



HAL
open science

Intrigantes esquisses d'arbres

Marie-Claude Beaulieu Orna

► **To cite this version:**

| Marie-Claude Beaulieu Orna. Intrigantes esquisses d'arbres. 2024. hal-04412797

HAL Id: hal-04412797

<https://hal.science/hal-04412797>

Submitted on 23 Jan 2024

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.

Intrigantes esquisses d'arbres

Parcourez les esquisses d'arbres du peintre George Heriot et découvrez son intérêt pour les innovations artistiques et pédagogiques dans l'art britannique de son époque

Marie C. Beaulieu Orna, docteure en Histoire de l'art, chercheure associée au Criham –
Université de Poitiers
mai 2023

Un carnet de voyage comportant une série d'esquisses d'arbres

Le musée McCord Stewart conserve, dans sa collection d'Art documentaire, deux carnets de voyage du peintre d'origine écossaise George Heriot (1759-1839)¹. Réalisées à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, diverses esquisses à l'aquarelle figurant des paysages britanniques et canadiens constituent l'essentiel de leur contenu. L'un des carnets comporte également une quarantaine d'esquisses d'arbres au lavis des plus singulières. Le motif de l'arbre y est le plus souvent dessiné de façon isolée (fig. 1) ; à quelques reprises, il apparaît en premier plan d'un paysage champêtre sommaire, où se devinent quelques bâtiments ou ruines, de paisibles bovins ou encore de minuscules figures venant marquer l'échelle de la figuration (fig. 2). Suivant l'ordre des pages de ce carnet relié, les quelques esquisses de paysage au lavis qui précèdent ou s'intercalent avec ces dessins d'arbres montrent des contrées riveraines de la Tamise (Greenwich, Woolwich, Plumstead, Purfleet, *etc.*). On peut prudemment déduire que l'artiste, qui séjourne près de vingt-cinq ans au Canada, entre 1792 et 1816², a ainsi exécuté ces « portraits » d'arbres en Grande-Bretagne plutôt qu'outre-Atlantique. L'aspect naturaliste mais quelque peu stylisé des motifs ne permet pas d'identifier avec certitude des espèces indigènes, si ce n'est le saule pleureur ou le chêne que l'on retrouve en Europe comme en Amérique. Il apparaît néanmoins très probant que ces esquisses aient été réalisées en Grande-Bretagne à la lumière d'une analyse succincte de leur technique, sujet et style.

Le lavis, une technique prisée en référence à la tradition

La technique au lavis, quasi monochrome, distingue ces esquisses et les rapproche d'une tradition graphique propre au genre du paysage. Heriot a en effet tracé un dessin préliminaire au graphite avant d'appliquer un lavis d'encre grise et, ici et là, des rehauts de couleur sépia. Les contours ont été délinéés à l'encre noire. Ces esquisses au lavis s'inscrivent dans la tradition du dessin de paysage instaurée par les maîtres du XVII^e siècle, en particulier par Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682)³. Son congénère Gaspard Duguet (1615-1675) est également connu pour ses dessins d'après nature figurant un décor pastoral, à l'instar des œuvres, graphiques et

peintes, des paysagistes flamands et hollandais de la même période⁴. Recherchés des amateurs d'art britanniques, quelques dessins mais surtout de nombreuses estampes d'après ces différents maîtres circulent en Grande-Bretagne à l'époque d'Heriot⁵. À titre d'exemple, on peut mentionner *A Collection of Etchings after the Most Eminent Masters of the Dutch and Flemish Schools*, une série de 375 estampes gravées par David Deuchar (1743-1808) à Édimbourg entre 1782 et 1803. L'artiste écossais Heriot est certainement familier de ces estampes, de leurs sujets pastoraux et, surtout, a-t-il pu exercer sa compréhension des valeurs tonales en étudiant ces interprétations par la gravure, comme celles des œuvres de Jacob van Ruisdael (1628/9-1682) gravées par Deuchar (Fig. 3).

Dans ce même esprit, les paysagistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en particulier les *drawing masters* ou professeurs de dessin qui forment les artistes, professionnels comme amateurs, prônent l'exercice de l'étude d'après nature au lavis. C'est ainsi le cas d'Alexander Cozens (1717-1786) et de John Baptist Malchair (1730-1812), pour qui l'absence de couleur permet de mettre l'accent sur les jeux d'ombre et lumière et, de ce fait, sur les masses et les volumes qui, selon eux, définissent davantage la composition d'un paysage que les lignes⁶. De la même manière, William Gilpin (1724-1804) préconise l'utilisation parcimonieuse de la couleur dans l'esquisse d'après nature, la réservant aux seuls initiés virtuoses⁷. Le peintre de renom Richard Wilson (1714-1782) invite également ses apprentis à privilégier le dessin monochrome pour l'étude de paysage⁸.

