

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

AUX LIMITES DE L'ÉTUDE MATÉRIELLE DE LA PEINTURE : LA RECONSTITUTION DU GESTE ARTISTIQUE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben

Paris, Institut national d'histoire de l'art, 28 septembre 2019

DES PREMIÈRES TOUCHES RUDES, LIBRES,
FERMES ET SPIRITUELLES. AU FONDEMENT
DU GESTE DE L'AQUARELLISTE BRITANNIQUE
DANS LE DERNIER TIERS DU XVIII^e SIÈCLE

MARIE-CLAUDE BEAULIEU-ORNA

Pour citer cet article

Marie-Claude Beaulieu-Orna, « Des premières touches rudes, libres, fermes et spirituelles. au fondement du geste de l'aquarelliste britannique dans le dernier tiers du XVIII^e siècle », dans Barbara Jouvès-Hann et Hadrien Viraben (dir.), *Aux limites de l'étude matérielle de la peinture : la reconstitution du geste artistique*, actes de la journée tenue à Paris le 28 septembre 2019 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2021, p. 70-86.

DES PREMIÈRES TOUCHES RUDES, LIBRES, FERMES ET SPIRITUELLES AU FONDEMENT DU GESTE DE L'AQUARELLISTE BRITANNIQUE DANS LE DERNIER TIERS DU XVIII^e SIÈCLE

MARIE-CLAUDE BEAULIEU-ORNA

Docteure en histoire de l'art, attachée temporaire d'enseignement et de
recherche Université de Poitiers

Une modernité questionnée

En 2011, l'exposition *Paysages d'Italie*, présentée à Paris puis à Mantoue, s'est intéressée plus spécifiquement aux peintres de paysage s'exerçant à la pratique en plein air au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles¹. Elle a mis en lumière quelques aquarellistes britanniques : Francis Towne, John « Warwick » Smith ou John Robert Cozens ont été institués en précurseurs du paysage dit « moderne ». Or, comme les travaux d'Ann Bermingham, de Kim Sloan et de Greg Smith l'ont déjà en partie souligné, à l'aune du contexte social et culturel de l'époque, cette modernité des aquarellistes britanniques semble avoir été relative, ou tout du moins à nuancer². Elle se révèle avoir été davantage une inventivité technique et matérielle, non nécessairement liée à une « réactivité de ces peintres face au paysage italien³ », mais bien née d'une formation du regard et du geste, partagée par une même génération de peintres.

1 Anna Ottani Cavina, Vincent Pomarède et Stefano Tumidei (dir.), *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air (1780-1830)*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais (3 avril-9 juillet 2001), Mantoue, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te (1^{er} septembre-16 décembre 2001), Paris/Milan, Réunion des musées nationaux/Électa, 2001.

2 Ann Bermingham, *Learning to draw. Studies in the Cultural History of Polite and useful Art*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2000 ; Kimberly Mae Sloan, *The Teaching of non-professional artists in the eighteenth-century England*, thèse de doctorat dirigée par David Bindman, University of London (Westfield College), 1986, 2 vol. ; id., « A Noble Art ». Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800, Londres, British Museum Press, 2000 ; Greg Smith, *The Emergence of the Professional Watercolourist: Contentions and Alliances in the Artistic Domain 1760-1824*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2002.

3 Ottani Cavina, Pomarède, Tumidei (dir.), *Paysages d'Italie...*, op. cit., p. XXVI.

L'originalité britannique du moment vint ainsi d'une « base collective de l'art⁴ », pour reprendre les termes de Meyer Schapiro. On constate en effet que la pratique de l'aquarelle se rattache de longue date à une autre activité, indissociable au demeurant, celle de l'enseignement du dessin de paysage. Au XVIII^e siècle, les *drawing masters* qui dispensaient cet enseignement – William Shipley, Alexander Cozens, William Gilpin ou encore John Baptist Malchair⁵, pour nommer les plus influents – promurent une créativité artistique fondée sur un regard de peintre et une virtuosité technique entraînés. Leurs approches pédagogiques novatrices, puisant elles-mêmes dans les circonstances singulières du milieu artistique britannique de la période, encouragèrent les aquarellistes à faire largement évoluer leur rapport à la matérialité et leurs procédés. L'incidence de cette formation se perçoit dans l'exercice de l'étude sur le motif et, de façon notable, dans la volonté affirmée des artistes de réaliser des esquisses de paysage en couleur.

Témoin de leurs expérimentations matérielles et techniques, ce type distinct d'œuvres, l'esquisse dite « en couleur », constitue le point de départ et le support d'une réflexion qui visent à *éclairer la spécificité du savoir-faire britannique, dans le domaine de l'aquarelle, à la fin du XVIII^e siècle*. Fondé sur l'examen de quelques exemples d'esquisses en couleur, cet essai se propose ainsi d'analyser les liens entre l'inventivité des peintres de paysage britanniques et l'enseignement du dessin qu'ils reçurent.

Dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, ces paysagistes participèrent pleinement à l'essor du Grand Tour, et leur créativité se déploya de fait le plus souvent à l'occasion d'excursions. John « Warwick » Smith, un émule de William Gilpin, exécuta de la sorte une quantité considérable d'esquisses lors de deux séjours sur la côte amalfitaine, en 1778 et 1779. C'est à partir d'un relevé méthodique d'indices visuels observés dans l'une d'entre elles, figurant un paysage côtier du sud de l'Italie, qu'il s'agira en premier lieu de mettre en évidence certaines caractéristiques de la pratique des aquarellistes. Cet examen interprétatif sera rapproché d'une mise en évidence des spécificités de l'apprentissage du dessin en Grande-Bretagne et de la considération qui y fut donnée au geste artistique. Un bref rappel des principaux facteurs culturels qui favorisèrent à la même

4 Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 80.

5 Voir D.G.C. Allan, *William Shipley. Founder of the Royal Society of Arts*, Londres, Hutchinson & Co, 1968 ; Adolf P. Oppé, *Alexander & John Cozens*, Londres, Adam & Charles Black, 1952 ; Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, Londres / New Haven, Yale University Press, 1986 ; Carl Paul Barbier, *William Gilpin : his Drawings, Teaching and Theory of the Picturesque*, Oxford, Clarendon Press, 1963 ; Colin Harrison (dir.), *John Malchair of Oxford : Artist and Musician*, cat. expo., Oxford, Ashmolean Museum (22 septembre-13 décembre 1998), Oxford, Ashmolean Museum, 1998.

époque le développement de l'esquisse sur le motif en couleur permettra ensuite de compléter l'analyse. Tout en étayant l'originalité britannique, cette analyse à la fois par la pratique et par la pédagogie permettra de soulever quelques réflexions quant au recours à une possible « reconstitution » du geste pictural comme outil méthodologique.

De l'étude sur le motif en couleur

Pour lever toute ambiguïté de compréhension, quelques précisions doivent être apportées quant à la pratique de l'étude sur le motif à l'aquarelle dans le cadre du Grand Tour. De façon générale, les esquisses dites « en couleur » sont dans un premier temps dessinées sur le motif, c'est-à-dire en plein air ou à travers l'ouverture d'un abri donnant sur l'extérieur, et sont ensuite peintes d'après nature. Par conséquent, l'application de la couleur intervient le plus souvent une fois à couvert ou en intérieur, à l'atelier ou à l'auberge lors de déplacement. Les teintes locales, observées et relevées sur le lieu d'excursion, font l'objet d'annotations manuscrites sur place, comme celles lisibles dans un détail d'une esquisse par Smith (**fig. 1**). Elles servent plus tard de repères pour l'utilisation de coloris aquarellés.

Selon les conseils de Malchair, il est en effet plus judicieux de temporiser légèrement cette étape. Le pédagogue exprime ainsi son point de vue : « [...] certains des effets les plus inimitables de la Nature déconcertent le spectateur et sollicitent son attention de manière à le rendre totalement inapte à se les représenter alors qu'Elle est présente devant ses yeux⁶ ».

Toutefois, cet emploi de la couleur sous abri n'est guère distant de l'épisode en plein air; il intervient vraisemblablement dans un court laps de temps, afin de restituer le plus justement possible l'atmosphère des lieux, et d'exprimer de ce fait l'essence même du paysage, qui devient « l'histoire à raconter⁷ ». Les esquisses ainsi réalisées, dites « ornées » par Gilpin⁸, sont le support, au sens

6 « [...] some of the most inimitable effect of Nature baffle the spectator and overstrain his attention to such a degree as to render him totally unfit to represent them while she is present before his eyes » John Baptist Malchair, *Observations on Landskipp Drawing, with many and various Examples intended for the use of beginners*, 1791, manuscrit relié à l'encre, Oxford, Ashmolean Museum, WA1996.497, p. 72.

7 Voir Marie-Claude Beaulieu-Orna, *Raconter le paysage par l'inventivité esthétique, matérielle et technique : les paysagistes britanniques du Grand Tour et les communautés artistiques continentales 1760-1800*, thèse de doctorat dirigée par Véronique Meyer et Laurence Riviale, Université de Poitiers, 2019, p. 255 et suiv.

8 William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque*, traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein (1799), Paris, Éditions du Moniteur, 1982 [éd. orig., *Three Essays...*, Londres, Blamire, 1792], p. 60.



Fig. 1. John « Warwick » Smith, *Côte de Posilipo, Naples* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle, 16,8 × 27,2 cm, Manchester, Manchester Art Gallery. © MC Beaulieu-Orna

propre et figuré, de l'inventivité. Elles permettent aux peintres de mettre au point les différentes approches matérielles et les procédés nouveaux susceptibles de répondre à leur objectif esthétique premier : celui de rendre compte de façon vraisemblable et harmonieuse de l'impression ressentie face au paysage⁹.

Outre l'aquarelle, la gouache ou l'huile, voire la combinaison de plusieurs procédés, sont autant de techniques susceptibles d'être utilisées par les peintres pour réaliser ces esquisses¹⁰.

Pour sa part, le jeune Smith privilégie l'usage de l'aquarelle pour les esquisses de paysage qu'il exécute lors de son Grand Tour¹¹. Entre mars 1778 et juillet 1779, moment où il s'installe en Campanie, John « Warwick » Smith effectue à deux reprises un séjour prolongé à Vietri dans une auberge sise au haut d'une corniche¹². Il précise lui-même l'emplacement de son lieu d'hébergement

9 Voir *infra* notes 41 à 44.

10 Certaines esquisses de voyage de Joseph Wright, dit « Wright of Derby », ou de William Marlow sont exécutées à la gouache, là où Thomas Jones préfère recourir à l'huile.

