383, 384
Barry, James, 146, 309, 376
Baudino, Isabelle, 20, 68
Beattie, William, 152
Beaufort, Margaret, 372
Beaumont, George, 89, 161, 162, 163, 164, 182, 346
Bebbington, David William, 408
Beckford, William, 89, 359
Bell, Charles, 188
Bellas Greenough, George, 394
Bellers, William, 56
Bermingham, Ann, 32, 396, 424, 425

Besson, Françoise, 14, 170, 267, 274
 Bhabha, Homi K., 423
 Bicknell, Peter, 15, 26, 120
 Bindman, David, 28, 326, 423, 424
 Bishop, Peter, 15, 16, 303
 Black, Adam, 26, 247
 Black, Charles, 26, 247
 Blackwell, Thomas, 305
 Blair, Hugh, 306, 307
 Blake, William, 202, 299, 338, 365
 Blayney Brown, David, 20, 233
 Blundell, Derek John, 287
 Boileau, Nicolas, 140
 Bonnar, John, 70
 Bony, Alain, 43
 Borsay, Peter, 206
 Boswell, James, 26, 87, 90, 185, 186, 187, 358, 404
 Boucher, David, 36
 Boulton, Matthew, 155
 Bowman, John Eddowes, 232
 Boydell, John, 64, 193, 194, 301, 308, 333, 377
 Boyle, Richard (3^e comte de Burlington), 39
 Brady, Emily, 142
 Bragg, Melvyn, 15, 62
 Brekilien, Yann, 307
 Brett, John, 365
 Brewer, James Norris, 380
 Brewer, Samuel, 315
 Bridgeman, Charles, 38, 39
 Brill, Attilio, 68, 362
 Brown, Charles A., 230
 Brown, Ian, 227, 365
 Brown, John, 13, 53, 54, 55, 60, 64, 83, 84, 89, 176, 219, 266, 399
 Brown, Lancelot, 38, 40, 111, 112, 113
 Brut, 294
 Brutus, 294, 295
 Brydall, Robert, 19, 222
 Buck, Nathaniel, 301
 Buck, Samuel, 301
 Buckland, William, 278, 283, 284, 285
 Burke, Edmund, 13, 23, 40, 55, 90, 103, 112, 113, 114, 121, 139, 142, 146, 147, 148, 149, 150,

151, 152, 153, 154, 158, 180, 187, 263, 264, 309, 313, 376, 419, 420, 480
 Burkett, Mary Elizabeth, 214
 Burnet, Thomas, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 139, 140, 180, 181
 Burns, Robert, 89, 182, 223, 227, 230, 256, 342, 353, 354
 Burt, Edward, 387, 388
 Burton, John Hill, 352
 Bury, Adrian, 200, 201, 202
 Butler-Adam, John, 62
 Byron, George Gordon (Lord), 220, 221, 299, 363

C

Cadell, Robert, 233
 Calvin, Jean, 122, 374
 Cambrensis, Giraldus, 296
 Camden, William, 314
 Campbell, John (5^e duc d'Argyll), 89
 Campbell, Thomas, 255
 Campbell, William Ann (comte d'Essex), 64
 Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 64, 160
 Cannadine, David, 367
 Caractacus, 297
 Carr, John, 379
 Carré, Jacques, 20, 206
 Carruthers, Gerard, 296, 297, 299, 420
 Carse, Alexander, 324, 345
 Carte, Thomas, 296
 Carus, Carl Gustav, 211, 414
 Casteras, Susan P., 27, 277, 282
 Catherine de Valois, 372
 Cattermole, George, 270
 Caulfield, William, 387
 Caw, James Lewis, 19
 Chalmers, George, 307
 Chambers, William, 40
 Châtel, Laurent, 21, 36, 151, 421
 Chatelain, Jean-Baptiste-Claude, 56
 Châtillon Bontemps, Marie-Jeanne de, 44, 45, 134, 303
 Chaucer, Geoffrey, 310
 Chevreul, Michel-Eugène, 339
 Chézeau, Patrick, 19

Chiego, William J., 345
Clare, John, 32
Clarke, Michael, 20, 61, 98, 112
Clarkson, Catherine, 183
Clay, Rotha Mary, 168
Clerk of Eldin, John, 135, 191
Clerk of Penicuik, John, 309
Clyde, Robert, 228, 322, 389, 402, 403
Cockin, William, 60
Cohen, Claudine, 287
Colby, Thomas, 393
Coleridge, Samuel Taylor, 26, 171, 180, 182, 183,
212, 213, 216, 231, 240, 241, 330, 331, 361
Colley, Linda, 30, 367
Collier, Thomas, 339
Colomba (Saint), 185
Combe, William, 238
Conan, Michel, 91
Connolly, Sean J., 381, 384
Constable, John, 32, 109, 164, 252, 254, 320, 379,
381, 391, 424, 425, 429
Constantine, Mary-Ann, 317
Conybeare, William Daniel, 275, 284
Cook, Edward Tyas, 209, 262, 263, 273, 275, 276
Cook, James (capitaine), 314
Cook, Thomas, 185
Cooksey, J.C.B., 19, 89
Copley, Stephen, 23
Corbould, Richard, 335
Cordiner, Charles, 23, 26, 87, 99
Cornwallis-West, William, 332
Cotman, John Sell, 25, 199, 206, 424
Cottret, Bernard, 90
Courbet, Gustave, 383
Cowell, Ben, 111, 116
Cox Jr., David, 26, 249, 251
Cox, David, 17, 25, 26, 180, 197, 202, 207, 208,
236, 237, 249, 250, 251, 252, 270, 272, 273,
275, 334, 338, 412, 421, 427
Cozens, Alexander, 20, 101, 102, 155, 177, 359
Cozens, John Robert, 50, 69, 89, 172, 199, 359,
362
Crabb Robinson, Henry, 183
Cradock Joseph, 22, 65, 80, 81, 149, 301, 302
Craig, James, 344

