



HAL
open science

Un autre regard sur les vues topographiques de la nouvelle colonie britannique en Amérique (1760-1840)

Marie-Claude Beaulieu Orna

► To cite this version:

Marie-Claude Beaulieu Orna. Un autre regard sur les vues topographiques de la nouvelle colonie britannique en Amérique (1760-1840). *Nouvelles de l'estampe*, 2023, 270, 10.4000/estampe.4738 . hal-04292578

HAL Id: hal-04292578

<https://hal.science/hal-04292578>

Submitted on 20 Nov 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Un autre regard sur les vues topographiques de la nouvelle colonie britannique en Amérique (1760-1840)

Another look at topographical views of the new British colony in America (1760-1840)

Marie-Claude Beaulieu Orna



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/estampe/4738>

DOI : [10.4000/estampe.4738](https://doi.org/10.4000/estampe.4738)

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Référence électronique

Marie-Claude Beaulieu Orna, « Un autre regard sur les vues topographiques de la nouvelle colonie britannique en Amérique (1760-1840) », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 270 | 2023, mis en ligne le 15 novembre 2023, consulté le 16 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/4738> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/estampe.4738>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Un autre regard sur les vues topographiques de la nouvelle colonie britannique en Amérique (1760-1840)

Another look at topographical views of the new British colony in America (1760-1840)

Marie-Claude Beaulieu Orna

- 1 Au XVIII^e siècle, l'intérêt accru pour le paysage naturel suscite son observation et conduit les paysagistes à s'en inspirer. Le regard qu'ils posent sur la nature conditionne sa figuration. Ainsi, la façon d'observer le paysage naturel dépend en partie de la formation initiale. Les premiers artistes à esquisser et à peindre le paysage canadien sont pour la plupart des amateurs britanniques, formés au relevé topographique dans le cadre de leur carrière militaire. Avec l'acuité du regard de topographe, ils tentent ainsi de reproduire avec précision ce qu'ils voient, accordant un soin particulier aux détails. Cependant, la vision repose sur des fondements non seulement physiologiques mais également culturels. Le voyageur de la fin du siècle perçoit les paysages canadiens en référence à certaines esthétiques, traditionnelles comme novatrices. Progressivement, la vue topographique va ainsi laisser place au paysage empreint d'« atmosphère¹ », pour une représentation plus personnalisée.
- 2 Animé d'une volonté de partager ses découvertes exotiques, le voyageur a recours à l'estampe, dans laquelle se lit parallèlement ce même glissement de la figuration du paysage. Dès lors, l'étude des qualités artistiques des premières gravures de paysages canadiens permet d'en illustrer l'évolution stylistique et technique entre 1760 et 1840, date charnière où apparaissent les estampes par des graveurs canadiens². En retenant les quatre prismes d'analyse relatifs aux éléments constitutifs d'un paysage que sont les ciels, les flots, les arbres et les rochers, il est instructif de se pencher sur quelques estampes sélectionnées parmi la collection de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec, dont certains exemplaires sont également conservés à la BnF³. Associé à une

contextualisation socio-culturelle, cet examen comparatif fournit un éclairage différent sur ces documents, permettant d'esquisser une brève histoire artistique, par le détail, de ces vues topographiques. En amont, s'intéresser aux créateurs de ces estampes, peintres et graveurs, contribue à souligner la portée de l'héritage britannique dans cette histoire.

Les artistes

- Richard Short (act. 1754-1766), Hervey Smyth (1734-1811), James Peachey (act. 1773-1797), Edward Walsh (1756-1832) et James Pattison Cockburn (1779-1847), qui comptent parmi les premiers peintres du paysage canadien, sont tous des officiers de l'armée britannique. Short et Smyth ont servi lors de la conquête de la ville de Québec en 1759, au cours de la Guerre des Sept Ans, le premier comme commissaire à bord du *Prince of Orange* et le second, en tant qu'aide de camp du général Wolfe (1727-1759), célèbre pour sa victoire décisive sur les Français aux Plaines d'Abraham⁴. De retour en Angleterre au début des années 1760, ils innovent en proposant à leurs compatriotes des images de la nouvelle colonie en Amérique. Peachey fait quant à lui partie du 60^e régiment d'infanterie et travaille sur le nouveau continent comme arpenteur, à partir des années 1770⁵ ; il séjourne quelques années à Québec avant d'œuvrer dans le futur Haut-Canada⁶. De son côté, Walsh est d'origine irlandaise et a étudié la médecine en Écosse. Au début du XIX^e siècle, il exerce comme chirurgien dans le 49^e régiment d'infanterie à Fort George, dans le Haut-Canada⁷. Enfin, après plusieurs campagnes militaires à l'étranger et voyages sur le continent européen, Cockburn est nommé au commandement du Royal Regiment of Artillery au Canada, où il réside de 1826 à 1832⁸. La formation au dessin et à l'aquarelle qu'ont reçue ces cinq paysagistes amateurs était orientée en vue de l'exercice de leur métier : ils ont été essentiellement initiés à l'art de la vue topographique. Cependant, par une pratique active, ils ont tous développé une virtuosité notable qui leur a permis de livrer des images de qualité du paysage canadien.



