



Les oeuvres de Richard Parkes Bonington dans la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada

Odélie Hamernig

► To cite this version:

Odélie Hamernig. Les oeuvres de Richard Parkes Bonington dans la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02495518

HAL Id: dumas-02495518

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02495518>

Submitted on 2 Mar 2020

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 - ShareAlike| 4.0 International License



Odélie HAMERNIG

Les œuvres de Richard Parkes Bonington dans la collection du
Musée des Beaux-Arts du Canada

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Spécialité : Histoire de l'art

Parcours : Histoire, techniques et théorie des arts visuels

Sous la direction de Mme Lucie GOUJARD

Année universitaire 2018-2019



Odélie HAMERNIG

Les œuvres de Richard Parkes Bonington dans la collection du
Musée des Beaux-Arts du Canada

Volume I

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Spécialité : Histoire de l'art contemporain

Parcours : Histoire, théories et techniques des arts visuels

Sous la direction de Mme Lucie GOUJARD

Année universitaire 2018-2019

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat

Je soussigné(e) Odélie Hamernig, déclare sur l'honneur :

- être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'Internet, constitue une violation des droits d'auteur et un délit de contrefaçon, sanctionné, d'une part, par l'article L335-2 du Code de la Propriété intellectuelle et, d'autre part, par l'université ;

- que ce mémoire est inédit et de ma composition, hormis les éléments utilisés pour illustrer mon propos (courtes citations, photographies, illustrations, etc.) pour lesquels je m'engage à citer la source ;

- que mon texte ne viole aucun droit d'auteur, ni celui d'aucune personne et qu'il ne contient aucun propos diffamatoire ;

- que les analyses et les conclusions de ce mémoire n'engagent pas la responsabilité de mon université de soutenance ;

Fait à : Valence

Le : 31/07/2019

Signature :

« Bonington ne veut pas transformer le monde, il s’efforce de l’aimer et de le comprendre. C’est là son originalité. [...] Il hésite un peu entre la topographie et le sentiment. Il poétise. Il rassure. Même quand il flirte avec le gothique, il n’est jamais sombre. C’est un gentil troubadour qui conçoit des murailles et des costumes dans le goût de Mérimée et de Viollet-Le-Duc. »¹

Frédéric Ferney, écrivain, essayiste et journaliste.

¹ Frédéric Ferney, « Richard Parkes Bonington : la route du ciel et de l’eau », Figaro, 17 mars 1992.

Remerciements

Je tiens particulièrement à remercier Madame Lucie Goujard, ma directrice de mémoire sans l'aide de qui je n'aurais pu réussir la réalisation de ce mémoire. Je la remercie notamment pour sa disponibilité, ses conseils et son soutien méthodologique qui m'ont permis d'orienter mes recherches et de structurer mon propos.

Je tiens aussi à remercier le personnel du Musée des Beaux-Arts du Canada (MBC) pour m'avoir accueillie et accompagnée tout au long de mon mémoire.

Je remercie notamment :

- Kirsten Appleyard, adjointe à la conservation du département des estampes et des dessins du MBC, qui a toujours pris le temps de répondre à mes questions. Je la remercie pour son implication et pour la qualité de ses informations.

- Jacqueline Warren, agent à la documentation du MBC qui a été mon premier contact avec le musée. Je la remercie d'avoir mis à ma disposition les dossiers et les œuvres relatifs à Bonington lors de ma visite.

- Sonia Del Re, conservatrice principale du MBC, pour avoir pris la peine de me rencontrer et de m'avoir apporté des informations complémentaires.

Je garderai un très bon souvenir de ma visite auprès de cet établissement.

Je remercie également Stéphanie Dickey, enseignante à Queen's University. J'ai pu bénéficier durant l'année de son enseignement sur la gravure qui m'a apporté des connaissances essentielles à la réalisation de mon mémoire. Je la remercie pour son appui et pour l'intérêt qu'elle a porté à mon travail.

Je finirai en remerciant l'ensemble de mes proches, famille et amis, pour leur encouragement et leur bienveillance durant cette année.

SOMMAIRE

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat	3
Remerciements	5
Introduction.....	8
Partie 1 - Le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa	10
I- LA FORMATION DE LA COLLECTION.....	11
DE L'ART CANADIEN A L'ART EUROPEEN	11
LA CREATION DU DEPARTEMENT DES ESTAMPES ET DES DESSINS	13
L'INTERET POUR BONINGTON ET L'ART BRITANNIQUE.....	14
II- L'ACQUISITION DU FOND BONINGTON	16
ACQUISITION ET PROVENANCE DES GRAVURES (ANNEES 1920)	16
ACQUISITION ET PROVENANCE DES DESSINS (ANNEES 1950)	17
LES ŒUVRES DE BONINGTON AUJOURD'HUI	18
III- SINGULARITE ET PRESENTATION DU CORPUS	21
LA VARIETE DES TECHNIQUES.....	21
LA VARIETE DES SUJETS	22
LES COLLECTIONS BONINGTON DANS LE MONDE.....	24
Partie 2 - La singularité du fond Bonington.....	26
I- LES GRAVURES PITTORESQUES DE LA FRANCE	27
L'ILLUSTRATION DES GUIDES DE VOYAGE	27
VALORISATION DU PATRIMOINE ARCHITECTURAL	30
LA POESIE DU QUOTIDIEN.....	32
LES VALEURS ET LES TRADITIONS DE LA SOCIETE	33
II- LES GRAVURES PITTORESQUES DE L'ÉCOSSE.....	35
LA SERIE POUR VOYAGE PITTORESQUE EN ÉCOSSE D'AMEDEE PICHOT.....	35
ÉDIMBOURG	37
LA TRANQUILLITE DES MONTAGNES ET DES LACS.....	38
L'ESTHETIQUE DES RUINES	39
LES SCENES NARRATIVES	40
III – LES DESSINS D'ETUDES.....	43
ETUDES DU PAYSAGE NATUREL ET CITADIN	43
ETUDES DE COSTUMES ET PERSONNAGES.....	45
ETUDE DE DEUX PERROQUETS.....	47
Partie 3 - Bonington et la route du pittoresque au romantisme.....	50
I- LA VIE DE BONINGTON DE PAYS EN PAYS	51
UNE DOUBLE CULTURE ENTRE FRANCE ET ANGLETERRE.....	51
LES VOYAGES DE BONINGTON EN FRANCE.....	52
LES VOYAGES DE BONINGTON A L'ETRANGER (ANGLETERRE, SUISSE ET ITALIE)	54
II- L'ENGOUEMENT POUR LE PITTORESQUE	56
LA NOTION DE PITTORESQUE	56
LES GUIDES DE VOYAGES.....	58

L'EMERGENCE D'UNE GENERATION D'ARTISTES-VOYAGEURS	60
III- LE ROMANTISME « BONINGTONIEN »	60
LA NOTION DE ROMANTISME.....	60
LE ROLE DES ANGLAIS.....	62
LA SENSIBILITE DE BONINGTON.....	63