Crawshay II, William, 412
Crawshay, William, 412
Creswick, Thomas, 270
Cristall, Joshua, 199, 200, 203, 204
Crome, John, 424
Cromwell Thomas, 372
Crookshank, Anne, 31, 375, 376, 381
Crosthwaite, Peter, 61
Cruft, Kitty, 344
Cullen, Fintan, 31, 376, 379, 383, 384, 429, 430
Cumberland, George, 117
Cunningham, Allan, 346, 382
Curwen, John Christian et Isabella, 84, 166
Cuvier, Georges, 283, 285, 363

D

Dalton, John (physicien), 286, 392
Dalton, John (poète), 153
Danby, Francis, 31, 380, 381
Daniell, Thomas, 188
Daniell, William, 188
Daniels, Stephen, 16, 28, 387, 391, 400
Darby, Wendy Joy, 398, 401
Darwin, Charles, 284, 287, 312
Darwin, Erasmus, 155
David (Dafydd ap Gruffudd), 319
Davies, Damian Walford, 294, 331
Davies, Gordon Leslie, 122, 124, 130, 131
Davies, John, 373
Davies, Richard, 373
Dawson, Mr, 194
Dawson, Robert Kearsley, 392
Dayes, Edward, 171, 172
De Bolla, Peter, 150
De la Beche, Henry, 393
De Quincey, Thomas, 216
De Wint, Peter, 214, 215, 272
Dean Dennis R., 127, 181, 283, 289, 363
Dearden, James S., 218
Déchanet-Platz, Fanny, 418
Décultot, Élisabeth, 173
Defoe, Daniel, 386
Del Litto, Victor, 418
Delacour, William, 70

Deleuze, Gilles, 139
 Dennis, John, 128, 129, 137, 357
 Derham, William, 132
 Descartes, René, 127, 131, 134
 Devine, Thomas Martin, 34
 Devis, Anthony, 110
 Diderot, Denis, 136
 Dix, Thomas, 392
 Donnachie, Ian, 324, 370
 Doré, Gustave, 365, 366
 Dovaston, John Freeman Milward, 232
 Downman, John, 156
 Drake, Francis, 39
 Drummond, Thomas, 393
 Duff, David, 350
 Duffy, Michael H., 151
 Dughet, Gaspard, 39, 41, 49, 52, 54, 64, 101
 Dunbar, James, 307
 Dunne, Tom, 379
 Dyce, William, 286, 407
 Dyer, John, 63, 90, 102
 Dyer, William Garfield Simmons, 204

E

Earlom, Richard, 51
 Edgeworth, Maria, 382
 Édouard (prince/ Édouard VII), 350
 Édouard I^{er} (roi d'Angleterre), 66, 71, 296, 298,
 300, 318, 319, 320, 372
 Édouard III (roi d'Angleterre), 372
 Edwards, Owen M., 330
 Egerton, Francis (8^e comte de Bridgwater), 284
 Elias, John, 414
 Elizabeth I^{ère} (reine d'Angleterre et d'Irlande), 39,
 373
 Ellrodt, Robert, 260
 Elton, Arthur, 401, 411
 Énée, 294
 Epaminondas, 39
 Erffa, Helmut von, 299
 Errington, Lindsay, 19, 70, 227, 323
 Erskine William, 188
 Evans, Evan, 294, 295, 296
 Evans, John, 172, 173, 267, 336

Evans, Ronald Paul, 312
 Evans, Theophilus, 294
 Evelina (Caractacus), 297
 Evelyn, John, 358
 Everett, Nigel, 112, 397, 422