Fig. 1 James Pattison Cockburn, *Cape Diamond and Wolf's Cove from Pointe à Pizeau*, ca 1833, aquarelle et graphite sur papier, 44,4 × 67,0 cm, Toronto, Royal Ontario Museum, 951.208

Cockburn fait partie des militaires qui ont reçu un enseignement artistique plus approfondi (voir fig. 1). En 1793, il entre à la Royal Military Academy of Woolwich, fondée en 1741. Paul Sandby y occupe le poste de Chief Drawing Master de 1768 à 1793, période où lui succède son second fils Thomas Paul (act. 1791-1832)⁹. De même, les trois autres artistes de cette étude sont rompus à l'art du paysage. George Heriot (1759-1839), qui séjourne au Canada entre 1792 et 1816 et y travaille comme receveur de poste pendant de nombreuses années¹⁰, perfectionne une pratique d'amateur jusqu'à devenir un excellent aquarelliste. Il maîtrise les dernières innovations esthétiques, composant des paysages pittoresques ou sublimes, et techniques, avec le recours à l'application directe de l'aquarelle combinée à l'usage de la réserve et du papier vélin¹¹. William Marshall Craig (ca 1764-1829) compte parmi les premiers peintres professionnels à figurer les paysages du Canada. Il expose régulièrement à la Royal Academy entre 1788 et 1817 ; en 1790, il quitte Manchester pour Londres, où il exerce comme portraitiste. Il travaille à la cour d'Angleterre au début du XIX^e siècle, comme maître de dessin de la princesse Charlotte de Galles (1796-1817), peintre de miniatures du duc Frederick (1763-1827) et de la duchesse Frederica (1761-1820) de York ainsi qu'aquarelliste de la Reine Charlotte (1744-1818). De plus, Craig publie ou participe à la publication de plusieurs recueils de dessins destinés à l'apprentissage¹². Enfin, le jeune Irlandais Isaac Weld (1774-1856) fait partie des élites éduquées aux *polite arts*, qui esquissent les paysages dans leurs carnets de voyage. Afin de concilier les valeurs de l'aristocratie britannique, souvent terrienne, avec celles de riches bourgeois et d'une nouvelle élite urbaine dans une culture codifiée, des marques de convenance et de reconnaissance sociales, comme l'apprentissage du dessin - qualifié de ce fait de *polite art* -, s'instituent pour unifier les classes sociales les plus aisées¹³. En Amérique du Nord entre 1795 et 1797, Weld publie son récit viatique en 1799, l'agrémentant d'illustrations à partir de ses propres dessins¹⁴. Heriot l'imité dans cette initiative en 1806.

4 Afin de faire interpréter leurs œuvres, ces peintres ont choisi des graveurs de renom travaillant essentiellement à Londres, au moment où l'art de la gravure y connaît un essor significatif¹⁵. Succédant à Paris¹⁶ dans la première moitié du siècle, Londres attire alors des graveurs venus de toute l'Europe ; parallèlement, le nombre de praticiens britanniques s'accroît¹⁷. Cette attractivité tient en grande partie au dynamisme technique de la profession. À la maîtrise de la manière noire et de la gravure au pointillé¹⁸ s'ajoutent de nouveaux procédés : l'aquatinte, la gravure en bois de bout, la lithographie¹⁹. Wilson Lowry

5 Lowry, Wilson

6

202122

7 La création d'estampes de paysages s'insère ainsi dans une dynamique générale de la profession à Londres, ouverte sur un milieu des plus cosmopolites²³. Les graveurs des paysages canadiens n'échappent pas à la règle : leur origine et leur formation sont diverses mais leur renommée les rassemble. Nés dans la première moitié du siècle, Pierre Charles Canot (1710-1777), Charles Grignion (1717 ou *ca* 1721-1810) et Peter Paul Benazech (1728-1798) ont été formés suivant la virtuosité française. Canot fait vraisemblablement son apprentissage auprès du graveur français en taille douce Louis Truchy (act. 1735- d. 1764), avant de travailler avec les plus célèbres éditeurs d'estampes londoniens comme Pond, Bowles, Sayer et Boydell. Il participe régulièrement aux expositions de la nouvelle Society of Artists dans les années 1760, au moment où il réalise surtout des vues de l'Amérique du Nord²⁴. Grignion fait un court passage par l'atelier de Le Bas à Paris avant de fréquenter l'école de dessin de Gravelot

8 Gravelot, Hubert-François

9

25

10 Vivarès, François

11

26

12 Actifs dans le dernier quart du siècle et au début du XIX^e siècle, Joseph Constantine Stadler (*ca* 1755-1812), John Bluck (*ca* 1771-*ca* 1830), John Wells (act. 1784-1819) et Charles Hunt (1803-1877) maîtrisent l'aquatinte, dont la mise au point et l'émergence sont concomitantes. D'origine germanique, Stadler se spécialise dans l'interprétation des paysages, en travaillant essentiellement pour des éditeurs de renom comme Boydell et Ackermann ; il grave aussi des estampes pour quelques artistes, dont le paysagiste et chroniqueur Joseph Farington (1747-1821) ainsi que Philippe Jacques de Louthembourg (1740-1812). Stadler expose quatre de ses propres paysages à la Royal Academy en 1787²⁷, tout comme son confrère britannique Bluck, également peintre et graveur de paysages, entre 1799 et 1819. Bluck côtoie Samuel Alken (1756-1815), l'un des premiers graveurs à travailler l'aquatinte, et devient lui-même un spécialiste de ce nouveau procédé²⁸. Hunt, issu d'une famille de graveurs, acquiert une solide réputation en matière d'estampes figurant des scènes de sport²⁹. De son côté, Wells réalisent plusieurs vues à l'aquatinte pour des artistes et des éditeurs jusqu'à ce qu'il privilégie une activité d'enseignement après sa nomination comme *drawing master* à Christ's Hospital au début du XIX^e siècle³⁰. Enfin, Thomas Dixon (act. 1806-1822) est originaire de Liverpool. Il

grave quelques portraits de cour, ce qui l'a vraisemblablement amené à connaître Craig et ses paysages³¹.