11 Voir Cécilia Powell et Stephen Hebron, *A Cumbrian Artist Rediscovered. John Smith (1749-1831)*, cat. expo., Grasmere, Wordsworth Museum (12 novembre 2011-15 avril 2012), Grasmere, Wordsworth Trust, 2011.

12 Powell et Hebron, *A Cumbrian Artist...*, *op. cit.*, p. XV.

par la marque d'une croix sur l'esquisse d'une vue du village (**fig. 2**). Depuis ce point de chute, il parcourt la péninsule de Sorrente et la côte amalfitaine, s'exerçant à l'étude sur le motif et accumulant les esquisses dites « ornées »¹³. L'une d'elles, montrant une vue de la côte près de Sorrente balayée par les vents (**fig. 3**), constitue un exemple qu'il convient à présent d'examiner afin de relever certains indices clés laissant entrevoir l'inventivité de l'artiste, formé aux méthodes de la famille Gilpin¹⁴.

Dans un premier temps, l'attention se porte sur le support de l'esquisse, choisi vraisemblablement à dessein par l'artiste. Lorsque l'on compare en effet la qualité des feuilles utilisées pour les quelque cinquante esquisses sur le motif effectuées dans ce secteur géographique, à la même période, avec celle choisie pour la vue côtière, on constate que Smith sélectionne une feuille de papier vergé de qualité supérieure. Ceci semble confirmer que le paysagiste n'applique pas l'aquarelle en plein air, car il n'aurait pas choisi un tel support, plus onéreux et plus délicat à manipuler, pour des conditions de travail plus aléatoires. Néanmoins, l'emploi de la couleur, nous l'avons déjà souligné, paraît intervenir brièvement par la suite et avec diligence, comme si l'artiste craignait de perdre l'impression d'un moment fugace.

Des traces matérielles, visibles à l'œil nu, démontrent en effet une certaine précipitation dans l'accomplissement de cette phase primordiale. Comme le préconise Gilpin, le peintre doit d'emblée, et tout particulièrement, soigner le rendu du ciel, cela afin de saisir et de restituer au mieux le ton qui confère à la scène un caractère unique¹⁵. Smith appose ainsi l'aquarelle directement sur la feuille vierge, sans prendre le temps de couvrir celle-ci d'une sous-couche de teinte neutre, comme cela se fait habituellement dans la pratique contemporaine des *tinted drawings* ou dessins coloriés. Cet apprêt est généralement constitué d'une teinte lavée qui recouvre l'ensemble du dessin ; à ce stade, une encre grise diluée dans de l'eau gommée peut également servir à construire les jeux de valeurs. En appliquant l'aquarelle sur une feuille non préparée, Smith a recours à la réserve de papier afin d'obtenir plus de luminosité et de contraste. Il procède ainsi pour dépeindre les nuages, accentuant l'effet d'éclairage à leur sommet et d'ombre à leur base. Une telle façon de faire nous paraît aujourd'hui aller de soi, mais ce n'est pas le cas à l'époque de Smith. Elle traduit son empressement à colorer le ciel, qui occupe dans ce paysage côtier les quatre cinquièmes de la feuille, tout en optimisant les effets picturaux.

13 La Tate Gallery conserve vingt-cinq esquisses (*Album of Views in Italy*, 1778-1779, n° inv. T08487 à T08511). La Manchester Art Gallery possède plus de cinquante esquisses de voyage de Smith ; quinze de ces esquisses (n° inv. 1927.58 à 1927.116) figurent des sites de la Campanie.

14 Voir Powell et Hebron, *A Cumbrian Artist... op. cit.*, p. 9-11.

15 Gilpin, *Trois essais... , op. cit.*, p. 97-98.



Fig. 2. John « Warwick » Smith, *Vue de Vietri* [détail], 1778-1779, aquarelle, 26 × 39,6 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna



Fig. 3. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente*, 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery © Tate, Creative Commons CC-BY-NC-ND

D'autres indices supplémentaires d'une exécution rapide sont aisément « lisibles ». Aucune trace de crayon, qui laisserait deviner un dessin préalable sous-jacent, afin de mettre en place les principaux éléments de la composition, n'est apparente. Smith procède à la circonscription des motifs directement à l'aquarelle. En outre, le bord prononcé du nuage menaçant, d'un gris foncé, occupant le coin supérieur gauche de la vue (**fig. 4**), trahit de la même manière la célérité d'exécution : l'artiste ne prend pas le soin de fondre les couches d'aquarelle les unes dans les autres, en touchant sur leur bord avec le pinceau chargé d'eau, afin d'étirer la teinte. Lorsque cette technique mouillée, appelée aussi *wet-into-wet* ou *alla prima*¹⁶, est mise en œuvre — ce que fait Smith, mais de façon trop précipitée —, elle assure un résultat des plus évanescents. Les couleurs s'entremêlent naturellement, aucune transition brutale ne venant interrompre leur fusion, car les contours sont adoucis par leur étirement à la pointe du pinceau. La plupart des dessins coloriés de l'époque ne font pas appel à une telle technique, puisque leurs couleurs viennent remplir des formes délimitées au crayon : chaque teinte aquarellée est ainsi délimitée et juxtaposée à d'autres¹⁷.