Dans ces esquisses d'arbres, Heriot reprend ainsi une technique qui se rattache directement à la tradition et qui est tout spécialement revalorisée à son époque.

L'arbre, un motif pittoresque au goût de l'heure

Au-delà de la technique mise en œuvre, le recours au motif de l'arbre relève d'un engouement concomitant en Grande-Bretagne. De motif repoussoir dans les œuvres des maîtres du XVII^e siècle, l'arbre devient une figure principale du paysage narré, qui raconte à présent sa propre histoire. Les arbres du Lorrain, qui semblaient en mouvement mais demeuraient néanmoins des éléments d'un décor composé, sont progressivement remplacés par des spécimens au caractère remarquable, inspiré directement de leur observation dans la nature. Le pittoresque, qui prend son plein essor dans les années 1790, n'est pas étranger à ce changement de paradigme⁹. 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 temps¹⁰ », l'arbre devient une figure clé du vocabulaire pittoresque. Gilpin, le principal instigateur de cette esthétique, rédige un ouvrage entier, *Remarks on Forest Scenery* (1791),

louant les beautés des forêts et de leurs arbres, en soulignant leurs qualités picturales¹¹. En 1794, dans son poème en soutien du pittoresque, *The Landscape*, l'érudit Richard Payne Knight (1750-1824) établit symboliquement le chêne, ce vieil arbre ennobli par les marques du temps, comme « Roi des forêts britanniques¹² ». Le « portrait » d'arbre individuel devient ainsi un type très distinctif de sujet de paysage dans l'art britannique au tournant du XIX^e siècle¹³.

Les *drawing masters* et les artistes amateurs contemporains, deux sources indéniables d'inspiration pour Heriot

Dans son exploration de l'arbre comme motif pictural, George Heriot a pu se référer à diverses sources contemporaines. Ce motif est en effet omniprésent dans l'œuvre de l'un de ses premiers maîtres à la Royal Military Academy de Woolwich, Paul Sandby (1731-1809)¹⁴. Il joue également un rôle premier dans la composition des œuvres de William Taverner (1703-1772), un artiste amateur dont Sandby possède un fonds considérable d'œuvres dans sa collection personnelle¹⁵. On peut raisonnablement penser que les aquarelles de Taverner, avec celles du maître, servaient ainsi de modèles pour les apprentis de Sandby. Malgré une velléité affirmée des professeurs de dessin de l'époque de s'éloigner de l'apprentissage par la copie, en proposant le recours à diverses approches pédagogiques novatrices, cette méthode reste encore très répandue.

Au sein de l'« Académie » du Dr. Thomas Monro (1759-1833)¹⁶, une institution informelle d'éducation artistique rassemblant de façon régulière la nouvelle génération d'aquarellistes au domicile de cet amateur à la fin du XVIII^e siècle, les apprentis s'adonnent aussi à la copie. Les œuvres composant la collection du Dr. Monro fournissent la matière. Les aquarelles du talentueux et innovant John Robert Cozens (1752-1797) suscitent plus particulièrement l'intérêt : de multiples copies de ses œuvres, entre autres celles exécutées par le jeune William Turner (1775-1856), en témoignent¹⁷. Lors de son passage à Londres en 1797, Heriot a pu assister à une rencontre de l'« Académie » du Dr. Monro ; à cette occasion, ou par ailleurs, il paraît vraisemblable de croire qu'Heriot ait vu quelques-unes des quatorze aquarelles (Fig. 4) illustrant différentes variétés d'arbres publiées par Cozens fils en 1789¹⁸. De plus, le Dr. Monro possède également une collection significative d'estampes d'après le paysagiste allemand Ferdinand Kobell (1740-1799)¹⁹, dont le style est suggéré dans plusieurs esquisses d'Heriot.

Enfin, Heriot participe aussi en 1797 à l'exposition annuelle de la Royal Academy, où il a pu admirer les œuvres de ses contemporains, surtout celles, très nombreuses, des *drawing masters* spécialisés dans le paysage, comme John Laporte (1761-1839) - ancien maître du Dr. Monro -, Edward Dayes (1763-1804), William Marshall Craig (1765-1827) et le jeune Louis Francia

(1772-1839)²⁰. Le milieu des artistes amateurs, auquel Heriot appartient indéniablement, le relie à celui des *drawing masters* et à leurs créations innovantes comme sources d'inspiration.