- 13 Les artistes pionniers du paysage canadien ont ainsi en commun leurs origines britanniques et, surtout, le contexte artistique singulier qui prévaut dans leur patrie. Au siècle précédent, les colonisateurs français n'avaient guère laissé de représentations de la Nouvelle-France, hormis quelques cartes exécutées par des graveurs non identifiés et des paysages en arrière-plan de tableaux, le plus souvent votifs ; seule l'épigraphie du paysage prévaut dans les récits³². Faute de temps, dans l'urgence de la colonisation, faute de moyens, les matériaux artistiques n'étant probablement pas la priorité des importations en provenance de la métropole : la réponse reste en suspens³³. Les Britanniques arrivant au moment où la colonie est déjà en partie établie, on peut penser qu'ils ont davantage le loisir d'observer le paysage : ce sont donc eux et leur savoir-faire qui ont donné naissance au paysage canadien au milieu du XVIII^e siècle. De même, ce sont des graveurs renommés du milieu cosmopolite londonien, stimulés par les dernières innovations et soutenus dans leurs initiatives par un marché porteur, qui ont interprété ces paysages exotiques suivant leur virtuosité propre. Les paysagistes et graveurs canadiens prendront progressivement le relais à partir des années 1840.

La figuration examinée par le détail

« Les ciels »

- 14 Au fil du siècle, les artistes ont de plus en plus à cœur de dépeindre les paysages naturels en accentuant les effets picturaux de leur ciel. Leur proportion dans la composition d'ensemble ne cesse de croître et leur figuration devient de plus en plus expressive. Ce dessein esthétique est étroitement corrélé à l'intérêt croissant pour les manifestations climatiques et les variations de lumière dans le paysage, partagé par plusieurs personnes à cette époque. Scientifiques et artistes observent les humeurs du ciel. George Hardley (1685-1768) s'intéresse aux alizés tropicaux et Benjamin Franklin (1706-1790), aux changements de climat ; Luke Howard (1772-1864) publie *On the Modifications of Clouds* (Londres, 1803), qui établit la nomenclature latine des différentes formes de nuages³⁴. De son côté, le paysagiste de renom John Constable (1776-1837) peint de nombreuses études à l'huile de cumulus, nimbus et autres spécimens de nuages. Il considère le ciel comme le fondement de toute composition d'un paysage, car il est « le maître "Organe de l'émotion", [...] la "source de lumière" de la nature », et de ce fait, il « gouverne à tout »³⁵.
- 15 On peut observer ce glissement de paradigme dans les estampes figurant les premiers paysages canadiens. Gravées au début des années 1760, les vues monochromes d'après Short et Smyth montrent déjà une qualité remarquable quant à la transcription des ciels³⁶. Ceux-ci sont animés de nuages moutonneux, dont le volume est savamment déterminé par la quantité, le contraste et la direction des hachures dessinées à l'aide de la pointe sèche par Grignon (fig. 2) et Benazech. Une vingtaine d'années plus tard, en 1784, Peachey propose des figurations aux ciels nettement plus animés et davantage vraisemblables à leur modèle naturel ; la gravure à l'eau-forte et à l'aquatinte³⁷ par Wells en restitue l'atmosphère (fig. 3). Après 1830, l'aquatinte, colorisée à l'aquarelle, permet à Hunt d'interpréter les ciels expressifs (fig. 4-4a) de Cockburn en imitant le

rendu des aquarelles initiales (fig. 1), jusqu'à laisser transparaître les rayons de soleil perçant la couche nuageuse.



Fig. 2 Charles Grignion d'après Richard Short, *Vue de l'église et du collège des Jésuites*, 1761, eau-forte sur papier vergé, 33 x 51 cm, Montréal, BAnQ, ID 1540



Fig. 3 John Wells d'après James Peachey, *A view of the city of Quebec, the capital of Canada, taken from the rock on Point Levy*, 1786, eau-forte et aquatinte, 42 x 59 cm, Montréal, BAnQ, ID 1545



Fig. 4 Charles Hunt d'après James Pattison Cockburn, *This view of Cape Diamond and Wolf's Cove from Pointe à Pizeau, near Quebec*, 1833, aquarelle coloriée à la main sur papier crème, 44 x 68 cm, Montréal, BAnQ, ID 1546

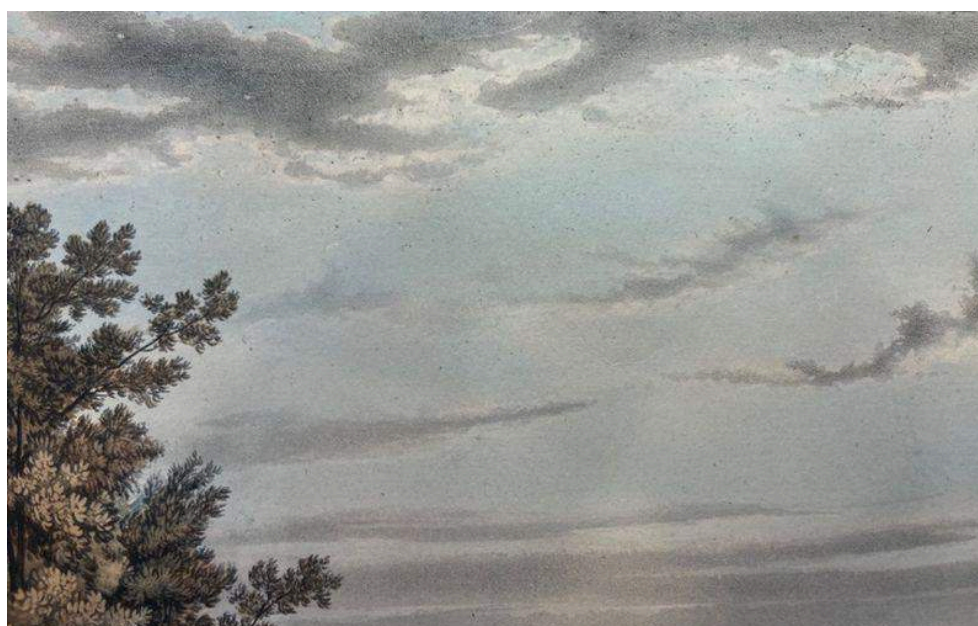


Fig. 4a Charles Hunt d'après James Pattison Cockburn, détail de *This view of Cape Diamond and Wolf's Cove from Pointe à Pizeau, near Quebec*, BAnQ, ID 1546