F

Faden, William, 391
 Faraday, Michael, 286
 Farington, Joseph, 24, 51, 161, 162, 163, 164, 177,
 178, 179, 247, 260
 Faujas de Saint-Fond, Barthélemy, 188
 Fawkes, Walter, 362
 Félibien, André, 104
 Fenton, Roger, 281
 Fenwick, Simon, 201
 Ferguson, Adam, 322, 343, 404
 Fielding, Anthony Vandyck Copley, 20, 202, 215,
 270, 272, 274
 Fielding, Theodore Henry Adolphus, 247
 Fingal (grotte), 185, 188, 189, 233, 310, 311, 314,
 378, 407
 Fingal (Ossian), 152, 253, 306, 308, 309, 310
 Finley, Gerard, 232
 Fisher, Jonathan, 378
 FitzGerald, Desmond (Knight of Glin), 31, 375,
 376, 381
 Forbes White, John, 429
 Forbes, James David, 189
 Ford, Brinsley, 64
 Ford, William, 239
 Forman, Maurice Buxton, 230
 Foulis, Robert, 70
 Fox Talbot, William Henry, 281
 Foxell, Simon, 32, 391
 Franklin, Michael J., 294
 Fraser of Lovat, Simon, 323
 Fraser, Andrew G., 344
 Frédéric-August II de Saxe, 414
 Frédéric-Auguste II de Saxe, 211
 Friedrich, Caspar David, 365
 Füssli, Johann Heinrich, 269, 309

G

Gage, John, 116, 174, 179, 318, 362
Gaillet-de-Chezelles, Florence, 26, 183, 239, 244, 360
Gainsborough, Thomas, 32, 58, 68, 101, 109, 110, 157, 169, 396, 424, 426, 429
Galilée, 125
Garnett, Thomas, 188
Garside, Peter, 23
Gaskill, Howard, 305, 306
Gellée, Claude, 39, 41, 46, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 61, 64, 68, 70, 112, 156, 162, 175, 271, 319, 342, 424
Gellner, Ernest, 30
George I^{er} (roi de Grande-Bretagne), 294, 386
George II (roi de Grande-Bretagne), 324
George III (roi du Royaume-Uni), 389, 423
George IV (roi du Royaume-Uni), 299, 323, 324, 341, 343, 347
Gerard, Alexander, 141, 142
Gibbon, Edward, 295
Giles, James, 351
Gillespie, Raymond, 31
Gilpin, John Bernard, 84, 85
Gilpin, Sawrey, 82, 84, 101, 200
Gilpin, William, 13, 22, 23, 26, 41, 42, 47, 53, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 120, 144, 145, 146, 167, 170, 174, 177, 181, 191, 195, 223, 238, 240, 243, 244, 252, 253, 261, 262, 263, 264, 268, 270, 272, 280, 289, 362, 378, 396, 399, 400, 421, 422
Girtin, Thomas, 172, 173, 199
Gisborne, Thomas, 156
Gladstone, William, 351
Glover, John, 200
Glyndwr, Owain, 315
Goch, Owain, 317, 318
Godwin, William, 331
Gold, Louis, 312
Goldsmith, Olivier, 32
Goodman, Godfrey, 123

Gordon, Alexander (4^e duc de Gordon), 349
Gordon, Elisabeth (comtesse de Sutherland), 405
Gottlieb, Evan, 352
Gowing, Lawrence, 16, 258, 259
Graham, John (1^{er} vicomte de Dundee), 386
Graham, John (peintre), 345
Graham, Peter, 257
Grant, Alexander, 30, 367
Grant, Anne, 224
Graves, Algernon, 65, 67, 72, 80, 163, 166, 167, 169, 175, 179, 203, 276, 333, 343, 359
Gravil, Richard, 331, 420
Gray, Dorothy, 141
Gray, Thomas, 15, 22, 25, 28, 32, 55, 57, 58, 59, 60, 79, 83, 84, 85, 137, 141, 143, 152, 161, 162, 248, 296, 297, 298, 299, 305, 319, 358, 364, 399, 419
Green, William, 214, 247
Greig, James, 163, 179, 260
Gresham, Thomas, 39
Greville, Charles (2^e comte de Warwick), 167
Griffith, Moses, 312, 313, 315
Grindle, Nicholas, 424
Guillaume d'Orange (Guillaume III d'Angleterre), 39, 354, 373, 385, 386
Gunn, Ann V., 16, 191, 389
Gusdorf, Georges, 287, 326
Guthrie, James, 429
Gwilym, Dafydd ap, 329

H

Hackforth-Jones, Jocelyn, 300
Hagen, William van der, 376
Hakewill, George, 123
Haldane Grenier, Katherine, 26, 350
Halimi, Suzy, 39
Hall, James (Sir), 135
Hall, William, 249
Haller, Albrecht von, 317, 358
Halsby, Julian, 20, 70, 191
Hamilton, Gavin, 309
Hamilton, Jean, 199
Hampden, John, 39
Hanley, Keith, 217, 220