L'arbre, un motif de prédilection pour les *drawing books*

À cette exposition annuelle de 1797, Louis Francia présente trois dessins tirés de son ouvrage en cours d'édition, *Nine Characters of Trees* (1795-1798). Ce manuel artistique - réédité à plusieurs reprises, en particulier avec des planches en couleur en 1813 (Fig. 5) - précède une vague déferlante qui, de 1800 à 1830, va inonder le monde artistique de quelque 150 *drawing books* destinés à l'apprentissage du dessin, plus spécialement du dessin de paysage²¹. Au sein de ces multiples ouvrages, l'arbre devient le motif artistique par excellence à maîtriser. Quelques rapprochements significatifs peuvent être opérés entre les dessins d'arbre proposés dans certains manuels (souvent présentés sous forme de séries d'estampes) et les esquisses d'Heriot. La composition des quelques scènes agrestes d'Heriot, articulée autour du motif de l'arbre, peut être mise en parallèle avec celle observée dans les estampes publiées en 1782 d'après George Robertson (*ca* 1748-1788), aquarelliste et *drawing master* exerçant à Londres au moment de la formation d'Heriot²². Elle rappelle aussi celle des œuvres du *Liber Studiorum* de Turner, diffusé en fin de siècle²³. Comme beaucoup de ses contemporains, Heriot n'est pas resté indifférent au style graphique hachuré, très distinctif et novateur, de Thomas Gainsborough (1727-1788)²⁴. Cependant, la manière d'Heriot, telle qu'observée dans ses esquisses d'arbres, se rapproche singulièrement de celle relevée dans les estampes plus tardives du paysagiste d'origine irlandaise Frederick Calvert (*ca* 1785-1845). En 1815, celui-ci publie l'ouvrage intitulé *Lessons on Landscape, In Three Parts: Consisting of Pencilling, Shadowing, and Colouring*, qui comprend entre autres six aquatintes illustrant des arbres (Fig. 6). Les traits de plume d'Heriot ne sont pas sans montrer quelques similarités avec ceux de Calvert, comme avec ceux de John Laporte dans ses dessins d'arbres (Fig. 7) conçus pour son manuel d'instruction *Of the Characters of Trees* (1795-1798)²⁵. À l'aune de ces éléments, il apparaît clair qu'Heriot semble avoir été à l'affût des dernières innovations artistiques et pédagogiques qui se sont développées en Grande-Bretagne entre 1780 et 1815.

Conclusion

Malgré un long séjour de résidence outre-Atlantique, Heriot est demeuré un artiste attentif à l'évolution de son art dans sa patrie. Cette brève mise en relation de ses esquisses avec le contexte britannique contemporain, largement nourri d'une tradition du paysage issu du siècle précédent et d'une inventivité esthétique de l'heure, permet de plus de mettre en lumière

certains traits caractéristiques de l'artiste, jusqu'à présent peu soulignés. Cet artiste du voyage montre une sagacité, une connaissance de l'actualité artistique et surtout une motivation personnelle à explorer la nouveauté. À l'examen matériel de son œuvre, l'évolution de sa technique picturale en témoigne. Heriot a aussi finement assimilé le rôle grandissant de l'image dans l'appréhension de la découverte géographique et socio-ethnographique. Il est ainsi l'un des premiers auteurs à publier un récit de voyage illustré, *Travels through the Canadas* (Londres, 1807), décrivant les paysages mais proposant aussi une étude sociologique et culturelle de la colonie. Ce projet a été mûrement préparé comme l'attestent diverses esquisses des carnets du musée McCord Stewart, dont les paysages ont été croqués expressément pour illustrer cet ouvrage. À l'instar de nombre de ses compatriotes, y compris certains artistes amateurs comme lui ou William Green (1760-1823), auteur de *Seventy Eight Studies from Nature* (Londres et Ambleside, 1809), songeait-il à une publication de *drawing book* sur le motif de l'arbre ? L'éventualité n'est pas à exclure, dans la mesure où un exercice de dessin si répétitif pour un artiste aussi aguerri qu'Heriot semble de moindre intérêt, si ce n'est en vue d'une utilisation bien définie comme celle d'une publication. L'étude des carnets d'Heriot ouvre ainsi sur une perception plus subtile de l'artiste amateur, mais avisé et virtuose, qu'il fut et sur des perspectives de recherche le concernant.

Notes

¹ Sur Heriot, se référer à la monographie de Gerald Finley, *George Heriot: postmaster-painter of the Canadas*, Toronto, University of Toronto Press, 1983.