Fig. 4. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna

- 16** Voir Marjorie B. Cohn (dir.), *Wash and Gouache. A Study of the Development of the Materials of Watercolor*, cat. expo. Cambridge, Fogg Art Museum (12 mai-22 juin 1977), [Cambridge], Center for Conservation and Technical Studies Fogg Art Museum/The Foundation of the American Institute for Conservation, 1977.
- 17** À titre d'exemple, le peintre de paysage Julius Caesar Ibbetson, qui voyage avec Smith au Pays de Galles en 1792, publie deux ans plus tard un manuel d'instruction sur le dessin intitulé : Julius Caesar Ibbetson, *Ibbetson's Process of Tinted Drawing*, Londres, J. Ibbetson, 1794.

Dans son geste prompt, l'aquarelliste semble aussi négliger l'ajout de fiel de bœuf lors de la préparation des pigments. Ce diluant, ajouté au mélange d'eau, de gomme arabique et de pigments broyés, évite que ceux-ci ne se dessèchent trop, avant même d'adhérer au papier. En son absence, les pigments forment des amas, que l'on distingue dans l'esquisse par Smith à la présence de petits points plus foncés, par endroits (**fig. 5**).



Fig. 5 John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna

Quelques éclaboussures se distinguent ici et là. Les coups de pinceau sont rapides, voire répétés par endroits en petites touches, pour faire vibrer les teintes. Le procédé s'effectue tel un glacis à l'huile, mais dans un principe *a contrario*, et pour suggérer le mouvement, comme l'illustre le détail des flots d'une mer agitée (**fig. 6**). Smith place sciemment sa feuille de papier à l'horizontale et vient appuyer le mouvement des flots sur les vergeures apparentes, où les pigments vont s'accrocher plus aisément.

La palette de couleurs est restreinte ; une juxtaposition simple de teintes plus saturées à l'avant-plan sur des lavis éclaircis en arrière-plan est garante d'une harmonie optimale de la composition à moindre effort. Le geste de l'aquarelliste, aussi précipité qu'il semble être, effleure la technique picturale pour un rendu à l'effet remarquable.



Fig. 6. John « Warwick » Smith, *Côte de Sorrente* [détail], 1778-1779, crayon, aquarelle et gouache, 24 × 34,8 cm, Londres, Tate Gallery. © MC Beaulieu-Orna

L'examen minutieux de cette esquisse exécutée par Smith met en lumière non seulement la célérité de son geste artistique, mais surtout sa très grande dextérité dans l'exercice de l'étude sur le motif en couleur. Il met de surcroît en évidence l'inventivité du peintre, qui tire astucieusement profit des caractéristiques distinctes du papier, de sa réserve, de la palette restreinte propre à cet exercice, de procédés optimisés et enfin de touches diversifiées, en s'appropriant en partie les gestes d'une pratique à l'huile. De cette manière, Smith harmonise les contrastes, les valeurs tonales et les rapports chromatiques, qui constituent l'attrait principal de l'art de la couleur, mais aussi sa difficulté première.

Par la conjugaison, qui peut paraître contradictoire, du choix d'une qualité supérieure de papier et d'une technique sommaire et précipitée, l'émule de Gilpin montre son intention d'esquisser le paysage avec une économie de moyens, mais aussi en vue d'en communiquer pleinement l'impression au spectateur. L'amateur de l'époque est alors à même d'apprécier ces qualités distinctives. Sa propre formation au dessin l'y a préparé. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'enseignement du dessin outre-Manche se signale en effet par deux points clés : l'imbrication des approches pédagogiques entre pratique amateur et professionnelle, d'un côté, et l'association du savoir-faire à l'invention, de l'autre. C'est ce qu'il convient à présent d'explicitier.

De l'enseignement du dessin de paysage en Grande-Bretagne

Depuis la Renaissance, peintres amateurs et professionnels britanniques pratiquent le dessin de paysage à l'aquarelle dans le cadre de leur formation respective¹⁸. L'exercice du dessin s'insère dans le cursus éducatif de l'aristocratie au cours du ^{xvi}e siècle, tirant sa justification de la pensée humaniste¹⁹. De ce fait, il se développe selon une approche tant pédagogique qu'artistique, et se voit attribuer une valeur utilitaire comme esthétique. Nécessaire à l'armement ou à la navigation, mais aussi à l'acquisition d'un *connoisseurship*, l'enseignement du dessin chez les amateurs est ainsi rattaché à la fois aux arts mécaniques et aux beaux-arts²⁰. Par cette dualité intrinsèque, leur pratique du dessin, en particulier pour ce qui concerne la vue topographique et le paysage, s'oriente naturellement vers l'utilisation de techniques graphiques humides, lavis et aquarelle, en s'appuyant sur de prétendues facilités et rapidité d'usage²¹. Ce constat est tout aussi valable pour les réalisations de virtuoses aristocratiques que pour celles d'artistes professionnels.