Hanselaar, Saskia, 307, 308
 Hartley, Mary, 144
 Hartmann, Pierre, 129
 Havell, William, 200, 214
 Hawes, Louis, 109, 424
 Hawkins, Henry, 412
 Haydon, Robert, 348
 Hazlitt, William, 242, 243, 258, 259, 260, 262, 266, 270
 Hearne, Thomas, 113, 153, 161, 162, 163, 164, 199
 Hebron, Stephen, 14, 16, 56, 84, 166, 231, 424
 Hélard, André, 220, 364
 Helmreich, Anne, 284
 Helmstadter, Richard J., 284
 Henri V (roi d'Angleterre), 372
 Henri VIII (roi d'Angleterre et d'Irlande), 372, 374, 375
 Henshaw, Victoria, 387
 Herbert, Henry (comte de Pembroke), 64
 Hill, Alan G., 182, 183
 Hill, David, 16, 176
 Hill, David Octavius, 343
 Hipple, Walter John, 105
 Hobbema, Meindert, 68
 Hobbes, Thomas, 153
 Hobsbawm, Eric, 30, 295, 326, 379, 384, 417
 Hogarth, William, 40, 90, 147, 150, 345
 Hogg, Thomas Jefferson, 331
 Holloway, James, 19, 70, 227, 323
 Holman Hunt, William, 425
 Home, Henry (Lord Kames), 70, 142, 147, 307, 343
 Home, John, 306
 Homère, 29, 39, 43, 218, 298, 308
 Hone, Nathaniel, 376
 Hooke, Robert, 130
 Hoozee, Robert, 426, 427
 Horne, Thomas Hartwell, 247
 Howard, Luke, 203
 Howard, Ralph (comte de Wicklow), 64
 Huet, Thomas, 373
 Hughes, Hugh, 29, 335, 336, 337, 427
 Hume, David, 139, 147, 305, 343
 Hunt, Alfred William, 27, 275, 276, 277, 278

Hunt, John Dixon, 21, 36, 39, 44, 45
 Hunt, William Henry, 202
 Hurleston, Richard, 156
 Hussey, Christopher, 22, 90, 97
 Hutcheson, Francis, 133, 147, 150, 343
 Hutchinson, Joanna, 183
 Hutchinson, William, 22, 49
 Hutton, Charles, 394
 Hutton, James, 135, 136, 284, 343
 Huxley, Thomas Henry, 287
 Hyde, Ralph, 225

I

Ibbetson, Julius Caesar, 85, 161, 167, 168, 299, 410, 411
 Inchbold, John William, 286, 365
 Ingamells, John, 64
 Inglis Jones, Elisabeth, 116
 Irwin, David, 19, 70, 223, 225, 351
 Irwin, Francina, 16, 19, 70, 177, 223, 225, 351

J

Jacques I^{er} d'Angleterre (Jacques VI d'Écosse), 326, 373
 Jacques II d'Angleterre (Jacques VII d'Écosse), 134, 386, 389, 413
 James, Evan, 332
 Jameson, Robert, 136, 188
 Jenkins, Geraint H., 294, 329, 410, 411
 Jobert, Barthélémy, 15
 Johnes, Thomas, 75, 116, 117, 118
 Johnson, Harry, 249
 Johnson, Samuel, 26, 67, 87, 90, 91, 185, 186, 187, 189, 220, 305, 309, 358, 403
 Jones of Llanrwst, John, 336
 Jones, Edward, 299
 Jones, Inigo, 39
 Jones, Owen, 329
 Jones, Robert, 179, 180, 182, 360
 Jones, Thomas, 69, 98, 117, 298, 319
 Joutard, Philippe, 158
 Joyner, Paul, 18, 317, 318

K

Kaenel, Philippe, 366
Kant, Emmanuel, 142, 154, 359, 360
Kauffmann, Angelica, 309
Kauffmann, Clause Michael, 16
Keats, John, 230, 231
Keats, Thomas, 230
Kelly, Jason M., 112
Kemp, Martin, 204
Kennedy, Brian P., 31
Kent, William, 38, 39, 40, 111
Kidson, Alex, 51
King, Edward, 14
Kirk, David, 26
Klaver, Jan Marten Ivo, 283, 285
Klingender, Francis D., 401, 411
Klonk, Charlotte, 112, 135, 188, 203, 204, 205
Knight, Richard Payne, 52, 104, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 152, 248, 359
Knox, John (libraire), 311, 404
Knox, John (peintre), 224, 225, 253, 255, 343
Knox, John (réformateur), 348, 356, 374
Knox, Robert, 295
Koyré, Alexander, 130
Kriz, Kay Dian, 430
Kumar, Krishan, 423

L

Labourg, Alice, 170
Laffan, William, 379
Laing, Malcolm, 305
Lambert, George, 70
Landlow, George P., 27
Landseer, Edwin, 17, 254, 255, 349, 350, 351, 352, 356, 407
Lawrence, Thomas, 347
Leask, Nigel, 317
Lebensztejn, Jean-Claude, 67, 101, 102, 158, 160, 196
Leclerc, George-Louis (comte de Buffon), 317
Lefevre, Olivier, 169
Legg, William (comte de Dartmouth), 64
Lemoine, Serge, 15, 157, 358, 365
Lennox, Charles (4^e duc de Richmond), 391