² Finley, 1983, p. ix-xx.

³ À ce sujet, voir Carel van Tuyll van Serooskerken (dir.), *Claude Gellée, dit le Lorrain. Le dessinateur face à la nature*, [cat. expo. Paris, Musée du Louvre, Paris, Haarlem, musée Teyler, 2011-2012], Paris, Somogy, Musée du Louvre, 2011-2012.

⁴ On pense plus particulièrement aux œuvres de Jacob van Ruisdael (1628-1682), d'Albert Cuyp (1620-1691) ou encore de Meindert Hobbema (1638-1709).

⁵ Anthony Griffiths, *The print before photography. An introduction to European printmaking 1550-1820*, Londres, The British Museum Press, 2016, p. 145. Le British Museum conserve un nombre significatif de dessins par ces différents maîtres ainsi que d'estampes d'interprétation, légués par divers collectionneurs de la période.

⁶ Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), dans Adolf Paul Oppé, *Alexander & John Robert Cozens*, Londres, A. et Ch. Black, 1952, p. 165-187 ; Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache : Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Chalon-sur-Saône, Éditions Le Limon, 1990, p. 492 ; Kim Sloan, *Alexander et John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1986, p. 9-12 ; John Baptist Malchair, *Observations on Landskipp Drawing, rules and examples for the drawing of landscape*, 1791, manuscrit avec dessins à la craie noire et à l'encre marron sur papier vergé, 20,3 x 16,0 cm, Cambridge, Ashmolean Museum, WA1996.497, p. 3. Sur Cozens, voir l'ouvrage de Kim Sloan mentionné ci-haut et au sujet de Malchair, voir Colin Harrison (dir.), *John Malchair of Oxford: Artist and Musician*, [cat. expo. Oxford, Ashmolean Museum, 1998], Oxford, Ashmolean Museum, 1998.

⁷ William Gilpin, *Three Essays*, Londres, Blamire, 1792, p. 79. Sur Gilpin, voir Carl Paul Barbier, *William Gilpin: his drawings, teaching, and theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963.

⁸ Ann Sumner, Greg Smith (dir.), *Thomas Jones (1742-1803) : an artist rediscovered*, [cat. expo. Cardiff, National Museum & Gallery, Manchester, Whitworth Art Gallery], Londres, National Gallery, 2003-2004, p. 30. Sur Wilson, voir Martin Postle, Robin Simon (dir.), *Richard Wilson and the transformation of European Landscape Painting*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2014.

⁹ Sur le sujet, voir Michel Conan, « Postface », in William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage*, Paris, Éditions du Moniteur, 1982.

¹⁰ Zenon Mezinski, *L'arbre dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2018, p. 118.

¹¹ William Gilpin, *Remarks on Forest Scenery, and the other Woodland Views relative chiefly to Picturesque Beauty, illustrated by the scenes of New Forest in Hampshire*, Londres, Blamire, 1791, vol. I, p. 6.

¹² Richard Payne Knight, *The Landscape: A Didactic Poem in Three Books*, Londres, Bulmer, 1794, p. 54.

¹³ En plus d'appartenir par essence à un symbolisme de la nature païenne et chrétienne de longue date, le motif de l'arbre devient un symbole d'une certaine propagande politique au XVIII^e siècle en Grande-Bretagne, dans la mesure où cet élément naturel constitue un des fleurons de l'économie nationale. Voir John Cage, « Visions of landscape » Robert Hoozee (éd.), *British Vision: Observation and Imagination in British Art 1750-1950*, [cat. expo. Gand, Museum voor Schone Kunsten, 2007-2008], Bruxelles, Mercatorfonds, 2007, p. 45.

¹⁴ Sur Sandby, voir Luke Hermann, *Paul and Thomas Sandby*, Londres, B.T. Batsford, Victoria & Albert Museum, 1986 ; Jone Bonehill et Stephen Daniels, *Paul Sandby : Picturing Britain*, cat. expo. [Nottingham, Nottingham Castle Museum & Art Gallery, Édimbourg, National Gallery of Scotland, Londres, Royal Academy of Art, 2009-2010], Londres, Royal Academy of Arts, 2009.