Introduction

A travers l'histoire de l'art on retient le nom de Richard Parkes Bonington (1802 – 182) comme celui d'un grand maître du paysage et d'un précurseur du romantisme. Il fait partie de cette génération d'artistes du XIX^e siècle qui entreprend de voyager et griffonner sur des feuilles ce qui l'entoure. Le paysage et la nature, l'architecture et la ville, la société et le monde rural représentent les sujets principaux de ses œuvres et se fondent ensemble dans un équilibre harmonieux. Ainsi, la valorisation du patrimoine architectural et naturel représente l'enjeu principal de son art et se double d'une sensibilité à la lumière et à l'atmosphère propre au romantisme du siècle. Bonington est à la fois un peintre, un aquarelliste et un graveur anglais. Né en 1802 à Nottingham, il déménage en France à l'âge de quinze ans et débute à Paris sa carrière d'artiste-voyageur qui lui permet de vivre de son art. Fasciné par les paysages, il décide d'arpenter plusieurs régions de France comme les Alpes ou la Franche-Comté, mais nouera surtout un profond attachement avec la Normandie. Plus tard, il décide également de parcourir de nouveaux horizons tels que la Suisse, l'Italie et l'Angleterre. Durant ses excursions en France et à l'étranger, il transporte avec lui ses crayons et ses feuilles de dessin afin d'immortaliser la beauté des paysages et de l'architecture qu'il admire. Par la suite ses dessins sont retravaillés en atelier à travers des aquarelles, des huiles sur toile et des gravures. Ce sont d'abord ses huiles et ses aquarelles qui lui permettent d'être exposé lors des grands salons et d'obtenir par la suite des commandes afin d'illustrer des guides de voyage. On compte parmi ses contributions plusieurs gravures élaborées pour le grand ouvrage du baron Taylor et de Charles Nodier intitulé *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* et dont l'influence a été importante.

L'objet de notre étude se concentre sur les œuvres de Bonington qui appartiennent à la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa. Ce fond se compose de trente et une œuvres dont les acquisitions majeures ont eu lieu dans les années 1921/1922 et 1956. Ce sont vingt-deux gravures (paysages urbains, de nature et scènes narratives) et neuf dessins (études de paysage, de marine, de personnages et de perroquets). La collection montre ainsi une variété en termes de technique et de sujet. Les œuvres ont en commun d'exprimer la beauté de la nature et du patrimoine architectural de France, d'Ecosse ou encore d'Italie. L'objectif de notre étude est de comprendre les ambitions qui ont poussé le musée à faire ces acquisitions tout en mettant en lumière leur singularité ainsi que le travail de l'artiste. En effet, aucune acquisition ne se fait de manière aléatoire. Elle résulte d'une réflexion en cohérence avec les

objectifs que se fixe le musée. Bonington n'ayant de sa vie et de son œuvre aucune relation directe avec le Canada, il est intéressant de se questionner sur les raisons de la conservation d'une partie de ses œuvres au sein du Musée des Beaux-Arts du Canada. Nous pouvons ainsi nous demander comment s'articule le fond Bonington dans la collection de ce musée et quels sont les enjeux artistiques qui le rende distinctif.

Pour répondre à ces questionnements nous allons d'abord nous focaliser sur une analyse resserrée de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada en tant que collection d'art. Puis nous poursuivrons avec vers l'analyse significative des œuvres du corpus. Enfin, nous élargirons l'étude vers un discours plus large sur l'histoire de l'art à travers le goût des artistes pour le pittoresque et le romantisme. Ainsi, dans une première partie, nous étudierons l'histoire de la collection du musée des Beaux-Arts du Canada depuis sa création jusqu'à l'acquisition des œuvres de Bonington. Ces observations nous permettront de comprendre vers quel domaine le musée a choisi d'orienter sa collection et quels sont les raisons qui ont conduit le musée à sélectionner des œuvres de Bonington. L'importance du fond Bonington sera à la fois évaluée par rapport au reste de la collection mais aussi par rapport aux autres collections à travers le monde. Après une brève présentation des œuvres du corpus, nous aborderons dans une seconde partie, une analyse plus détaillée de celui-ci. Cette analyse sera l'occasion de décrire les œuvres et de mettre en avant leur singularité. Elle permettra aussi d'introduire la notion de pittoresque. Enfin, notre dernière partie reprendra les généralités sur l'artiste Bonington en offrant une mise en perspective sur le contexte artistique. Elle permettra de souligner l'importance des œuvres et de mesurer l'influence de cet artiste par rapport à l'histoire de l'art tout en se familiarisant avec les notions de pittoresque et de romantisme.

Partie 1

-

Le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa

Bonington est un peintre anglais du XIX^e siècle qui a passé une partie de son enfance à Nottingham avant d'emménager en France et de prendre goût au voyage. L'artiste n'a aucune relation historique avec le Canada ce qui permet de s'interroger sur les motivations du musée d'Ottawa quant à l'acquisition de ce fond. Si le choix du musée est esthétique, pourquoi avoir choisi de s'intéresser à cet artiste en particulier ? Si le choix du musée est aussi stratégique, quels liens ce fond entretient-il avec le reste de la collection ? Pour répondre à ces questions, il convient de remettre en perspective l'histoire du musée depuis la formation de sa collection jusqu'à l'achat des œuvres de Bonington qui a eu lieu entre 1921 et 1956. Dans cette première partie, nous analyserons dans un premier temps les raisons qui ont poussé le musée à s'intéresser à l'art européen et plus particulièrement à l'art britannique tout en identifiant les principaux acteurs du musée qui ont contribué à ces choix. Nous nous intéresserons également à la création du département des dessins et des estampes au sein du musée qui constitue un moment phare dans l'orientation de la collection et qui explique en partie l'achat des gravures et des dessins de Bonington. Enfin, une brève présentation du corpus en termes de technique et de sujet sera l'occasion d'en présenter la singularité et de mesurer la place du fond Bonington à Ottawa par rapport aux autres collections dans le monde.

I- La formation de la collection

De l'art canadien à l'art européen

Aujourd'hui, le Musée des Beaux-Arts du Canada détient une collection prestigieuse qui occupe une réputation à l'échelle nationale et mondiale. En effet, il détient tout d'abord la plus grande collection d'art canadien des grands maîtres anciens et actuels au monde mais aussi la plus importante collection d'art européen du XIV^e au XXI^e siècle au Canada. Cette collection se constitue également d'œuvres indigènes, américaines et asiatiques et s'enrichit d'estampes, de dessins et de photographies². Aujourd'hui Sasha Suda est à la tête de la direction du musée depuis le 19 avril 2019 et pour un mandat de cinq ans. La nomination de cette dernière par le ministre du Patrimoine canadien et du Multiculturalisme, Pablo Rodriguez, est l'occasion de réaffirmer le prestige du Musée des beaux-arts du Canada. La presse insiste sur la notoriété du musée qui est respecté à travers le monde et insiste sur « la

² « A propos des collections », Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, consulté le 06/06/2019 sur <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>

qualité exceptionnelle de ses collections d'environ 77 000 œuvres d'art »³. On compte dans la collection d'art européen riche en sculptures, en peintures et en arts décoratifs près de 2000 œuvres de la Renaissance au XX^e siècle. Cependant, le fond Bonington qui nous intéresse ne figure pas dans cette collection mais dans celle dédiée aux dessins et aux estampes. Celle-ci comprend près de 2 500 dessins et 10 000 estampes européennes, américaines et asiatiques. L'acquisition de cette prestigieuse collection par le Musée des Beaux-Arts du Canada découle de choix qui remontent aux origines du musée.