Leslie, Charles Robert, 108, 254, 320
Leslie, John, 378
Leyden, John, 188
Lhuyd, Edward, 131, 294, 295, 313, 315
Lightfoot, John, 313
Lightman, Bernard V., 284
Linnell, John, 202, 338
Lloyd of Caerwys, John, 315
Llywelyn le Dernier (prince de Galles), 66, 318, 319, 372
Llywelyn, Dorian, 414, 428
Locke, John, 36, 39, 53, 138
Lockhart, John, 405
Lockhart, John Gibson, 188, 233, 322, 382
Locrinus, 295
Logres, 295
Longin, 129, 138, 140, 263
Lord, Peter, 17, 18, 64, 192, 249, 300, 301, 304, 336, 337, 340, 341, 411, 427
Loudon, John Claudius, 72
Louthembourg, Phillipe-Jacques de, 80, 81, 96, 110, 145, 168, 169, 170, 298, 360, 392, 401
Lowry, Wilson, 203
Lowther, Lady Mary, 56
Lucrèce, 127, 134
Luther, Martin, 122
Lycurgue, 39
Lyell, Charles, 217, 278, 285, 287
Lyttelton, George, 44, 55, 64, 142, 143

M

M'Crie, Thomas, 348
Mac an Tòisich, Donnchadh, 307
MacCulloch, John, 189, 225, 310, 394
MacDonald (clan), 354, 386
MacDonald, Alexander, 307
MacDonald, Ranald, 310
Macfarlane, Robert, 168
MacGillivray, William, 352
Macintyre, Duncan Ban, 307
Mack, Robert L., 296, 358
Mackenzie, Alexander, 406
MacLeod, Ann, 18, 314
MacLeod, Donald, 406

Maclise, Daniel, 376
 Macmillan, Duncan, 18, 309, 429
 Macpherson, James, 25, 28, 29, 85, 87, 143, 178,
 223, 227, 296, 305, 306, 307, 308, 310, 321,
 326, 330, 368, 419, 420
 Madoc, 330, 331, 408
 Madox Brown, Ford, 398
 Malamoud, Christine, 129
 Mallalieu, Huon, 204
 Mallet, David, 319
 Malvina (Ossian), 306, 308
 Mansel Talbot, Christopher Rice, 412
 Manton, Jean-Rémi, 95
 Manwaring, Elizabeth Wheeler, 21, 52, 55, 68
 Martin Martin, 186, 189, 313
 Martin, John, 147, 283, 299, 381
 Martineau, Harriet, 398
 Martinet, Marie-Madeleine, 21, 22, 36, 133, 147,
 151, 269, 421
 Maskelyne, Nevil, 394
 Mason, George, 91
 Mason, William, 45, 46, 47, 57, 82, 83, 105, 107,
 111, 116, 152, 297, 298, 399
 Mawman, Joseph, 231
 McAdam, John Loudon, 411
 McCulloch, Horatio, 14, 19, 255, 256, 328, 353,
 354, 355, 356, 407, 421
 McLoughlin, T.O., 147
 McTaggart, William, 429
 Mengs, Anton Raphaël, 64, 309
 Merigot, James, 84
 Michel-Ange, 151, 162
 Millais, John Everett, 279, 281
 Millais, William Henry, 279
 Miller, John Frederick, 310
 Milton, John, 39, 117, 124, 152, 154, 260, 310
 Mitchell, Ian, 352
 Mitchell, Sebastian, 308, 309
 Moir, Esther, 41
 Moïse, 127
 Monmouth, Geoffroy de, 295, 340
 Monro, Thomas, 172
 Moore, Andrew W., 206
 Moore, Dafyd, 305
 Moorman, Mary, 183

More, Henry, 123
 More, Jacob, 20, 21, 70, 71, 72, 73, 89, 191, 194
 Morel, Ginette, 259
 Morère, Pierre, 142
 Morgan, Marjorie, 427
 Morgan, Prys, 31, 295, 340, 372, 411, 415
 Morgan, William, 373
 Morganwg, Iolo (Edward Williams), 329, 330,
 332
 Morland, George, 32
 Morris, David, 113, 162, 163
 Morris, Lewis, 294, 304, 409
 Morris, Richard, 294, 304, 329
 Morrison, John, 18, 19, 30, 89, 252, 341, 344, 345,
 350, 356, 379, 384, 428, 429, 430
 Morton, Graeme, 341, 367
 Mottram, Stewart, 331
 Mudge, William, 391, 393
 Müller, William, 209
 Mulready, William, 376, 382
 Munn, Paul Sandby, 206
 Murdoch, John, 15, 195, 215, 398
 Murray, John (2^e duc d'Atholl), 308
 Murray, John (4^e duc d'Atholl), 254, 349
 Murray, John R., 161
 Murray, Sarah, 187

N

Napier, Robert W., 19, 226
 Napoléon I^{er} (Napoléon Bonaparte), 340, 341
 Napoléon III (Louis-Napoléon Bonaparte), 425
 Nash, John, 116
 Nasmyth, Alexander, 19, 30, 88, 89, 178, 223, 224,
 226, 322, 328, 342, 343, 344, 348, 356, 368
 Nattes, John Claude, 200
 Necker de Saussure, Louis-Albert, 189
 Nelson, Horatio, 344
 Newall, Christopher, 27, 217, 275, 276, 278
 Newman, Gerald, 31, 306, 368
 Newton, H.C., 206
 Newton, Isaac, 39, 130, 131, 134, 394
 Nicholson, Francis, 149, 200
 Nicolson, Marjorie Hope, 23, 123, 357
 Nixon, John, 377