« Les flots »

- 16 Les voyageurs du XVIII^e siècle examinent leur environnement, devenu à la fois baromètre de leur savoir et laboratoire de nouvelles découvertes, à la recherche de détails qui enrichissent leurs connaissances et nourrissent leur curiosité. Le récit de

voyage de Goethe (1749-1832) en Italie en témoigne parfaitement³⁸. La période est en effet marquée par « une véritable révolution scientifique qui va transformer la sensibilité de l'artiste face à la nature³⁹ ». Les grandes expéditions européennes dans les contrées lointaines⁴⁰, qui se multiplient, contribuent également au développement de l'étude scientifique, en particulier dans les domaines de la flore, de la faune et des mondes aquatiques. Entre 1760 et 1840, la figuration des masses d'eau donne progressivement lieu à l'expression plus marquée du mouvement qui les anime. Dès la préface de son récit *Travels through the Canadas*, l'aquarelliste Heriot souligne « l'impétuosité incessante de beaucoup de ces cours d'eau qui débouchent dans ce gigantesque courant⁴¹ » du fleuve St-Laurent. Nombre de ses vues figurent en effet des rivières tumultueuses et des chutes bouillonnantes, à l'exemple des *Chutes de la rivière du Sault à la Puce* (fig. 5).



Fig. 5 George Heriot, *Les Chutes de la rivière du Sault à la Puce*, ca 1799, aquarelle sur papier vélin, 21,5 x 32,2 cm, Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, inv. 2005.2523

- 17 Une fois de plus, les estampes témoignent de ce changement de regard, lié à la découverte d'un nouvel environnement. Bien que plus tardives, les gravures d'après les paysages de Weld (fig. 6) et de Craig montrent des étendues d'eau des plus calmes, où les lignes horizontales se succèdent de manière plus ou moins rapprochée afin d'évoquer les zones d'ombre et de lumière, mais non le mouvement. Cette immobilité ne correspond guère à la réalité des grandes étendues d'eau canadiennes : Weld et Craig proposent ici une composition essentiellement esthétique. Cependant, d'autres artistes scrutent une nature « vivante » et tentent de rendre compte de ce fonctionnement organique dans leurs œuvres. Dès 1760, le capitaine Smyth s'applique à restituer l'ondulation des flots du fleuve St Laurent en ayant recours à une combinaison de jeux de lumière contrastés et de lignes courbes. Sandby et Benazech interprètent ces effets par une juxtaposition de la réserve du papier et de traits plus ou moins rapprochés et à l'encre plus ou moins prononcé (fig. 7). Cette même méthode d'accentuation des jeux de lumière est reprise à l'identique dans les estampes plus tardives de Wells d'après Peachey (fig. 8), où la combinaison – propre à cette période avant la maîtrise de l'aquatinte – de l'eau-forte et de l'aquatinte suggère cette fois un mouvement

ondulatoire des flots en rappelant les touches d'aquarelle. Dans sa figuration des chutes de Montmorency de 1835, Cockburn restitue l'effet visuel de la descente des eaux vers le bas de la cataracte en utilisant l'orientation et le contraste des zones d'ombre et de lumière par le recours à la réserve du papier. L'aquatinte par Hunt (fig. 9), colorisée à la main, reprend le même principe tout en accentuant ces contrastes, pour un rendu légèrement plus stylisé mais qui intensifie la sensation de mouvement des masses d'eau en chute libre.



Fig. 6 Isaac Weld, *View of Cape Diamond*, 1798, eau-forte, 22 x 26 cm, Montréal, BAnQ, ID 205



Fig. 7 Paul Sandby et Peter Paul Benazech d'après Hervey Smyth, *Vue de Miramichi*, 1760, eau-forte sur papier vergé, 37 x 53 cm, Montréal, BANQ, ID 2013



Fig. 8 John Wells d'après James Peachey, détail de *A view of the city of Quebec, the capital of Canada, taken from the rock on Point Levy*, BANQ, ID 1545



Fig. 9 Charles Hunt d'après James Pattison Cockburne, View of the *Falls of Montmorency*, 1835, aquarelle coloriée à la main, 58 x 77 cm, Montréal, BANQ, ID 1533

« Les arbres »

- 18 Le motif pictural de l'arbre connaît un réel engouement en Grande-Bretagne à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. D'une figure repoussoir dans les œuvres des maîtres du XVII^e siècle, l'arbre devient l'un des éléments principaux dans la composition du paysage « narré », qui raconte à présent sa propre histoire. Les arbres de Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682), qui semblaient en mouvement mais demeuraient néanmoins des détails d'un décor composé, sont progressivement remplacés par des spécimens au caractère remarquable, inspiré directement de leur observation attentive dans la nature. Le pittoresque, qui prend son plein essor dans les années 1790, n'est pas étranger à ce changement de paradigme. Cette nouvelle esthétique du paysage se fonde sur la mise en valeur des aspects singuliers, voire rustres ou âpres des éléments du paysage naturel ; « foudroyé, tortueux, marqué par le temps⁴² », l'arbre devient une figure clé du vocabulaire pittoresque. Le journal d'Elizabeth Simcoe (1762-1850), talentueuse artiste amateur et épouse du premier gouverneur du Haut-Canada, John Graves Simcoe (1752-1806)⁴³, en témoigne : plusieurs passages évoquent les qualités pittoresques des arbres, dont les pins particulièrement courbés de l'île Richmond, aussi appelée île Madame, en Nouvelle-Écosse⁴⁴.
- 19 De ce fait, la frondaison des arbres s'anime et leurs troncs affichent les traces de leur vécu, comme le révèle à nouveau l'examen de l'échantillon d'estampes choisies. La gravure composée par Weld à partir de son esquisse de voyage illustre des feuillages à l'aspect stylisé et décoratif (fig. 10), correspondant aux critères esthétiques du paysage classique du siècle précédent. En revanche, l'estampe (fig. 11) interprétant l'aquarelle (fig. 12) de Walsh vient évoquer ses superpositions de lavis ainsi que ses touches