Le Musée des Beaux-Arts du Canada est fondé en 1880 sous la demande du marquis de Lorne et dans la ville d'Ottawa qui est alors déjà capitale depuis 1857. Dès le départ, le musée fait des efforts afin de collectionner à la fois des œuvres canadiennes et européennes. La collection se forme ainsi progressivement en commençant par l'obtention d'œuvres canadiennes d'artistes contemporains actifs dans les années 1880. Ce développement est permis par un système établi en partenariat avec l'Académie royale des arts du Canada qui à l'époque vient seulement d'être fondée. Ainsi, chaque artiste est invité à déposer un « morceau de réception » dans la collection de l'Académie qui s'ajoute à celle du Musée⁴. On trouve notamment dans les premières acquisitions un paysage à l'huile sur toile de Lucien R. O'Brien, président de l'Académie des arts du Canada, représentant le Cap Trinité surplombant le Saguenay. C'est en 18821, seulement un an après sa fondation, que le musée acquiert ses premières œuvres européennes⁵. Ce sont les œuvres de Vilhem Melby, un peintre de marines danois⁶, et de Frédérick Lord Leighton, un peintre sculpteur anglais intéressé par les sujets historiques et bibliques⁷. Avec le temps, le musée va pouvoir gagner en structure ce qui va lui permettre de poursuivre plus efficacement la formation de sa collection.

En 1907, est formé un Conseil consultatif des Arts avec George Drummond, Arthur Boyer et Edmund Walker et dont le rôle consiste notamment à assurer le choix et l'achat des œuvres pour la collection du musée⁸. Alors que Drummond n'était intéressé que par les

³ Cf. Simon Ross, « Le ministre Rodriguez annonce la nomination de la nouvelle directrice du Musée des beaux-arts du Canada », communiqué de presse, Gouvernement du Canada, 13 février 2019, consulté en ligne le 15/05/2019 sur <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/nouvelles/2019/02/le-ministre-rodriguez-annonce-la-nominati>

[on-de-la-nouvelle-directrice-du-musee-des-beaux-arts-du-canada.html](https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections)

⁴ Cf. « A propos des collections », Musée des Beaux-Arts du Canada, consulté le 06/06/2019 sur <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>

⁵ Cf. « A propos des collections », Musée des Beaux-Arts du Canada, *op.cit.*

⁶ *Golfe de Naples* (1875) de Vilhem Melby, don d'Allan Gilmour.

⁷ *Sansone* (1858 env.) de Frédérick Lord Leighton, don de l'artiste conservé au Musée des Beaux-Arts du Canada.

⁸ Cf. Florence Maud Brown. *Breaking Barriers ; Eric Brown and the National Gallery*, Ottawa : Society for Art Publications, 1964.

œuvres européennes, Walker tenait à ce que l'art canadien soit inclus dans la collection ce qui fut un sujet conflictuel entre les deux hommes⁹. A la mort de Drummond en 1909, Walker lui succède en tant que président ce qui va lui permettre une plus grande liberté dans son intérêt pour l'art canadien mais sans pour autant négliger la formation d'une collection européenne. Il fait à cette époque la rencontre d'Eric Brown qui travaille alors à la Art Gallery de Toronto et supervise une exposition de peinture britannique à Montréal. Il lui propose d'abord quelques missions dans le cadre du musée avant de lui offrir la position de premier conservateur du Musée des Beaux-Arts du Canada. Celui-ci accepte et accède par la suite au poste de directeur du musée en 1912¹⁰. Lors de sa nomination, le musée n'en est encore qu'à ses débuts et les principales préoccupations résident encore dans la création du musée, son institution administrative et la constitution de ses collections.

La création du département des estampes et des dessins

On doit à Edmund Walker un rôle important dans le développement et la diversification de la collection du musée vers le domaine des estampes et des dessins. La création de ce département nous intéresse dans la mesure où les gravures et dessins du fond Bonington s'inscrivent à l'intérieur de ce département. Walker était un homme aux ambitions variées. D'une part, il était banquier et occupa le statut de président de la Banque canadienne de commerce de 1907 à 1924. D'autre part, il contribua parallèlement à la fondation et au soutien de nombreuses institutions artistiques, culturelles et de l'éducation telles que le Musée des Beaux-Arts du Canada mais aussi l'Université de Toronto, la Société Champlain, Applebey College, le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario (AGO, Toronto) et le Musée Royal de l'Ontario (Toronto)¹¹. En 1913, Walker et Eric Brown, qui à cette époque a été nommé directeur, réalisent l'achat des premières eaux-fortes d'artistes canadiens ainsi qu'une série de dix-sept estampes de grands maîtres¹². Ce n'est que plus tard en 1921 que le musée décide de la création d'un département spécialement dédié aux techniques du dessin et de l'estampe. Cette décision est accordée par le Premier Ministre Robert Borden et se fait sous l'impulsion d'Edmund Walker. Selon lui « Tant de réalisations artistiques les plus remarquables sont

⁹ Cf. Marshall Barbara Ruth, *Sir Edmond Walker, Serviteur du Canada*, thèse, Vancouver, département d'histoire, Université de la Colombie-Britannique, juin 1971. p.99.

¹⁰ Cf. Brown Florence Maud, *Breaking Barriers ; Eric Brown and the National Gallery*, Ottawa, Society for Art Publications, 1964.

¹¹ Cf. Marshall Barbara Ruth, *Sir Edmond Walker, op.cit.*

¹² Cf. « A propos des collections », Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, consulté le 06/06/2019 sur <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>.

attribuables aux arts graphiques qu'aucune collection générale d'œuvres d'art, notamment celle de la Galerie nationale, ne peut se permettre de négliger ce domaine de la production artistique ou d'en faire abstraction ».¹³

La mise en place de ce nouveau département annonce que le musée dirige sa collection vers une nouvelle direction. En effet, ce choix conduit aux futurs efforts d'acquisition en estampes et en dessins et qui ont pour but de valoriser, réaffirmer et rendre accessible ces techniques au public. Le musée ayant besoin d'un représentant afin d'assurer la gestion de ce nouveau champ de la collection, Preston Rossiter est engagé comme premier conservateur du département des dessins et des estampes. On note aussi que l'année 1921 qui marque ce choix d'orientation de collection, correspond également aux premières acquisitions des œuvres de Richard Parkes Bonington. Par conséquent, elles ont probablement été conduites sous la direction de Rossiter. Ainsi, le fond Bonington compterait parmi les premières œuvres à intégrer la collection des estampes et des dessins et donc parmi les premiers achats établissant les fondations de l'entière collection des dessins européens du musée. On note que ce sont d'abord essentiellement des gravures de l'artiste qui sont achetées. Par la suite, Kathleen Fenwick est aussi engagée comme conservatrice de ce département de 1929 à 1968. C'est en partie à cette conservatrice que l'on doit la seconde phase d'acquisition des œuvres de Bonington qui aura lieu dans les années 50 et qui concerne cette fois les dessins de l'artiste. Ce sont sous ses recommandations que le collectionneur anglais Paul Oppé sera engagé afin d'acheter des dessins à Londres pour enrichir la collection d'art européen.