Nodier, Charles, 365
Norie Sr., James, 69, 70
Norie, James, 69, 70
Norie, Robert, 69, 70
Nugent, Charles, 201

O

O'Connor, James Arthur, 31, 380
O'Kane, Finola, 31, 377, 378, 379
Ogée, Frédéric, 20, 68, 320
Ogle, Thomas, 248
Oldenburg, Henry, 124
Ormond, Richard, 17, 254, 407
Oscar (Ossian), 306, 308, 309
Ossian, 182, 189, 227, 230, 253, 292, 305, 306,
308, 309, 310, 314, 420
Ovide, 36, 43, 62, 105
Owen, Goronwy, 294
Owen, W.B.J., 240

P

Paine, James, 156
Paley, William, 205
Palmer, Samuel, 338
Panofsky, Erwin, 62
Parreaux, André, 38
Parry, John, 296, 299
Parry, John (*Bardd Alaw*), 299
Parry, Richard, 373
Parry, William, 296
Pars, William, 69, 84, 98, 199, 358, 359
Paterson, Lindsay, 324
Payn, James, 248
Payne, Christina, 286
Pennant, Richard, 412
Pennant, Thomas, 26, 49, 66, 79, 86, 90, 99, 185,
189, 194, 301, 312, 313, 314, 315, 316, 317,
331, 334, 402, 419
Penny, Nicholas, 112
Peraldo, Emmanuelle, 435
Peters Corbett, David, 425
Petrie, George, 31, 379, 380
Pevsner, Nikolaus, 423
Pichot, Amédée, 227, 229, 230, 233

Pindare, 296
Pinkerton, John, 295
Pittock, Murray, 31, 69, 322, 323, 354, 384, 407
Plaisant, Michèle S., 38
Playfair, John, 135, 284
Pollard, Jane, 179
Pope, Alexander, 36, 39, 142, 424
Postle, Martin, 17, 64, 68, 301
Poussin, Nicolas, 39, 51, 52, 64, 68, 70, 271
Powell, Cecilia, 16, 84, 166
Pratt, Lynda, 295, 331
Prescott, Sarah, 331, 480
Price, Uvedale, 74, 104, 109, 111, 112, 113, 114,
116, 119, 151, 240, 248
Priesley, James, 155
Prout, Samuel, 262
Pugh, Edward, 18, 29, 333, 334, 337, 410, 411,
427
Pugh, William Owen, 294, 335

R

Radcliffe, Ann, 170, 171, 360
Raeburn, Henry, 19, 178, 347
Raleigh, William, 39
Ramos, Julie, 308
Ramsay, Allan, 19, 88, 89
Ranger, Terence, 295, 326, 379
Ravenet, Simon François, 56
Rawes, Alan, 296, 297, 299, 420
Ray, John, 131, 132, 315
Ray, Romita, 423
Redgrave, Gilbert Richard, 207
Rees, Thomas Mardy, 17
Reeves, Thomas, 206
Reeves, William, 206
Reichler, Claude, 27, 269
Repcheck, Jack, 135
Repton, Humphry, 52, 111, 113
Reynolds, Joshua, 41, 47, 48, 57, 66, 67, 74, 91,
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113,
119, 146, 147, 151, 152, 162, 164, 187, 222,
272, 279, 289, 345, 423, 424, 429
Reynolds, William, 401
Rhys, John, 66, 315, 316

Richard III (roi d'Angleterre), 372
 Richards, Eric, 388, 406
 Richards, William, 124, 125
 Richardson, Jonathan, 68, 141
 Richardson, Mary, 218
 Richardson, Tim, 38, 52
 Rob Roy (Robert Roy MacGregor), 182, 253, 322
 Robbins, Keith, 30, 367
 Robert I^{er} d'Écosse (Robert Bruce), 228
 Roberts, David, 342, 343
 Roberts, Thomas, 376
 Robin, Simon, 68
 Robinson, Duncan, 15
 Robinson, John, 246
 Robson, George Fennel, 25, 209, 228, 272, 274
 Robson, John M., 284
 Rock, Joe, 20, 224
 Rogers, Samuel, 220, 363
 Roget, John Lewis, 20, 198, 200, 202, 209, 215
 Romney, George, 51
 Romney, John, 51
 Rooker, Michael Angelo, 199
 Rosa, Salvator, 49, 50, 52, 54, 61, 101, 271
 Roscoe, Thomas, 26, 201, 249, 270, 338
 Rosen, Charles, 158
 Rosenthal, Angela, 423
 Rosenthal, Michael, 391
 Ross, David, 414
 Rousseau, Jean-Jacques, 153, 304, 358, 404
 Rowan, Eric, 17
 Rowlandson, Thomas, 238, 299
 Roy, William, 190, 225, 389, 390, 391, 393
 Rubens, Pierre Paul, 162
 Rudwick, Martin J.S, 283
 Ruisdael, Jacob van, 68
 Runciman, Alexander, 70, 88, 191, 309
 Ruskin, Euphémia, 279
 Ruskin, John, 25, 27, 146, 197, 198, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 235, 236, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 288, 289, 299, 363, 364, 365, 398, 422
 Ruskin, John James, 216
 Ruskin, Margaret, 216