En effet, en l'absence de toute institution nationale de tutelle chargée de l'apprentissage artistique, et cela jusqu'en 1768, date de la fondation de la Royal Academy of Arts, ce sont surtout les milieux scientifiques et pédagogiques, dans un premier temps, puis artistiques, qui œuvrent à constituer les bases d'un enseignement de la peinture. Ainsi, les traités à la fois théoriques et pratiques rédigés par des éducateurs, comme Henry Peacham, par des médecins, comme William Salmon, ou encore par des courtisans, à l'exemple d'Edward Norgate, font « académie »²². Cet enseignement, qui touche à la fois aux aspects théoriques, matériels et techniques du dessin, donne une place prépondérante à l'exercice de l'aquarelle. Il est bon de rappeler qu'à la même période, le dessin constitue aussi l'élément essentiel de l'enseignement artistique sur le continent, mais en suivant une tradition où il est réservé à la marque du génie, donc essentiellement

18 Voir Baldassare Castiglione, *Il Libro del cortegiano*, Venise, A. Romano et A. Asola, 1528 ; Thomas Elyot, *Boke Named the Governour*, Londres, 1531 ; Anonyme, *Academia Italica, the public school of drawing, or, the Gentleman's Accomplishment*, Londres, Robert Walton, 1666.

19 *Ibid.*

20 Voir à ce sujet Sloan, 'A Noble Art'..., *op. cit.*

21 Au ^{xvii}e siècle, les manuels d'instruction de Peacham et de Norgate mettent déjà en avant l'usage de l'aquarelle. Leurs nombreux équivalents du siècle suivant font de même.

22 Henry Peacham, *The Art of Drawing with the Pen and Limning in Water-Colours*, Londres, s.n., 1606 ; William Salmon, *Polygraphice; or the Art of Drawing, Engraving, Etching, Limning, Painting, Vernishing, Japaning, Gilding &c...*, Londres, A. & J. Churchill et J. Nicholson, 1701 ; Edward Norgate, *Miniatura or the Art of Limning*, 1650, Oxford, Bodleian Library, mss Tanner 26.

à l'artiste professionnel, et dissocié de l'apprentissage des aspects pratiques, qui s'opère en atelier. Le recours à l'aquarelle n'y est guère prôné²³.

La curiosité scientifique et le souci pédagogique qui s'allient de longue date à l'exercice du dessin en Grande-Bretagne favorisent le développement de méthodes d'apprentissage inventives, que certains professeurs de dessin mettent plus particulièrement au service de l'art du paysage. Souhaitant s'éloigner d'un nécessaire recours à la copie des maîtres, en particulier lorsque l'enseignement se conforme au modèle académique du continent, certains *drawing masters* de la seconde moitié du XVIII^e siècle exhortent le paysagiste à la pratique de l'étude sur le motif, avec quelques subtilités distinctives selon leur approche respective.

Cozens prétend d'abord éveiller les qualités artistiques du peintre, notamment son imagination par le biais de la méthode de la tache, avant d'inviter celui-ci à dessiner sur le terrain, où il va puiser les principes généraux d'un art vraisemblable²⁴. Gilpin convie pour sa part le peintre à observer attentivement son environnement naturel, par la pratique de l'esquisse sur le motif, pour mieux s'exercer par la suite au jeu de la comparaison entre art et nature. C'est de ce parallèle fondamental que naît le paysage artificiel harmonieux, qui feint la spontanéité de l'œil jeté sur la nature, c'est-à-dire le paysage *picturesque*²⁵. Enfin, Malchair développe en premier lieu l'habileté technique de l'artiste, et en corollaire sa confiance, pour mieux lui permettre de mettre à profit son talent personnel dans l'interprétation du paysage naturel sur le papier ou la toile²⁶. Suivant ces quelques nuances d'approche, ces trois professeurs de dessin fondent avant tout leur enseignement sur la maîtrise du geste et du regard de peintre.

Les méthodes d'enseignement visent d'une part la dextérité et la célérité du geste artistique. Une main à l'aise va permettre un tracé souple, ce qui caractérise la peinture de paysage plus que tout autre art selon Malchair. Pour ce dernier, le paysage ne nécessite en effet pas un délinéé aussi méticuleux que d'autres genres picturaux²⁷. Le paysagiste obtient une telle souplesse par

23 Voir Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève/Paris, Droz, 2012.

24 Voir Alexander Cozens, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, Londres, A. Cozens, 1785; Sloan, *The Teaching of non-professional artists...*, *op. cit.*, p. 178-233; Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache: Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Chalon-sur-Saône, Éditions Le Limon, 1990, en particulier p. 45-257.

25 Voir Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and, on Sketching Landscape: to which is added a Poem, on Landscape Painting*, Londres, R. Blamire, 1792; Sloan, *The Teaching of non-professional artists...*, *op. cit.*, p. 113-142 et Beaulieu-Orna, *Raconter le paysage...*, *op. cit.*, p. 137-143.

26 Voir Malchair, *Observation on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*; Sloan, 'A Noble Art'..., *op. cit.*, p. 147-151 et Beaulieu-Orna, *Raconter le paysage...*, *op. cit.*, p. 144-149.