L'intérêt pour Bonington et l'art britannique

Bien que les livres présentent souvent Bonington comme un artiste dont la renommée a décliné au fil des années, son travail a toujours suscité un intérêt depuis l'époque de son vivant jusqu'à aujourd'hui encore. Ainsi, il a largement été reconnu en France comme en Angleterre. Depuis sa mort, ses œuvres ont été recherchées à la fois par les musées et les collectionneurs. Il était donc naturel pour Rossiter comme pour Fenwick, Oppé et d'autres de vouloir intégrer Bonington à la collection du musée afin de construire une collection de qualité de l'art anglais. En outre, l'acquisition de ce fond est d'autant plus cohérente qu'elle va de pair avec la place particulière qu'accorde le Musée d'Ottawa à l'art britannique. Selon

¹³ « A propos des collections », Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, consulté le 06/06/2019 sur <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>

Douglas E. Schoenherr, l'intérêt pour cet art s'explique en partie par les liens qui unissent les membres contributeur au développement du musée lors de ses débuts à la Grande Bretagne. En effet, on peut tout d'abord noter que la fondation du musée a été soutenue en 1880 par John Douglas Sutherland Campbell, homme d'Etat britannique à la fois Marquis de Lorne, neuvième duc d'Argyll et quatrième gouverneur général du Canada de 1878 à 1883. Par ailleurs, on compte aussi plusieurs générations de directeurs et conservateurs également d'origine britannique. C'est le cas d'Eric Brown, premier directeur du Musée de 1912 à 1939, et de Kathleen M. Fenwick, comptant parmi les premiers conservateurs de la collection des estampes et des dessins de 1929 à 1968. Enfin, on relève que les majeurs donateurs tels que Vincent Massey, David Lemon, G. Frederic Bolling, Valerie A. Withington, et Dr. Dennis T. Lanigan, sont eux aussi britanniques. Par ces différentes connections avec la Grande Bretagne, il semblait ainsi cohérent que le musée cherche à se doter d'une collection en la matière.

C'est parallèlement grâce à son intérêt pour l'art canadien que le musée a réalisé de nombreux efforts pour diversifier sa collection vers un art européen et plus particulièrement britannique. Les premiers groupes importants de dessins britanniques à intégrer la collection sont ceux de Walter Crane en 1909 et de William Strang en 1913 dont l'achat a pour but d'exposer des artistes à la fois européens et contemporains¹⁴. Le musée favorise souvent l'acquisition de groupe d'œuvres d'un même artiste et s'intéresse à différents types de dessins notamment les arts décoratifs tels que les motifs de tapisseries, de tissus ou l'illustration de livres. Par la suite, le musée poursuit sa recherche en art britannique. Il s'enrichit d'un album de dessins de John Flaxmans en 1917 provenant de la collection de Thomas Hope. On peut également citer en 1925 l'acquisition de cinq dessins préraphaélites réalisés par Rossetti, Edward Burne-Jones et Frederick Sandys, tandis que la même année quelques dessins de Rowlandson sont aussi achetés¹⁵. En ce qui concerne les œuvres de Bonington, les premières à entrer dans la collection arrivent dans les années 1921/1922. Elles sont suivies de l'acquisition d'œuvres d'artistes contemporains de Bonington comme Samuel Prout en 1922 ou encore Turner à partir de 1925 dont le Musée des beaux-arts du Canada regroupe aujourd'hui plus de trois cents gravures. A l'exception de trois peintures de Turner achetées séparément et plus tardivement, il semblerait que le musée s'intéresse

¹⁴ Cf. Schoenherr Douglas, *British Drawings from the National Gallery of Canada*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2005.

¹⁵ Cf. Schoenherr Douglas, *British Drawings*, *op.cit.*

moins aux talents de peintre et d'aquarelliste de Turner, de Samuel Prout et de Bonington qu'à leurs talents de graveur et de dessinateur. En 1931, Kathleen Fenwick propose de rechercher et d'acquérir à Londres des dessins européens pour le musée d'Ottawa. Elle suggère de missionner l'anglais Paul Oppé, choix appuyé par W.G. Constable, conseiller du musée. Oppé ne sera officiellement engagé qu'à partir de 1937 et travaillera en collaboration avec le musée jusqu'à sa mort en mars 1957. Durant son service, chaque année le musée lui aura octroyé un budget de 3000£ afin d'acheter des dessins à Londres. On peut noter que sur un total de 341 œuvres acquises, 165 d'entre elles sont des œuvres britanniques¹⁶.

II- L'acquisition du fond Bonington

Acquisition et provenance des gravures (années 1920)

L'acquisition des trente-et-une œuvres de Bonington s'est faite de 1921 à 1956. On peut séparer cet ensemble en deux périodes : l'achat des gravures dans les années 1920, puis l'achat des dessins dans les années 1950. Comme nous l'avons déjà mentionné, les acquisitions des années 1921 et 1922 font partie des premières œuvres à entrer dans la collection du département des estampes et des dessins du musée. On ne peut déterminer avec exactitude les commanditaires de ces achats mais il est certain qu'ils ne purent être réalisés sans l'accord du conservateur des estampes et des dessins de l'époque, Rossiter. Les acquisitions de cette époque proviennent de différents collectionneurs et galeries : E. Weyhe Gallery, New York City (n°1862¹⁷) ; Edmond Sagot, Paris (n°1863, n°1864¹⁸) ; Fitzroy Carrington Gallery, New York City (n°2220, 2221, 2222¹⁹) ; Maggs Brothers, London (n°2223-2235²⁰)²¹. Les gravures provenant de New York et de Paris représentent des vues pittoresques de ruelles et de monuments. Elles immortalisent les paysages de la Normandie à l'exception de la gravure *Pesmes* (n°2222²²) représentant une ville de Franche Comté.

On note aussi que le musée a fait deux fois l'achat de la gravure de la *Rue du Gros*

¹⁶ Cf. Schoenherr Douglas, *British Drawings from the National Gallery of Canada*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2005.

¹⁷ Voir fig. 1, Volume d'Annexes.

¹⁸ Voir fig. 2 et 3, Volume d'Annexes.

¹⁹ Voir fig. 4, 5 et 6, Volume d'Annexes.

²⁰ Voir fig. 10, 22, Volume d'Annexes.

²¹ Les informations qui concernent la provenance des œuvres ont été transmises par Kirsten Appleyard, adjointe de conservation au département des dessins et des estampes au Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa, ON).

²² Voir fig. 6, Volume d'Annexes.