Russell, Anna (duchesse de Bedford), 254

S

Sabiron, Céline, 227, 321, 325
 Saint Girons, Baldine, 150, 156, 400
 Salesbury, William, 373
 Sambrook, James, 44
 Sandby Munn, Paul, 199, 206
 Sandby, Paul, 13, 16, 20, 25, 56, 80, 81, 96, 161, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 206, 208, 304, 343, 362, 377, 384, 389, 390, 409
 Sandby, Thomas, 195, 389
 Saussure, Horace-Bénédict de, 278, 359
 Savory, Jerold J., 238
 Schlegel, Friedrich, 258, 273, 290
 Schmid, Walter, 363
 Schnapp, Alain, 286, 314
 Scott, Andrew C., 287
 Scott, Walter, 25, 29, 183, 188, 189, 197, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 252, 253, 254, 274, 310, 312, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 342, 346, 348, 350, 353, 362, 365, 368, 382, 406, 408, 416, 419, 420
 Sdegno, Emma, 27, 269
 Sedgwick, Adam, 246, 284
 Selincourt, Ernest de, 183
 Seymour, W.A., 393
 Shakespeare, William, 39, 147, 267, 310
 Shanes, Eric, 16, 265, 319
 Shaver, Chester L., 180, 182
 Shaw, William, 307
 Shea, Victor, 287
 Shelley, Percy Bysshe, 216, 299, 331
 Shemstone, William, 111
 Simon, Robin, 17, 64, 68, 301
 Sinclair, John, 343
 Skelton, Raleigh Ashlin, 390
 Skinner, Andrew, 392
 Smiles, Sam, 28, 294, 295, 296, 307, 315
 Smith of Derby, Thomas, 56
 Smith, Adam, 147, 343, 404
 Smith, James Edward, 117

Smith, John (Warwick), 16, 24, 49, 69, 82, 84, 85,
117, 161, 166, 167, 168, 182, 299, 359, 362,
410

Smith, Sheenah, 19, 256

Smith, William, 393, 394

Smout, Thomas Christopher, 404

Solander, Daniel, 192

Solkin, David H., 17, 63, 64, 68, 200, 203, 302,
346, 424

Solly, Nathaniel Neal, 26, 249, 251

Solnit, Rebecca, 361

Somers, Robert, 406

Somerville, Mary, 283

Southey, Robert, 26, 216, 219, 241, 299, 330, 331,
382, 397, 406

Spence, Elizabeth Isabella, 225

Spencer, Edmund, 310

St Clair, John, 405

Stafford, Fiona J., 305, 307

Staley, Allen, 27, 299, 365

Steele, Richard, 128, 147

Stendhal (Henri Beyle), 418

Stephens, Meic, 427

Stephens, Richard, 164, 165, 481

Stevenson, Robert, 188

Stewart of Invermahyle, Alexander, 322

Stewart of Invermahyle, Stewart, 322

Stewart, David, 323

Stoddart, John, 171, 172, 184, 223

Storr, Vernon Faithfull, 217, 278

Stringer, John Keith, 30, 367

Stuart of Killin, John, 313

Stuart, Charles Édouard, 389

Stuart, Marie, 324, 356, 374

Sumner, Ann, 69

Sunderland, Thomas, 50, 51

Swain, Charles, 248

Swift, Jonathan, 124

T

Tailland, Michel, 360

Tate, Thomas Moss, 156

Taylor, Anne, 212, 243

Taylor, George, 392

Taylor, Isidore (baron Taylor), 365

Taylor, Tom, 108

Telford, Thomas, 406, 411

Temple, Henry (2^e vicomte de Palmeston), 358

Temple, Richard (Lord Cobham), 38, 42

Templeman, William Darby, 84, 105, 146

Teniers le Jeune, David, 345

Thalès, 125

Thévenot-Totems, Marie-Hélène, 26, 223, 313,
392

Thiesse, Anne-Marie, 300, 330, 357

Thomas, David, 31, 340, 372, 411, 415

Thomas, J.E., 409

Thomas, Keith, 130

Thomson of Duddingston, John, 19, 223, 226, 254,
343, 421

Thomson, Ian, 137

Thomson, James, 25, 36, 44, 45, 63, 71, 89, 90, 94,
102, 133, 134, 142, 260, 303, 306, 344, 419

Thomson, John, 393

Thomson, William, 50

Thrale, Henry, 67

Tone, Theobald Wolfe, 375

Tovey, Duncan C., 141, 152

Towne, Francis, 24, 69, 84, 98, 161, 164, 165, 166,
199, 212, 359

Trevor-Roper, Hugh, 308, 379

Tromans, Nicholas, 348

Tudor, Henri (Henri VII d'Angleterre), 371, 372

Tudor, Owen, 371, 372

Tufton, Sackville (comte de Thanet), 64

Turner of Oxford, William, 202, 229

Turner, Joseph Mallord William, 16, 17, 27, 29,
117, 161, 168, 172, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 199, 210, 211, 221, 226, 231, 232, 233,
236, 237, 247, 258, 259, 260, 261, 262, 265,
266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 279,
312, 317, 318, 319, 320, 324, 343, 346, 362,
363, 379, 391, 407, 411, 424, 425, 429