rapides et répétées avec la pointe du pinceau, qui participent ensemble à définir la frondaison et à en suggérer le léger balancement dans le vent. Ce rendu imitatif de l'aquarelle provient de l'utilisation de l'aquatinte. Mis au point dans le dernier quart du XVIII^e siècle, ce procédé de gravure, selon lequel l'encre vient se loger dans une succession de minuscules creux et reliefs, vient imiter et traduire les effets spécifiques de transparence et de jeux de lumière propres à l'aquarelle. On doit également à l'aquatinte les feuillages ondoyants des estampes d'après Cockburn, comme aperçu dans *This view of Cape Diamond and Wolf's Cove from Pointe à Pizeau, near Quebec* (fig. 4).



Fig. 10 Isaac Weld, détail de *View of Cape Diamond*, 1798, Montréal, BAnQ, ID 205



Fig. 11 John Bluck d'après Edward Walsh, détail de *A view of the City of Montreal & the river St. Lawrence from the mountain*, 1811, Montréal, BANQ, ID 1025



Fig. 12 Edward Walsh, *A view of the City of Montreal & the river St. Lawrence from the mountain*, 1806, aquarelle sur papier, 35,5 x 52,3 cm, Toronto, Royal Ontario Museum, 952.217

« Les rochers »

- 20 De la même manière que l'étude du ciel passionne, les découvertes géologiques fascinent les esprits curieux de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les publications⁴⁵ de Sir William

21 Hamilton, Sir William

22

46

23 Whitehurst, John

24

47484950 51



Fig. 13 Pierre Charles Canot d'après Hervey Smyth, détail de *A view of the landing place above the town of Quebec describing the assault*, ca 1760, eau-forte avec touches d'aquarelle, 40 x 54 cm, Montréal, BAQ, ID 1531

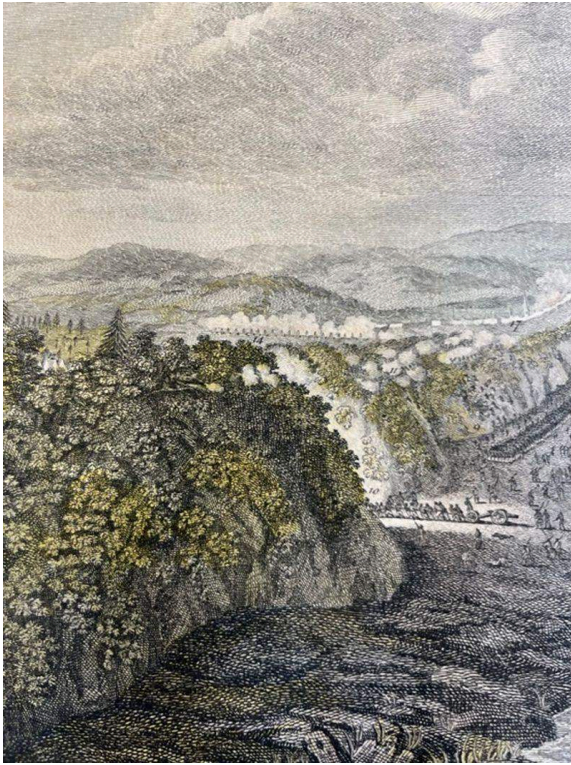


Fig. 13a Pierre Charles Canot d'après Hervey Smyth, détail de *A view of the landing place above the town of Quebec describing the assault*, ca 1760, eau-forte avec touches d'aquarelle, 40 x 54 cm, Montréal, BAnQ, ID 1531

- 25 Une fois de plus, l'évolution stylistique, et en particulier technique, que connaissent les estampes de paysage québécois fait transparaître l'attrait croissant de l'époque pour les curiosités géologiques. Ainsi, un croisillon de hachures aux traits d'encre plus ou moins accentués définit sommairement le relief dans les premiers paysages du Québec par Smyth (fig. 13-13a) ; l'ajout d'aquarelle verte permet une plus grande différenciation du terrain⁵². Le recours à l'aquatinte permet à Stadler d'obtenir une figuration plus subtile et vraisemblable des rochers dépeints par Heriot. Le coloriage à la main fait appel à un jeu de teintes dégradées ou contrastées, tenant compte de l'éclairage, pour définir le volume des rochers enchevêtrés (fig. 14).

Conclusion

- 26 Un regard analytique porté sur les spécificités plastiques des estampes anciennes met en lumière les évolutions esthétiques et stylistiques de la figuration du paysage canadien au moment où le nouvel arrivant britannique découvre sa splendeur. Celles-ci sont étroitement liées à la curiosité intellectuelle et scientifique des élites comme des artistes, à l'inventivité dont ceux-ci font preuve pour faire évoluer les techniques picturales, en particulier l'aquarelle, ainsi qu'à l'innovation, qui en découle, dans la mise au point de procédés de gravure capables de restituer toutes les qualités plastiques des œuvres interprétées. Bien présent dans ce processus évolutif est l'éveil esthétique du spectateur des œuvres à une figuration de plus en plus sensible, susceptible de partager l'impression ressentie par le peintre face au paysage naturel à travers sa créativité artistique. D'une évocation rationnelle, limitée au rendu possible par l'usage de l'eau-forte, le paysage à l'aquatinte est devenu un partage de sensations,

essentiellement visuelles. L'estampe de paysage topographique des contrées québécoises suit ainsi résolument le mouvement historique général de l'époque, de l'objectivité vers la subjectivité, mais en mettant en lumière un savoir-faire spécifiquement britannique, à l'aquarelle comme dans la gravure.