Horloge à Rouen (n°1862 et n°1863²³) dont les deux tirages proviennent de la même planche gravée²⁴. Il semble ainsi curieux que le musée ait dépensé de l'argent pour obtenir une gravure dont il avait déjà un exemplaire en sa possession. Cela pourrait se justifier par le démarchage auprès de deux vendeurs différents (Weyhe Gallery et Edmond Sagot). L'hypothèse que nous pourrions envisager serait que l'achat d'un exemplaire de la *Rue du Gros Horloge* auprès de la maison de vente Weyhe Gallery ait été effectué dans un premier temps, puis que l'achat d'un nouvel exemplaire de la *Rue du Gros Horloge* ait eu lieu auprès du collectionneur Edmond Sagot dans un second temps. Ce dernier aurait alors proposé la vente des deux Bonington en sa possession (*Rue du Gros Horloge* à Rouen et *Tour du Gros Horloge* à Evreux) par lot et non à l'unité. Le musée aurait donc été contraint de faire à nouveau l'acquisition d'un tirage *Rue du Gros Horloge*, bien qu'il en possédât déjà un, afin de faire l'acquisition nouvelle de *La Tour du Gros Horloge*²⁵.

Les gravures obtenues en 1922 auprès de Maggs Brothers à Londres constituent un ensemble particulièrement cohérent. Il s'agit des treize planches de Bonington qui constituent l'intégralité de la série réalisée pour l'ouvrage *Voyage Pittoresque en Ecosse* d'Amédée Pichot. Ce ne sont donc plus des paysages de France mais d'Ecosse où l'on retrouve encore un goût pour le pittoresque. En 1924, le musée poursuit ses efforts afin d'étoffer son fond Bonington. Trois œuvres sont achetées à la collection d'Estampes et Gravures de Léon Pillet sur Paris (n°3020, 3021, 3022²⁶). Ce sont deux gravures représentant l'architecture de Caen ainsi qu'un paysage dramatique de Pierre-de-Vaivre en Franche Comté.

Acquisition et provenance des dessins (années 1950)

L'achat des autres œuvres restantes du corpus, qui ne sont plus des gravures mais des dessins, remontent aux années 1950, soit près de trente ans après l'acquisition des gravures de Bonington par le musée. Cette période correspond au moment où le musée décide d'envoyer un conseiller à Londres pour élargir la collection des dessins européens. Paul Oppé est ainsi désigné sous les recommandations de Kathleen Fenwick afin de repérer les œuvres qui pourraient enrichir la collection et ensuite effectuer l'achat. Le premier dessin

²³ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

²⁴ Les deux tirages présentent une taille et une qualité équivalente pour ce qui est du motif. La seule différence réside dans les marges. Celle détenant les plus grandes marges laisse apparaître le titre « Rue du Gros Horloge, Rouen » tel qu'il devait apparaître dans l'ouvrage du baron Taylor.

²⁵ Cette hypothèse ne se réfère à aucune littérature pré-existante.

²⁶ Voir fig. 8, 9, 7, Volume d'Annexes.

acquis est acheté en 1952 probablement par Paul Oppé et correspond à une étude de *La Piazzetta* de Venise (n°6128²⁷).

Par la suite, la collection s'étoffe plus rapidement. En effet, Paul Oppé achète huit autres dessins auprès la galerie P.& D. Colnaghi & Co en 1956. Dans une lettre envoyée au Canada à Kathleen Fenwick, conservatrice du département d'estampes et de dessins au Musée des Beaux-Arts du Canada, Paul Oppé fait part avec enthousiasme de ses nouvelles acquisitions²⁸. Ces dernières laissent apparaître un choix varié d'artistes européens : italiens (Annibale Carracci, Lelio Orsi, Francesco Salviati), néerlandais (Jacob de Gheyn), français (Daniel Marot) et anglais (Samuel Howitt, David Cox et Richard Parles Bonington).

Dans sa lettre, Oppé fait mention de l'achat d'un album qui contient des dessins de paysage et d'architecture réalisés par les artistes Bonington, David Cox, Varley et d'autres qui utilisent différentes techniques. Cet album avait précédemment été acheté par Colnaghi à la vente de Sotheby & Co du 17 octobre 1956²⁹. Oppé souligne son intérêt pour les œuvres de Bonington à travers cet album nouvellement acquis pour le musée : quatre dessins au crayon (n°6822, n°6823, n°6824, n°6911³⁰), et deux autres dessins de perroquets à la pierre noire et sanguine avec des rehauts de craie blanche (n°6821³¹). Il explique avoir eu l'album à un bon prix de 45£ alors même que Colnaghi l'aurait acheté entre 80 et 100£ chez Sotheby³². Réjoui par cette affaire, Oppé avoue avoir gardé pour lui l'une des deux études de perroquets. Enfin, il ajoute avoir sélectionné d'autres études de Bonington (n°6825, 6826r, 6826v³³) qui sont des études de personnages. Elles faisaient partie d'un autre album acheté pour 15£ et 10£.

Les œuvres de Bonington aujourd'hui

Aujourd'hui le fond Bonington détenu par le Musée des Beaux-Arts du Canada n'a pas perdu de son importance puisque Bonington conserve sa grande réputation d'artiste anglais. En effet, l'artiste a fait l'objet de diverses expositions au fil des années en

²⁷ Voir fig. 27, Volume d'Annexes.

²⁸ Cf. Paul Oppé, Lettre pour Miss Fenwick, 25 Novembre 1956.

²⁹ L'achat de Colnaghi correspond au lot 46 vendu pour 55£. Cf. Sotheby's & Co, *Catalogue of eighteenth century and modern drawings and paintings*, 17 octobre 1956.

³⁰ Voir fig. 23, 25, 26, 24, Volume d'Annexes.

³¹ Voir fig. 31, Volume d'Annexes.

³² Le catalogue de cette vente de Sotheby montre pourtant que l'album du lot 46 a été vendu pour 55 £ et non entre 80 et 100 £. On en déduit que Colnaghi aurait annoncé à Bonington un prix inférieur au prix réel probablement afin de favoriser l'achat. Cf. Sotheby's & Co, *Catalogue of eighteenth century and modern drawings and paintings*, 17 octobre 1956.

³³ Voir fig. 28, 29, 30, Volume d'Annexes.

France comme par exemple en 1992 au petit palais de Paris (exposition monographique), en 2009 au musée de Rouen (les chefs d'œuvre de la Normandie au début du XIXe), en 2012 au musée de Cherbourg (la peinture romantique). L'œuvre de Bonington développe aussi un intérêt international. Récemment encore, se déroulait à New York une exposition monographique sur cet artiste à la galerie Richard L. Feigen & Co du 23 octobre au 18 décembre 2018³⁴. L'exposition a eu lieu en parallèle de la rétrospective sur Delacroix au Metropolitan Museum of Art présentant pour la première fois ces deux maîtres romantiques simultanément ce qui permettait de souligner leur inspiration commune.