Turner, Tom, 40

V

Vaillant, Alain, 124, 258, 430

Valenciennes, Pierre-Henri de, 365

Valltravers, Rodolphe, 317
 Van Tieghem, Paul, 306
 Varley, Cornelius, 16, 25, 197, 198, 199, 203, 204, 205
 Varley, John, 16, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 215, 382
 Varley, Samuel, 204
 Vaughan of Corsygedol, William, 303
 Vaughan, Frank A., 299
 Vaughan, William, 303, 338, 423
 Verne, Jules, 365
 Vernet, Claude-Joseph, 64
 Victoria (reine du Royaume-Uni), 201, 310, 328, 349, 350, 351, 368, 412
 Victoria du Royaume-Uni (princesse), 350
 Vincent, Andrew, 36
 Virgile, 36, 43, 62, 105, 298, 308, 413
 Virtue, George, 256
 Viviès, Jean, 357

W

Wade, George, 386, 387, 388
 Wade, Samuel, 308
 Waggoner, Diane, 282
 Waites, Ian, 425
 Walker, Carol Kyros, 183, 184
 Wallace, William, 71, 182
 Walpole, Horace, 39, 40, 41, 55, 75, 111, 137, 141, 195, 296, 305, 358, 364, 399
 Warner, Richard, 246, 297, 298
 Warren, Erasmus, 129, 130
 Wat, Pierre, 26, 258, 261, 265, 268, 273, 290, 320, 421, 424
 Watkins, Charles, 111, 116
 Watson, David, 190, 389, 390
 Watson, J.R., 420
 Watt, James, 155
 Watteau, Antoine, 207
 Webster, Thomas, 198, 203
 Wedderburn, Alexander, 209, 262, 263, 273, 275, 276
 Wedgwood, Josiah, 155
 Wellesley, Arthur, (duc de Wellington), 347
 Werner, Abraham Gottlob, 136

Wesley, John, 413
 West, Benjamin, 299, 346
 West, Thomas, 13, 22, 54, 57, 60, 61, 73, 85, 153, 162, 163, 219, 247, 392
 Whaite, Henry Clarence, 18, 273, 338, 339, 340, 427
 Wharton, Thomas, 57, 143, 399
 Whately, Thomas, 41
 Whatley, Christopher A., 324, 370
 Whewell, William, 281, 283, 284
 Whiston, William, 131
 White, Stephen K., 151
 Whitefield, George, 413
 Whitla, William, 287
 Whittaker, James, 339
 Wilcox, Scott, 17, 207, 209, 250, 252
 Wilcox, Timothy, 16, 165, 201, 204, 229
 Wilkie, David, 19, 30, 89, 324, 328, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 356, 368, 382
 Wilkinson, Thomas, 148
 William Augustus (duc de Cumberland), 388, 389
 Williams Leader, Benjamin, 281, 339
 Williams, Hugh William, 20, 222, 223, 224, 226
 Williams, Moses, 294
 Williams, Thomas, 410
 Williams-Wynn, Charles, 331
 Williams-Wynn, Watkin, 65, 67, 80, 191, 192, 294, 296, 304, 412
 Willis, Peter, 38
 Wilson, Richard, 17, 18, 21, 29, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 79, 80, 81, 93, 94, 95, 98, 109, 156, 157, 161, 176, 190, 191, 192, 194, 208, 222, 300, 301, 302, 303, 304, 317, 318, 319, 333, 359, 362, 376, 381, 424, 427
 Wilton, Andrew, 16, 24, 174, 175, 265, 320
 Winckelmann, Johann Joachim, 64, 316
 Winsor, W., 206
 Withers, Charles W.J., 324, 370
 Wollstonecraft Godwin, Mary, 216
 Woodward, John, 130
 Woof, Robert, 56, 109, 162
 Wordsworth, Christopher, 182
 Wordsworth, Dora, 182, 183
 Wordsworth, Dorothy, 26, 175, 179, 181, 182, 183, 212, 243, 360

Wordsworth, John, 183
Wordsworth, Jonathan, 14
Wordsworth, Mary (née Hutchinson), 181, 182
Wordsworth, William, 14, 15, 25, 26, 84, 114, 119,
120, 148, 161, 164, 168, 175, 179, 180, 181,
182, 183, 184, 197, 198, 207, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 219, 221, 235, 239, 240, 241,
242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 263,
284, 299, 310, 331, 360, 361, 382, 397,
398, 399, 419, 420, 421
Worthington Smyser, Jane, 240
Wrangham, Francis, 183
Wright of Derby, Joseph, 24, 155, 156, 157, 399,
400

Wright, Colin, 310
Wright, George Newenham, 380
Wright, Julia M., 378
Wyatt, John, 246, 284
Wyndham, George (Lord Egremont), 176

Y

Yates, William, 392
Yoshikawa, Saeko, 239, 244, 246
Young, Arthur, 55, 56, 377, 378

Z

Zerner, Henri, 158