Fig. 14. Joseph Constantine Stadler d'après George Heriot, *View of Quebec taken from Point Levi*, 1807, aquatinte coloriée à la main, 26 x 54 cm, Montréal, BAnQ, ID 1502

NOTES DE FIN

1. D'une première définition strictement scientifique, le terme atmosphère connaît au cours du XVIII^e siècle une évolution sémantique, vers la signification figurative qui nous est familière aujourd'hui ; celle-ci est directement liée au souhait d'exprimer de façon plus sensible le monde visible par l'art, qu'il soit graphique, pictural ou encore littéraire.
2. J. Rusell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p. v. Parmi les premiers graveurs canadiens, on compte Narcisse Beaudry (ca 1839-1892), George Bishop (ca 1834-1894), George Bolton (act. 1843-1880), Adolphus Bourne (act. 1820-1854), George Bull Burland (1829-1903), George Cox (1834-1885), George Edward Desbarats (1838-1893), John Rennie (act. 1844-1852).
3. Concernant les artistes de cette étude, la BnF conserve dans ses fonds des œuvres par Cockburn, Heriot, Peachey, Benazech, Canot, Grignon, Hunt et Stadler. Le récit de voyage d'Isaac Weld, *Voyage au Canada pendant les années 1795, 1796 et 1797* (Londres, 1799), fait aussi partie des documents conservés par la BnF.
4. R.H. Hubbard, « Short, Richard » in David A. Wilson et Alain Laberge (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], Université Laval, University of Toronto, 1974-2023. http://www.biographi.ca/fr/bio/short_richard_3F.html ; voir aussi Harper, 1970, p. 287. « Smythe (Smyth), sir Hervey » in Wilson et Laberge (dir.), 1974-2023. http://www.biographi.ca/fr/bio/smythe_hervey_5F.html ; voir aussi Harper, 1970, p. 293.
5. Stephen J. Hornsby, *Surveyors of Empire. Samuel Holland, J.W.F. Des Barres and the making of the Atlantic Neptune*, Montreal & Kingston, Londres, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 62.

6. W. Martha E. Cooke et Bruce G. Wilson, « Peachey, James » in David A. Wilson et Alain Laberge (dir.), 1974-2023. http://www.biographi.ca/fr/bio/peachey_james_4F.html. Voir aussi Harper, 1970, p. 246.
7. Voir Bridget Hourican, « Walsh, Edward » in *Dictionary of Irish Biography* [en ligne], 2009. <https://doi.org/10.3318/dib.008870>. Voir aussi Harper, 1970, p. 321.
8. D. Prioul, « Cockburn, James Pattison » in David A. Wilson et Alain Laberge (dir.), *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], Université Laval, University of Toronto, 1974-2023. http://www.biographi.ca/fr/bio/cockburn_james_pattison_7F.html. Voir aussi Harper, 1970, p. 69.
9. Voir Felicity Myrone, « 'The Monarch of the Plain' : Paul Sandby and Topography » in John Bonehill, Stephen Daniels (dir.), *Paul Sandby: Picturing Britain* [cat. expo. Nottingham, Nottingham Castle Museum & Art Gallery, Édimbourg, National Galleries of Scotland, Londres, Royal Academy of Art, 2009-2010], Londres, Royal Academy of Arts, 2009, p. 57-63.
10. ⁹ Gerald Finley, *George Heriot: postmaster-painter of the Canadas*, Toronto, University of Toronto Press, 1983, p. ix-x. Voir aussi Harper, 1970, p. 155-156.
11. Voir à ce sujet Marie Claude Beaulieu Orna, 'Narrating the Landscape'. *British Creativity in Depicting Landscape 1760-1800*, Turnhout, Brepols, parution novembre 2023.
12. Aucun voyage au Canada ne semble documenté concernant Craig. Voir. Harper, 1970, p. 76 et David Alexander, *A Biographical Dictionary of British and Irish Engravers 1714-1820*, Londres, Yale Centre for Studies in British Art, 2021, p. 248-249.
13. Voir à ce sujet John Brewer, *The Pleasure of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Londres, Harper Collins Publishers, 1997, p. 87-106.
14. G.M. Craig, « Weld, Isaac » in David A. Wilson et Alain Laberge (dir.), 1974-2023. http://www.biographi.ca/fr/bio/weld_isaac_8F.html. Voir aussi Harper, 1970, p. 326.
15. Barthélémy Jobert, Olivier Meslay, Arlette Serullaz, *D'outre-Manche : l'art britannique dans les collections publiques françaises*, [cat. expo. Paris, Musée du Louvre, 1994] Paris, RMN, 1994 p. 114 et Barthélémy Jobert, *La réception de l'école anglaise en France 1802-1878*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1995, p. 133-135.
16. Jobert, 1995, p. 133. Au début du XVIII^e siècle, une tradition d'excellence française est reconnue par la profession et ses maîtres forment une première génération d'artistes britanniques, comme Robert Strange (1721-1792), John Baptist Jackson (ca1700-ca1770), William Wynne Ryland (1732-1783) ou Gabriel Smith (1724-1783). Des graveurs français viennent également travailler en Angleterre et nombreux sont ceux qui s'y installent, dont Nicolas Dorigny (1657-1746), Hubert-François Gravelot (1699-1773), François Aveline (1718-1780), Simon Gribelin (1661-1733) ou encore François Vivarès (1709-1780).
17. Anthony Griffiths, *The print before photography. An introduction to European printmaking 1550-1820*, Londres, The British Museum Press, 2016, p. 222. En définitive, le nombre de graveurs professionnels exerçant dans la capitale, entre 1785 et 1827, passe de soixante et un à deux cent quatre-vingt-dix-huit.
18. Richard T. Godfrey, *Print making in Great-Britain. A General History from its Beginnings to the Present Day*, Oxford, Phaidon, 1978, p. 28 ; 55 et David Alexander, Richard T. Godfrey, *Painters and Engraving. The Reproductive Print from Hogarth to Wilkie*, [cat. expo. New Haven, Yale Center for British Art, 1980], New Haven, Yale Center for British Art, 1980, p. 1; 7.
19. Ces inventions sont respectivement dus à Thomas Bewick (1753-1828)
- Bewick, Thomas
- et à Aloys Senefelder
- Senefelder, Aloys
- (1771-1834) : voir Godfrey, 1978, p. 64-65.
20. Alexander, 2021, p. 571. Ian Mackensie, *British Prints. Dictionary and Price Guide*, Woodbridge, Antique Collectors' Club, 1987, p. 210.