27 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 57.

un entraînement répété, clé du succès, et en privilégiant au départ l'utilisation d'une technique mixte de crayon à la mine de plomb et de lavis d'encre, avant de recourir plus tard à l'aquarelle. Outre la dextérité, l'entraînement est la source d'une promptitude d'exécution qui, au même titre que l'invention elle-même, c'est-à-dire que la capacité à définir une histoire à dépeindre, est l'un des traits caractéristiques du génie artistique selon la définition qu'en donnent les *drawing masters*²⁸.

Comme Malchair, Gilpin introduit aussi une conception des plus novatrices du geste pictural. Ainsi, en des termes qui paraissent usuels dans notre vocabulaire actuel, mais qui doivent cependant être compris à l'aune de leur époque, il conseille à l'artiste qui observe le paysage naturel de tracer ses contours d'un « pinceau libre », car, dit-il : « Si elles sont libres, fermes et spirituelles, ces premières et rudes touches sont souvent très admirées²⁹ ». Gilpin plaide ouvertement en faveur d'une appréciation de l'esquisse de paysage qui laisse voir, comme il le précise, « la première conception, qui, communément, est la plus forte et la plus brillante³⁰ ».

Par ailleurs, les méthodes d'enseignement des *drawing masters* favorisent également l'acquisition d'un regard de peintre qui tend à l'abstraction. Elles conduisent l'artiste à mettre en œuvre un paysage artificiel, essentiellement modelé par des masses et des jeux de lumière. Malchair explique ainsi que, bien que le dessin repose sur l'exécution de lignes ou de contours, et que le peintre soit contraint à leur usage, les objets dans la nature ne sont pas délimités par de tels tracés, ce qu'affirme également Cozens³¹. Les deux professeurs suggèrent donc que le dessinateur de paysages réalise des contours qui s'estompent pour faire place aux ombres et aux valeurs, puisque ce sont ces dernières qui produisent les formes de la nature³². Apprendre à dessiner en priorité les masses développe en fait la capacité à penser en peintre, c'est-à-dire à lire les valeurs sans la distraction des couleurs ; leur manipulation sera d'autant plus facile que l'art des valeurs aura été maîtrisé. Malchair invite même le paysagiste à utiliser le bout de son doigt pour estomper les marques de crayon plus rapidement et marquer les valeurs, car « les plus beaux effets dans la nature sont trop passagers pour laisser le temps à l'artiste de fouiller dans ses poches à la recherche d'un instrument³³ ».

28 Cozens, *A New Method...*, *op. cit.*, p. 17 et Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 91.

29 Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 108.

30 *Ibid.*, p. 55.

31 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 3 ; Cozens, *A New Method...*, *op. cit.*, p. 8-9.

32 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 3-4.

33 « [...] many of the most beautiful effects in Nature are too momentary to allow the artist time to fumble in his pockets for tool » Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*,

L'observation continue et attentive du paysage naturel permet d'en extraire les propriétés caractéristiques, de percevoir davantage son « histoire » pour mieux la relater. Le peintre doit entraîner son œil à saisir les effets atmosphériques évanescents, les jeux de lumière, les compositions peu conventionnelles, les impressions de perspective, etc. Si certains phénomènes naturels ou sensations visuelles se révèlent particulièrement délicats à reproduire de manière graphique ou picturale, l'exercice répété de l'étude en plein air ne développera que davantage une certaine adresse, conditionnée par un regard plus perçant. Le paysage naturel décline aussi des qualités picturales que l'œil exercé doit saisir : le regard scrutateur repère les compositions naturelles harmonieuses, même s'il faut par ailleurs « aider la nature » en l'améliorant³⁴. Le peintre a donc à sa disposition, outre le matériel professionnel que sont les pinceaux, les pigments et les liants, deux instruments constitutifs de sa personne, la main et l'œil, que l'apprentissage technique du dessin doit aussi former.

De la prise en compte de la couleur

Dans la société britannique des Lumières, l'enseignement singularisé du dessin de paysage rejoint pleinement les idées philosophiques et scientifiques contemporaines qui, suivant une logique parallèle, favorisent à leur tour la prise en compte de la couleur dans l'exercice de l'étude sur le motif.

Dans la continuité des travaux d'Isaac Newton sur la lumière et les sciences optiques, les recherches sur la vision suscitent beaucoup d'intérêt, et en premier lieu celles de George Berkeley. Dans son *Essay Towards a New Theory of Vision* (Londres, 1736), le philosophe soutient que la planéité d'une image, essentiellement constituée de formes géométriques douces et uniformes au toucher, ne peut être perçue immédiatement comme telle par la vision, parce que cette planéité se montre en essence variée et multiforme³⁵. En d'autres mots, les objets solides n'apparaissent pas à l'œil comme des surfaces planes, mais ce sont plutôt les solides et les plans qui apparaissent comme une diversité de couleurs. Ainsi l'œil ne saisit que les effets de lumière et de couleurs : « tout ce qui est correctement perçu par la faculté visuelle n'est rien de plus que des couleurs, avec leurs variations et différentes proportions de lumière et d'ombre³⁶ ».

p. 40. Cette méthode n'est pas sans rappeler l'utilisation du pouce par Titien pour fondre plus rapidement ses couleurs.

34 Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 58 et Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 54.

35 George Berkeley, *An Essay Towards a New Theory of Vision*, Dublin, A. Rhames, 1709, p. 185 (Section CLVI The Proper Objects of Sight incapable of being managed as Geometrical Figures).