En ce qui concerne la visibilité des gravures et des dessins Bonington de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada (MBC), il semblerait que les premières à avoir été exposées font partie des premières à avoir été achetées : *Rue du Gros-Horloge à Rouen* (la n°1862 ou la n°1863³⁵) et *Tour du Gros-Horloge à Evreux*³⁶. Plus généralement, les œuvres Bonington du MBC ont été fréquemment exposées au moment où elles sont entrées dans la collection. En revanche, elles n'ont été montrées qu'en de rares occasions par la suite. La dernière œuvre du musée à être exposée est *l'Etude de deux perroquets*³⁷ lors de l'exposition de 2005 *British Drawings from the National Gallery of Canada*³⁸. Cette exposition constitue la seule des expositions du Musée des Beaux-Arts du Canada du XXI^e à montrer les œuvres de Richard Parkes Bonington de la collection. Selon la base de données du musée³⁹, il semblerait que les œuvres Bonington du MBC ayant fait le plus souvent l'objet d'une exposition soit les dessins de la *Piazza de Venise*⁴⁰ et *l'Etude de deux perroquets*⁴¹ ayant chacune circulé à travers trois expositions différentes entre les années 1980 et 2005. Les informations de la base de données quant à l'exposition des œuvres Bonington de la collection du MBC ont été précisées pour chacune d'entre elles dans une liste complémentaire en annexe⁴².

³⁴ Cf. *Richard Parkes Bonington*, cat. exp 23 oct. – 18 déc. 2018, New York, galerie Richard L. Feigen & Co, 2018.

³⁵ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

³⁶ Voir fig. 3, Volume d'Annexes.

³⁷ Voir fig. 31, Volume d'Annexes.

³⁸ Cf. Schoenherr Douglas, *British Drawings from the National Gallery of Canada*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2005.

³⁹ Les informations de la base de données m'ont été parvenues par et grâce à l'intermédiaire de Kirsten Appleyard.

⁴⁰ Voir fig. 27, Volume d'Annexes et la liste des expositions en « annexe complémentaire », Volume d'Annexes. L'œuvre figure dans les expositions de 1995 à 1997, en 1999 et en 2005.

⁴¹ Voir fig. 31, Volume d'Annexes. et la liste des expositions en « annexe complémentaire », Volume d'Annexes. L'œuvre figure dans les expositions de 1995 à 1983B, 1999 et 2005.

⁴² Voir les « Annexes complémentaires », Volume d'Annexes.

Au niveau de la littérature, on compte un nombre colossal de références⁴³ sur le paysage, sur les voyages pittoresques (le catalogue d'exposition par Vincent Laisney, Olivia Voisin et Georges Zaragoza⁴⁴ ou celui de Sylvie Carlier et Lucie Goujard⁴⁵) et sur les lithographes célèbres (Linda Hults⁴⁶). Dans ces ouvrages on retrouve le nom de Bonington ainsi que celui de ses contemporains dont le travail est comparable. Parmi eux il y a par exemple Turner, maître anglais de la peinture romantique de paysage particulièrement sensibles aux effets de lumière et d'impressions ; ou Samuel Prout, également peintre, aquarelliste et graveur rattaché à la tradition topographique. Pour ce qui est des publications monographiques, Turner a été le plus étudié d'entre eux. Cependant de nombreux spécialistes s'intéressent à Bonington. Le plus important de ces historiens de l'art est l'anglais Patrick Noon. Il a été conservateur des dessins, des gravures et des livres précieux au Yale Center for British Art au New Haven (1992), puis conservateur de peintures au Minneapolis Institute of Arts (2008). Patrick Noon est l'auteur de plusieurs travaux monographiques sur Bonington : *Du Plaisir de Peindre* en 1991⁴⁷, *The Complete Paintings* en 2008⁴⁸ et *The Complete Drawings* en 2011.⁴⁹

Pour ce qui est de la répartition du travail de Bonington on constate que beaucoup de ses œuvres sont en Angleterre (Tate Gallery, Wallace collection), et en France (Musée du Louvre, Musée Cherbourg). Cela s'explique par une logique historique puisque ces lieux coïncident avec le parcours de l'artiste. Bonington, né en Angleterre est présent sur le territoire jusqu'à ses quinze ans avant de résider en France pendant près de dix ans. Il était donc naturel qu'une grande partie des œuvres ne quittent pas ces deux pays et que ces derniers cherchent à mettre en valeur ce grand artiste à l'activité locale. Par rapport aux autres techniques utilisées, les gravures de Bonington ont eu l'occasion de voyager beaucoup plus à l'étranger. Cela s'explique par leur multiplicité, propre au procédé même de la gravure. En effet, celui-ci permet de fabriquer plusieurs exemplaires à partir d'un même dessin, ainsi une plus grande diffusion et répartition des œuvres en différents endroits du

⁴³ Possibilité de se reporter aux références bibliographiques de ce mémoire.

⁴⁴ Cf. Laisney Vincent, Voisin Olivia, Zaragoza Georges, *La Fabrique du Romantisme*, cat. exp. 11 oct. 2014 – 15 fév. 2015, Paris, Paris Musées, 2014.

⁴⁵ Cf. Carlier Sylvie, Goujard Lucie (dir.), *Voyages en paysages, par monts et vallées, lacs et forêts, de 1830 à 1910*, cat. exp. 18 octobre 2009 – 14 février 2010, Villefranche-sur Saône, Musée Paul-Dini, 2009.

⁴⁶ Cf. Hults Linda, *The print in the Western world, an introductory history*, Madison, The University of Wisconsin press, 1996, p.434.

⁴⁷ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992, p.9.

⁴⁸ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington: The Complete Paintings*, New Haven, Yale University Press, 2008.

⁴⁹ Pour plus d'ouvrages sur le sujet, se référer à la bibliographie à la fin de ce mémoire.

monde a été favorisée. A l'échelle du Canada, les œuvres de Bonington ont ainsi été acquises dans cinq régions et dans près de dix musées. A Québec on compte le Musée des Beaux-Arts de Montréal, le Musée national des beaux-arts du Québec (Québec) ; en British Columbia, la Art Gallery of Greater Victoria ; en Nova Scotia, la Art Gallery of Nova Scotia (Halifax et Yarmouth) ; en Manitoba, The Winnipeg Art Gallery (Winnipeg) ; et en Ontario, le Musée Royal de l'Ontario (Toronto), Art Gallery of Ontario (Toronto), le Agnes Etherington Art Centre (Kingston) et le Musée des Beaux-Arts du Canada (Ottawa). Dans ces musées canadiens, peu d'huiles sur toile et d'aquarelles de Bonington sont présentes. Ce sont essentiellement des gravures et des dessins qui intègrent les collections comme en témoigne le Musée des Beaux-Arts du Canada.