21. Jobert, 1995, p. 135.
22. Griffiths, 2016, p. 280 et Elizabeth Miller, *Hand-Coloured British Prints*, [cat. expo. Londres, Victoria & Albert Museum, 1987], Londres, Victoria & Albert Museum, 1987, p. 9.
23. Voir Godfrey, 1978, p. 19. De nombreux échanges entre graveurs français et anglais prennent place au début du XVIII^e siècle ; voir Jobert, Meslay, Serullaz, 1994, p. 114.
24. Alexander, 2021, p. 187-189 ; Mackenzie, 1987, p. 73. Voir aussi Alice Ottazzi, « Londres-Paris aller-retour. Graveurs, éditeurs et marchands d'estampes au XVIII^e siècle », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 263 | 2020, mis en ligne le 02 décembre 2020, consulté le 17 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.inha.fr:2048/estampe/1552>
25. Alexander, 2021, p. 404 ; Mackenzie, 1987, p. 143.
26. Alexander, 2021, p. 105 ; Mackenzie, 1987, p. 49.
27. Alexander, 2021, p. 862-863 ; Mackenzie, 1987, p. 300.
28. Alexander, 2021, p. 125-126. ; Mackenzie, 1987, p. 56
29. Mackenzie, 1987, p. 169-170 ; Benezit, *Dictionary of Artists* (14 vol.), Paris, Gründ, 2006, vol. 7, p. 456.
30. Alexander, 2021, p. 973-974 ; Mackenzie, 1987, p. 344.
31. Alexander, 2021, p. 296.
32. Voir John R. Porter et Didier Prioul (dir.), *Québec plein la vue*, [cat. expo. Québec, Musée du Québec, 1994], Québec, Musée du Québec, 1994, p. 40. Guy Boulizon, *Le paysage dans la peinture au Québec*, Laprairie, Éditions Marcel Broquet, 1984, p. 55.
33. Boulizon soutient l'hypothèse que la colonisation mobilise toutes les énergies : « L'homme [est] aux prises avec toutes sortes de dangers terrestres [...]. La nature, en un sens, est bien trop proche, bien trop présente, pour tous ces colons ; ils n'ont pas assez de recul, de liberté d'esprit, pour avoir le goût de la peindre, de la transposer, bref d'en faire un "fait pictural autonome" ». Boulizon, 1984, p. 55.
34. Sur les avancées météorologiques, voir Mark Monmonier, *Air Apparent: how meteorologists learned to map, predict, and dramatize weather*. Chicago, University of Chicago Press. 1999 ; sur Franklin, voir Axel Poniatovski, Cécile Maisonneuve, *Benjamin Franklin*, Paris, Perrin, 2008 ; sur Howard, voir Richard Hamblyn, *L'invention des nuages : comment un géologue amateur a découvert le langage du ciel*, Paris, J-C Lattès, 2003 et Luke Howard, *Sur la modification des nuages*, Paris, Hermann, 2012.
35. Barry Venning, *Constable, sa vie et ses chefs-d'œuvre*, New York, Parkstone Press, 2004, p. 79.
36. La BnF conserve dans ses fonds un exemplaire de cette estampe par Peter Paul Benazech d'après Hervey Smyth, *A view of the City of Quebec, the capital of Canada, taken partly from Pointe des Peres*, publiée en 1760 - réf. IFN-10106391.
37. Une version de cette estampe à l'aquatinte, coloriée à l'aquarelle, existe également ; un exemplaire est conservé à la Library and Archives Canada à Ottawa, inv. R9266.
38. Johann W. von Goethe, *Voyage en Italie*, trad. Jacques Porchat, révisée et annotée par Jean Lacoste, Paris Bartillat, 2011 (1^{ère} éd. 2003).
39. Madeleine Pinault, *Le peintre et l'histoire naturelle*, Paris, Flammarion, 1990, p. 245.
40. On peut citer les voyages de circumnavigation de Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811), entre 1766 et 1769, du Capitaine James Cooke (1728-1779) - trois expéditions entre 1769 et 1779 - et de Jean-François de La Pérouse (1741-1788), entre 1785 et 1788.
41. George Heriot, *Travels through the Canadas*, Philadelphie, Carey, 1813 (1^{ère} éd. 1806), p. iii. Traduction libre de l'auteur : « the restless impetuosity of many of these streams which disembody themselves into this gigantic flood ».
42. Zenon Mezninski, *L'arbre dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2018, p. 118.
43. Denis Longchamps, « Elizabeth Simcoe (1762-1850) : une amatrice et intellectuelle anglaise dans les Canadas. Son œuvre écrite et dessinée, et le projet colonial », thèse soutenue à Concordia University, Montréal, 2009, p. 2.