36 *Ibid.*

Cela implique concrètement que la solidité des objets ne doit pas être figurée par un tracé graphique, mais bien par un jeu de lumière. Berkeley ajoute que l'esprit est même apte à interpréter certains sentiments par des lignes visibles, qui correspondent en fait à un enchaînement de *stimuli* visuels, c'est-à-dire à des « points » de diverses lumières et couleurs vus successivement³⁷.

Dans les sections de son manuscrit intitulées *Of outline* et *Of shading*, Malchair aborde la question des valeurs tonales dans un dessin de paysage³⁸. Il y propose un procédé pour dessiner sans traits délinés, car, précise-t-il, « [la] ligne géométrique est totalement impropre à toute partie³⁹ » du paysage (fig. 7). Le professeur de dessin explique que l'artiste trace le plus souvent un contour « [...] comme si c'était la continuité d'une supposition, d'où surgit une éruption de toutes sortes de points et de teintes, ou d'une variété de lignes brisées, bref la formation de son extrémité est déjà de la peinture dans une certaine mesure⁴⁰ ». Ces propos mettent en évidence les liens directs entre l'enseignement de Malchair et les théories de Berkeley. Les peintres de paysage, dont l'art même est celui de la couleur et de la lumière, cherchent ainsi à cette période à intégrer concrètement dans leur pratique artistique les dernières avancées en matière d'optique.

En outre, les penseurs britanniques de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle préparent le terreau des nouvelles esthétiques du paysage qui se mettent en place au cours du XVIII^e siècle, par un approfondissement progressif des liens triangulaires qui unissent nature, sentiment et art. Ils font ainsi valoir un nouveau rapport de l'homme à la nature, qui interfère dans sa perception du paysage. La connaissance empirique, fondement de la philosophie de John Locke et de ses suiveurs, devient le moteur de l'appréhension de cette nature, et en particulier de l'observation directe du paysage tant recherchée par les voyageurs du Grand Tour⁴¹. De surcroît, celle-ci trouve dans les théories de l'associationnisme, initiées par Locke et promulguées par David Hartley, une

37 Berkeley, *An Essay Towards ...*, *op. cit.*, p. 173-174 (section CXLV Several other Reasons hereof affirm'd).

38 Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 3-4 et 37-40 avec six pages recto (p. 41-51) proposant plusieurs dessins en guise d'illustration du procédé.

39 « *The geometrical line is totally unfit for any part[...]* » Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 37.

40 « *as it was the continuity of his line to suppositions, then brakes out all at once in dots of all manner of size and complexion, or in a variety of jaggedness; in short the formation of his extremities is itself painting in some degree already* » Malchair, *Observations on Landskipp Drawing...*, *op. cit.*, p. 4.

41 Voir *Essay concerning Human Understanding*, (Londres, 1689) et Maxime Chapuis, « L'épistémologie de Locke : sensation et couleur », dans Marina Poisson (dir.), *Réfléchir [sur] la sensation*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 29-35.