III- Singularité et présentation du corpus

La variété des techniques

Les trente-et-une œuvres du fond Bonington du Musée des beaux-arts du Canada se répartissent en vingt-deux gravures et neuf dessins. Il s'agit de deux techniques différentes qui peuvent être étudiées de manière séparée mais qui répondent toutes les deux au goût pour le pittoresque de Bonington. Les gravures sont pour la plupart issues de guides de voyage pour lesquels Bonington a travaillé en tant que graveur-illustrateur. Il est donc possible d'identifier plusieurs ouvrages majeurs de l'époque à travers la sélection des œuvres proposées par le musée. D'une part, on trouve la série complète de treize planches qui a servi à illustrer le guide *Vues pittoresques de l'Ecosse* d'Amédée Pichot. D'autre part, on note la contribution de Bonington pour le grand guide *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* du baron Taylor et de Charles Nodier. Ce grand livre se divise en plusieurs volumes dédiés à une région spécifique du pays. Bonington contribue à l'illustration de ceux dédiés à la Normandie et à la Franche Comté. On note aussi la présence d'œuvres issues de sa propre publication *Restes et Fragmens d'architecture au Moyen Âge*. Toutes les gravures de Bonington sont des lithographies dont la technique connaît un développement important au XIXe siècle. A la différence des autres procédés de gravure, la lithographie n'est ni une technique de relief (gravure sur bois) ni de gravure en creux (eau forte, aquatinte, pointe sèche). Le processus fonctionne à partir d'une surface plane de pierre calcaire où l'artiste dessine à l'aide d'un crayon gras dit lithographique. Grâce au principe antagonique entre l'eau et les matières grasses, le tracé du crayon absorbe l'encre et il suffit de placer une

feuille de papier sous la presse afin de reproduire l'image qui est à nouveau duplicable. Le rendu est proche de celui du dessin ce qui convient bien aux paysages.

Les neuf dessins obtenus par le MBC proposent des sujets divers mais ont tous en commun d'être des études. Leur format est en général assez limité et excède rarement les vingt centimètres en hauteur et en largeur. Leur style est plutôt brouillon et se résume à quelques traits et hachures de crayon ou de pierre noire esquissés rapidement. Ces choix de format et de style s'expliquent car les dessins ont été créés pour être des études et non des œuvres à vendre. Ainsi, ils sont des notes qui permettent à l'artiste de se créer un répertoire de formes réutilisables, ou alors des étapes préparatoires afin de retravailler une idée de composition en atelier qui deviendra une peinture, une aquarelle ou une gravure. Il peut s'agir d'un paysage ou d'un élément étudié dans le détail à titre de documentation et de recherche de vraisemblance. Etudier des personnages permet par exemple de rechercher des mouvements et d'analyser les costumes traditionnels. Les personnages de Bonington ont été soit étudiés directement d'après un motif comme *Etudes de femmes au marché de Berne*⁵⁰, soit observées d'après la peinture de grands maîtres anciens comme *Etudes d'un cavalier* et *Une joueuse de luth et autres études*⁵¹. Par leurs mensurations d'environ onze centimètres de haut pour huit centimètres de large, ces deux dernières études sont les plus petits formats dessin du fond Bonington. Contrairement à la gravure, le dessin n'offre pas la possibilité d'être reproduit à l'identique en plusieurs exemplaires. Chaque dessin est donc par sa technique unique. Cela a pour incidence qu'une partie du corpus des œuvres Bonington du Musée des Beaux-Arts du Canada n'existe dans aucun autre musée ce qui rend la collection du MBC singulière.

La variété des sujets

Nous allons maintenant présenter rapidement les sujets traités par Bonington qui seront analysés plus profondément dans la deuxième grande partie de ce mémoire. L'un des principaux sujets que l'on trouve dans les gravures et les dessins du fond Bonington est le village français. On trouve beaucoup de vues donnant sur des ruelles qui exaltent la richesse du patrimoine français (en particulier ses églises gothiques). Elles sont de plus animées par

⁵⁰ Voir fig. 28, Volume d'Annexes.

⁵¹ Voir fig. 29 et 30, Volume d'Annexes.

des promeneurs et des travailleurs ce qui crée un dynamisme dans l'œuvre. Par ailleurs, Bonington manifeste aussi son intérêt pour les marines avec son dessin *Calais* qui se concentre sur le panorama du port de la ville normande. La France se présente comme une source d'inspiration majeure et s'explique par les voyages de l'artiste à travers celle-ci. Sa venue dans les Alpes est également attestée par son dessin *Paysage dans les Alpes*⁵² qui évoque en grandes lignes un décor champêtre. L'artiste a aussi voyagé en Italie comme en témoigne le dessin de *La Piazzetta de Venise*⁵³ mettant en valeur la colonne de Saint Marc et les grands édifices italiens autour.

Les œuvres qui représentent l'Ecosse laissent une place importante à la nature. L'artiste opte à plusieurs reprises pour un point de vue distant. Les monuments de la ville sont ainsi repoussés au dernier plan à la différence de ses vues sur les villes françaises. Fidèle au décor écossais, des restes de châteaux médiévaux ont été implantés au milieu d'une nature où s'étendent de vastes collines, de la végétation et des étendues d'eau. Ces vues ne sont pas le résultat d'une observation directe car Bonington ne s'est jamais rendu dans les contrées d'Ecosse et a gravé ses estampes à partir des dessins de Pernot. Cependant, le pays suscitait chez les artistes romantiques de la génération de Bonington une fascination particulière par ses ruines et sa nature foisonnante et inspirante. L'ensemble des vues de France et d'Ecosse traite le sujet par sa dimension pittoresque. Toutes ont en commun la reconstruction du décor architectural du lieu concerné et de son animation par la présence d'habitants qui vont et viennent.

Par ailleurs, lorsque Bonington réalise ses dessins il ne s'intéresse pas uniquement aux villes et aux paysages mais aussi à l'étude de costumes et de personnages. Parmi eux on trouve une *Etude de Femmes au marché de Berne*⁵⁴, une *Etude d'un cavalier*⁵⁵ avec au verso de ce même papier une étude de costumes. Ce n'est pas tant l'expression des visages qui retient son attention mais plutôt leurs gestes et leurs vêtements. Bonington s'intéresse donc à la singularité du costume, à la matière dont il est porté, à la matière du tissu et à la manière dont se forme les plis. Il note des détails comme la présence d'un ruban sur la chaussure du cavalier ou la forme ovale du luth avec laquelle une femme est en train de jouer. Enfin, une *Etude de deux perroquets*⁵⁶ intègre aussi la collection. L'artiste cherche à traduire la position

⁵² Voir fig. 26, Volume d'Annexes.

⁵³ Voir fig. 27, Volume d'Annexes.

⁵⁴ Voir fig. 28, Volume d'Annexes.

⁵⁵ Voir fig. 29, Volume d'Annexes.

⁵⁶ Voir fig. 31, Volume d'Annexes.

de l'oiseau sur son perchoir ainsi que la complexité de son plumage. De manière générale, ces études sont des exercices qui permettent à Bonington d'observer les différentes positions et les multiples angles de vues possibles d'un sujet. Certaines sont le résultat de l'observation de la réalité alors que d'autres sont le produit de l'observation des grands maîtres anciens.