44. Elizabeth Simcoe, *Mrs. Simcoe's Diary*, édition et introduction par Mary Quayle Innis, Toronto, Dundurn Press, 2007 (1^{ère} éd. 1965), p. 13.

45. Sir William

Hamilton, Sir William

publie ses observations méthodiques non sous forme d'un ouvrage relié mais suivant celle de lettres adressées à la Royal Society de Londres au cours de l'année 1776.

46. Voir Kim Sloan, « Observations on the Kingdom of Naples: William Hamilton's diplomatic career » in Ian Jenkins et Kim Sloan, *Vases and volcanoes: Sir William*

Hamilton, Sir William

Hamilton

Hamilton, Sir William

and his collection, Londres, British Museum Press, 1996, p. 24-39.

47. Whitehurst

Whitehurst, John

publie *An Inquiry into the Original State and Formation of the Earth. Deduced from Facts and the Laws of Nature* (Londres, 1778), qui présente ses théories sur les origines de la terre. Elles ont été développées d'après l'étude des roches et fossiles de son Derbyshire natal. Ses études ont établi Whitehurst

Whitehurst, John

comme le premier partisan du principe d'une superposition ordonnée de strates à l'échelle mondiale, chacune avec sa lithologie et ses fossiles caractéristiques. Sur Whitehurst, voir Maxwell Craven, *John Whitehurst : innovator, scientist, geologist and clockmaker*, Stroud, Fonthill Media, 2015.

48. À l'exemple de Joseph Wright, *Vesuvius in Eruption, with a View over the Islands in the Bay of Naples, ca 1776-80*, huile sur toile, 122,0 x 176,4 cm, Londres, Tate Gallery, inv. T05846.

49. La Lunar Society est un regroupement, créé vers 1764, de philosophes et d'hommes de science, qui faisaient des expériences et discutaient des dernières nouveautés en matière de chimie, d'électricité, de médecine et de divers sujets d'actualité concernant la recherche scientifique et technique. Leurs réunions se tenaient une fois par mois, le lundi le plus proche de la pleine lune. On comptait parmi les membres John Whitehurst, le fondateur, et son ami Joseph Wright, Josiah Wedgwood (1730-1795), fabricant de produits céramiques, Matthew Boulton (1728-1809) et James Watt (1736-1819), industriels et promoteurs des techniques liées à la vapeur, Dr. Erasmus Darwin (1731-1802), médecin, John Priestley (1733-1804), chimiste et théologien. Voir David Fraser, « Joseph Wright et la "Lunar Society" », in Judy Egerton (dir.), *Joseph Wright*

Wright of Derby, Joseph

of Derby 1734-1797, [cat. expo. Londres, Tate Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, Metropolitan Museum of Art, 1990], Londres, Tate Gallery Publishing, Paris, RMN, 1990, p. 19-28.

50. À l'exemple de *Colosseum, daylight*, 1789, huile sur toile, 104,1 x 129,5 cm, Derby, Derby Museums & Art Gallery, n° inv. 1961-508/4 ou *Inside the arcade of the Colosseum, 1774-1775*, crayon, encre, aquarelle, 37,7 x 50,7 cm, Londres, Tate Gallery, n° inv. T08590 ; *A Grotto in the Gulf of Salerno, Sunset*, 1780-1781, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, New Haven, Yale Center for British Art, n° inv. B1981.25.710.

51. Simcoe, 2007, p. 65. Traduction libre de l'auteur : « we passed today some rocks beautifully variegated with yellow and grey tints ».

52. Cette estampe est réalisée par Pierre Charles Canot. La BnF conserve une *Vue orientale de Montréal* gravée par le même artiste, d'après Thomas Patton, datée de 1768 – réf. VH-21-FOL.

RÉSUMÉS

L'étude des qualités artistiques d'une sélection d'estampes de paysages canadiens, parmi les premières diffusées à large échelle, permet de mettre en lumière l'évolution stylistique et technique de la figuration de ce paysage au début de la colonie. Cet examen comparatif porte ainsi sur la manière dont quatre éléments constitutifs du paysage - les ciels, les flots, les arbres et les rochers - ont été figurés dans ces estampes, créées par des graveurs renommés du milieu cosmopolite de Londres d'après les œuvres de leurs compatriotes, le plus souvent paysagistes amateurs. L'analyse s'étoffe d'une contextualisation historique qui apporte un éclairage supplémentaire sur les fondements de ces développements.

The study of the artistic qualities of a selection of prints showing Canadian landscapes, among the first widely disseminated, sheds light on the stylistic and technical evolution of the representation of this landscape at the beginning of the colony. This comparative examination focuses on the way in which four constituent elements of the landscape - the skies, the waves, the trees and the rocks - were figured in these prints, which were engraved by artists of the cosmopolitan engraving milieu of London after the works of amateur landscapists. The analysis is enriched by a historical contextualization which sheds additional light on the founding principles of these developments.

INDEX

Mots-clés : Paysage topographique, colonie britannique, Canada, XVIIIe siècle, esthétique, techniques artistiques, graveurs londoniens, paysagistes amateurs

Keywords : Topographic landscape, British colony, Canada, 18th century, aesthetics, artistic techniques, Londonian engravers, amateur landscapists

AUTEUR

MARIE-CLAUDE BEAULIEU ORNA

Consultante en valorisation patrimoniale et gestion de collections d'art, Docteure en Histoire de l'art moderne, Chercheure associée au Criham, Université de Poitiers