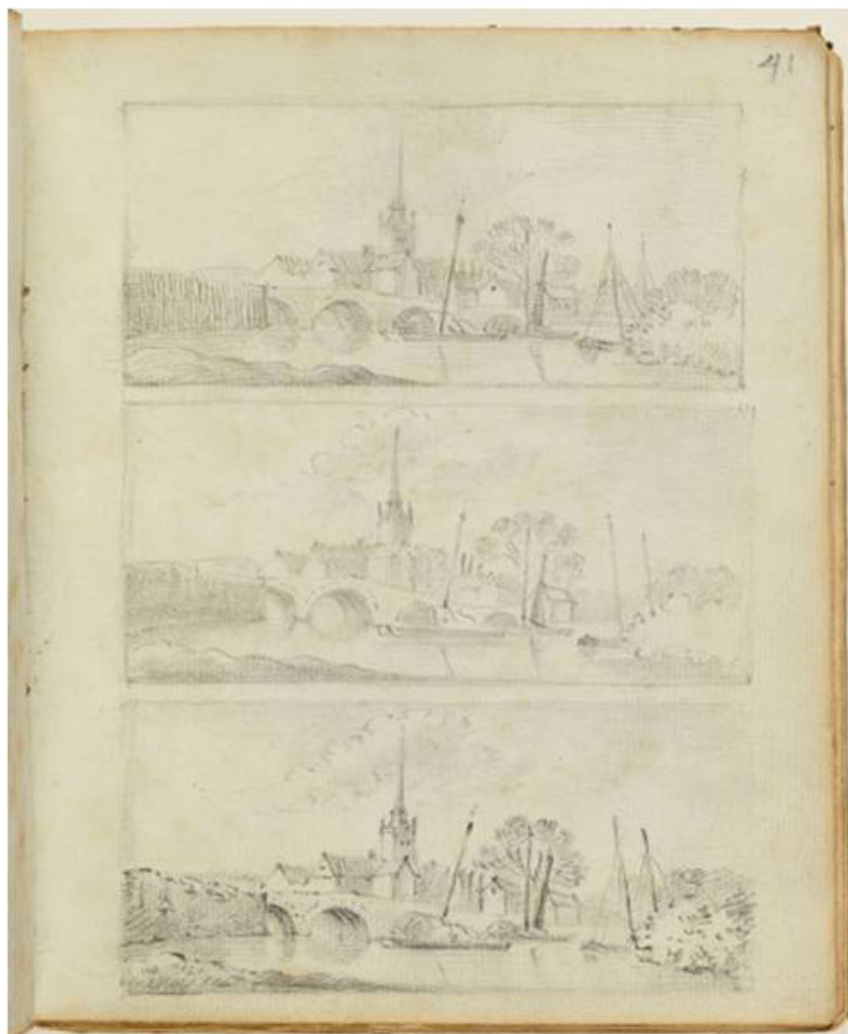


Fig. 7. John Baptist Malchair, *Observations sur le paysage*, 1791, graphite et encre sur papier relié, 20,3 × 16 cm, Oxford, Ashmolean Museum. © MC Ashmolean Museum, University of Oxford.

voie d'exploration menant à la délectation : perception visuelle et imagination se combinent pour définir des associations mentales propres à fournir un plaisir de contemplation⁴².

Dans le domaine de la pratique artistique, cette perception de la nature ne se conçoit plus uniquement par la simple application de normes ou la fidélité à des conventions plastiques, mais bien par le recours à des artifices novateurs qui

⁴² Voir Barbara Bowen Oberg, « David Hartley and the Association of Ideas », dans *Journal of the History of Ideas*, vol. 37, n° 3 (juillet-septembre 1976), p. 441-454.

permettent de rendre compte de l'intensité de l'impression ressentie, comme suggéré par David Hume⁴³. Le peintre observe et « imite » la nature, mais livre également sa perception distincte face au « spectacle » de la nature. De Locke à Hume, les philosophes ont ainsi fourni la matrice d'une vision du paysage où la quête de la beauté, du sublime ou de la beauté *picturesque* domine⁴⁴. Figurer le paysage concourt ainsi à fournir non seulement un répertoire d'« images », mais contribue aussi à entretenir la délectation de l'amateur instruit. C'est là le principe même qui conduit certains paysagistes britanniques à concevoir l'esquisse en couleur, celle que Gilpin désigne sous le vocable d'« esquisse ornée », comme support de communication de leurs idées créatives.

De la « reconstitution » du geste artistique en question

En résumé, cette étude a souhaité mettre en évidence le fondement du geste artistique des aquarellistes britanniques dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, qui se trouve dans les méthodes novatrices d'enseignement du dessin prévalant à cette époque en Grande-Bretagne, elles-mêmes inspirées de la pensée contemporaine. Ces méthodes concourent au développement d'un regard exercé et d'une grande dextérité dans la pratique de l'étude sur le motif en couleur, et nourrissent l'expression d'une inventivité matérielle et technique chez les aquarellistes. L'examen détaillé d'une esquisse sur le motif, réalisée par John W. Smith, a servi à le démontrer.

Ce même examen invite parallèlement à certaines mesures de prudence dans le recours aux indices matériels comme outil méthodologique. Plutôt que de chercher à reconstituer le geste artistique dans l'absolu, il semble préférable de rapprocher les observations techniques et matérielles, minutieusement constatées par l'étude des œuvres, des recherches artistiques ayant cours à une période donnée. Une telle approche méthodologique nécessite de maîtriser, au moins en partie, les matériaux et techniques usuels de l'époque, afin d'interpréter les indices relevés avec le plus d'objectivité possible. Ce savoir ne peut

⁴³ Voir Frédéric Brahami, *Introduction au Traité de la nature humaine de David Hume*, Paris, Puf, 2003.

⁴⁴ Voir Marie-Madeleine Martinet, *Art et Nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle. De l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Aubier, 1980 ; Baldine Saint Girons, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005 ; Patrick Lhot, *Peinture de paysage et esthétique de la démesure. XVIII^e et début XIX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; Michel Conan, « Le pittoresque : une culture poétique », dans Gilpin, *Trois essais...*, *op. cit.*, p. 119-150 ; Jan Blanc, « Le naturel, oui, mais quelle nature ? Pittoresque, peinture et jardin dans l'Angleterre du XVIII^e siècle », dans Sybille Ebert-Schifferer, Annick Lemoine, Magali Théron, Michaël Szanto (dir.), *Arte dal Naturale*, Rome, Campisano Editoriale, 2018.

s'acquérir uniquement de façon livresque. À l'instar de tout élève d'un *drawing master* au XVIII^e siècle, l'historien de l'art doit aujourd'hui former son œil et, si possible, sa main. Seuls la répétition des examens, portant sur une diversité d'œuvres, et l'établissement d'un dialogue constructif avec les conservateurs, les scientifiques du domaine de la conservation et les historiens des techniques peuvent mener à une telle maîtrise. Enfin, comme l'exemple des aquarellistes britanniques le démontre, il semble primordial lors de toute « reconstitution » de geste de considérer le contexte artistique, philosophique et social afin d'en mesurer les incidences sur la pratique artistique.

Cette prudence mise en œuvre, le relevé d'indices matériels et ses interprétations, voire la reconstitution d'un savoir-faire, permettent d'écrire une page de l'histoire matérielle et technique, en l'occurrence pour le paysage britannique de la fin du XVIII^e siècle, alors même que les sources archivistiques sont particulièrement silencieuses.