¹⁵ Kim Sloan, « *A Noble Art* », Londres, British Museum Press, 2000, p. 81-82. Taverner exerce dans la capitale anglaise comme juriste spécialisé dans le droit ecclésiastique ; la peinture constitue pour lui une occupation certes annexe, mais non pas d'amateur au sens où cela est entendu aujourd'hui. Sa renommée comme peintre est bien établie. Puisque Taverner n'avait pas l'obligation de peindre pour subvenir à ses besoins, il semble qu'il ait bénéficié d'une plus grande latitude dans le choix des sujets et qu'il ait tenté une expérimentation plus poussée dans les techniques. Il choisit de dépeindre les environs de Londres : Hampstead Heath, vues de la Tamise à Richmond, vues de Highgate, etc. Ces sujets à caractère anglais le distinguent des paysages idéalisés, souvent italianisés, de son époque. Voir Laurence Binyon, *English Water-colours*, Londres, A. & Ch. Black, 1946, p. 19-21 ; Iolo Aneurin Williams, *Early English watercolours and some cognate drawings by artists born not later than 1785*, Bath, Kingsmead Reprints, 1970 (1^{ère} éd. 1952), p. 20-22 ; Martin Hardie, *Water-colour painting in Britain*, vol. I The Eighteenth Century, Londres, B.T. Batsford, 1966 p. 69-70 ; Susan Morris, « Taverner, William », Grove Art Online <https://www-oxfordartonline-com.ezproxy.inha.fr:2443/groveart/view/10.1093>.

¹⁶ Sur l'« Académie Monro », voir Marcia Pointon, *The Bonington Circle: English watercolour and Anglo-French landscape 1790-1855*, Brighton, Hendon Press, 1985 et du même auteure, *Bonington, Francia & Wyld*, Londres, Batsford, 1985. Sur le Dr. Monro, voir Mora Abell, *Doctor Thomas Monro: Physician, Patron and Painter*, Bloomington, Trafford Publishing, 2009.

¹⁷ À l'exemple de *Lake Albano, after J R Cozens*, 1792, aquarelle sur papier, 31,8 x 45,2 cm, Londres, British Museum, n° inv. 1958,0712.394. Voir Kim Sloan, J.M.W. Turner: watercolours from the R.W. Lloyd Bequest to the British Museum, [cat. expo. Londres, British Museum, 1998], Londres, British Museum Press, 1998.

¹⁸ Une série complète de ces estampes au vernis mou est conservée au Fitzwilliam Museum de Cambridge, inv. P.66-1998.3.

¹⁹ Marcia Pointon, *The Bonington Circle, English Watercolour and Anglo-French Landscape 1790-1855*, Brighton : Hendon Press, 1985, p. 15-16. Voir Ferdinand Kobell, *Paysages et autres sujets, dessinés et gravés*, 1776. Sur le graveur Kobell, voir Hermann Mildener, Gaëlle Rio, Christophe Leribault, *L'Allemagne romantique 1780-1850. Dessins des musées de Weimar*, [cat. expo. Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, 2019], Paris, Paris Musées, 2019.

²⁰ Finley, 1983, p. 46 ; Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts: a complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, 8 vol., Londres, H. Graves and co., 1905-1906, vol. IV, p. 82 ; « 1797 » in Mark Hallett, Sarah Victoria Turner, Jessica Feather (dir.), *The Royal Academy Summer Exhibition: A Chronicle, 1769-2018*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2018, <https://chronicle250.com>.

²¹ Peter Bicknell, Jane Munro (dir.), *Gilpin to Ruskin. Drawing masters and their manuals, 1800-1860*, [cat. expo. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Grasmere, The Wordsworth Museum, 1987-1988], Londres, Christie's Fine Art, 1987, p. 8. Sur Louis Francia, voir les ouvrages de référence de Marcia Pointon (note 16).

²² Sur Robertson, voir Charles F. Bell, « Fresh light on some water-colour painters up to old British school, derived from the collection and papers of James Moore, F.S.A. », Volume of the Walpole Society, vol. 5, 1915-1917, p. 47-83 ; Kim Sloan, *The Teaching of non-professional artists in the eighteenth-century England*, thèse de doctorat soutenue à University of London (Westfield College), 1986, vol. 2, p. 299 ; Huon L., Mallalieu, *The Dictionary of British Watercolour Artists up to 1920*, 2 vol., Woodbridge, Antique Collectors' Club, 2002 (1^{ère} éd. 1776), p. 136.

²³ Inspiré du *Liber Veritatis* de Claude Lorrain, le *Liber Studiorum* (Livre d'Études) comprend plus de soixante-dix compositions de paysages dessinées et gravées par Turner.

²⁴ Sur Gainsborough, voir entre autres Martin Postle, *Thomas Gainsborough*, Londres, Tate Gallery Publishing, 2002.

²⁵ Une partie de l'ouvrage sera repris sous l'intitulé *Studies of Trees, Drawn from Nature* en 1822.