Les collections Bonington dans le monde

Pour se rendre compte de la singularité du fond Bonington du Musée des Beaux-Arts du Canada, il est nécessaire de connaître se dont dispose les autres musées dans le monde. Premièrement, on note que les œuvres de Bonington sont aujourd'hui dispersées à travers plusieurs pays dont l'Angleterre, la France et le Canada. En Angleterre, les collections de la Tate Gallery et de la Wallace collection présentent un fond différent de celui du musée d'Ottawa. En effet, la Tate Gallery détient essentiellement des aquarelles et des huiles toile de paysages français et italiens alors que la Wallace collection contient également des aquarelles de paysage mais aussi plusieurs scènes dont les sujets sont historiques, inspirés des costumes du XVI^e siècle et parfois des costumes orientaux. On note en revanche que la Tate Gallery héberge une étude de perroquets faisant beaucoup penser à cette autre étude de perroquet détenue par le Musée des Beaux-Art du Canada. La proximité de notre corpus avec les œuvres Bonington du British Museum est plus évidente car le musée abrite des gravures similaires. On retrouve par exemple la même série de treize planches réalisées pour l'ouvrage d'Amédée Pichot. D'autre part, ce musée anglais détient aussi des gravures réalisées d'après les peintures et aquarelles de Bonington, des dessins d'études de personnages et d'armures et enfin des dessins de Fielding anciennement attribués à Bonington. A l'échelle du Canada, c'est le Musée des beaux-arts à Ottawa qui possède le fond le plus développé en ce qui concerne l'art de Bonington. Il détient trente-et-une œuvres de l'artiste alors que les autres musées canadiens ne possèdent pas plus d'une dizaine d'œuvres de l'artiste⁵⁷.

⁵⁷ Ces constatations ont été établies en analysant la liste des œuvres présentées dans la base de données du site officiel du gouvernement canadien qui recense les œuvres d'art du Canada selon les institutions publiques.

Partie 2

-

La singularité du fond Bonington

De l'histoire du Musée des Beaux-Arts du Canada, on retient que les choix de collection sont nés de trois impératifs. Tout d'abord, le premier impératif, revenant à la nation, était de mettre en valeur et faire connaître l'art propre au pays. Ensuite, venait le besoin de proposer une collection de qualité qui puisse refléter l'art européen et particulièrement l'art britannique en raison de ses liens avec l'histoire du musée. Enfin, l'envie de se spécialiser dans un domaine, a poussé le musée à se forger une collection qui soit propre aux estampes et aux dessins. Ce sont donc ces deux derniers besoins qui justifient les efforts entrepris par le musée pour rassembler des œuvres gravées et dessinées par l'anglais Richard Parkes Bonington. Il convient à présent de se demander quel est le fil rouge de l'ensemble de cette collection. Grâce à la description analytique du fond Bonington, nous allons pouvoir définir les critères qui ont conduit le musée à établir cette sélection. Quelles sont les caractéristiques communes rassemblant ce corpus, comment se découpe-t-il et quels sont les éléments qui le rendent singulier ? Pour appréhender ce fond Bonington, on pourrait découper l'ensemble en trois critères à la fois techniques et thématiques. Premièrement, nous analyserons les gravures qui représentent la France. Ensuite, nous étudierons la série de gravures dédiée à l'Ecosse qui pose aussi la question du patrimoine. Et enfin, nous observerons de plus près les dessins en analysant leur rôle d'observation et d'étapes préparatoires dans le processus de création de l'artiste. A travers cette seconde partie, la notion de pittoresque sera introduite afin de mettre en valeur la cohérence de l'ensemble des œuvres de Bonington du Musée des Beaux-Arts du Canada.

I- Les gravures pittoresques de la France

L'illustration des guides de voyage

Les gravures du fond Bonington répondent à des commandes d'éditeur et ont donc fait l'objet de publications. C'est un nouveau marché de l'art qui voit le jour au XIX^e siècle grâce aux nouvelles possibilités offertes par la gravure et qui permettent aux artistes de conjuguer passion et carrière. En effet, les éditeurs se lancent dans des entreprises collectives sollicitant à la fois le travail des auteurs et celui des artistes. L'un des ouvrages les plus marquants de l'époque est celui du baron Taylor qui devient le pionnier d'un projet ambitieux. L'idée de départ est de créer une édition monumentale qui présenterait les différentes régions de France à la manière d'un guide de voyage. Sous le titre de *Voyages*

pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France l'ouvrage se divise en vingt-trois volumes pour neuf régions de France et présente plus de trois mille lithographies⁵⁸. La publication du premier volume date du 18 avril 1820⁵⁹ tandis que le projet s'étend par la suite sur cinquante-huit ans. Alors que Taylor gère le projet au niveau de l'iconographie, Nodier qui rejoint le projet s'occupe plutôt des textes auxquels il participe activement à la rédaction avec l'aide d'Alphonse de Cailleux. On compte plus de cent cinquante artistes franco-anglais⁶⁰ mobilisés par cet ouvrage parmi lesquels Richard Parkes Bonington mais également Eugène Cicéri, Eugène Isabey, Harding, Boys, Dauzats, etc⁶¹. La collaboration de ces nombreux artistes permet à l'ouvrage de devenir « l'une des plus grandes aventures éditoriales du XIXe siècle »⁶².

Bonington, qui effectue son premier voyage en Normandie en 1821⁶³, est d'abord sollicité pour travailler sur le second volume consacré à cette région et dont on retrouve au Musée d'Ottawa plusieurs gravures : *Rue du Gros-Horloge à Rouen*⁶⁴, *Tour du Gros-Horloge à Evreux*⁶⁵, *Eglise Saint-Gervais et Saint-Protais à Gisors*⁶⁶, *La Tour des Archives à Vernon*⁶⁷. La collection dispose aussi de deux gravures de l'artiste celles de *Pesmes* et de *Pierre-de-Vaivre*⁶⁸ servant pour leur part d'illustration au volume consacré à la Franche Comté que Bonington commence à travailler à partir de 1824⁶⁹. Dans la même année, il édite sa propre publication *Restes et Fragments* où l'on retrouve les gravures *Maison Grande rue Saint-Pierre*⁷⁰ et *l'Eglise Saint-Sauveur*⁷¹. Parallèlement à son travail pour Taylor, Bonington décide d'entreprendre sa propre publication mais à une échelle plus modeste puisqu'il s'agit

⁵⁸ Cf. Musée de la Vie Romantique, « La Fabrique du Romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques », communiqué de presse, août 2014, consulté le 20/06/2018 sur : http://museevieromantique.paris.fr/sites/default/files/doc_presse/fichier_a_telecharger/mvr_dp_la_fabrique_du_romantisme-nodier_vd_10.09.2014.pdf

⁵⁹ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992, p.9.

⁶⁰ Cf. Hulst Linda, *The print in the Western world, an introductory history*, Madison, The University of Wisconsin press, 1996, p.434.

⁶¹ Cf. Musée de Cherbourg, *Bonington, les débuts du romantisme en Angleterre et en Normandie*, [cat. d'exposition], Cherbourg, Musée Thomas Henry, 1966, p.9.

⁶² Cf. Musée de la Vie Romantique, *La Fabrique du Romantisme*, op.cit.

⁶³ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011, p.9.

⁶⁴ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

⁶⁵ Voir fig. 3, Volume d'Annexes.

⁶⁶ Voir fig. 4, Volume d'Annexes.

⁶⁷ Voir fig. 5, Volume d'Annexes.

⁶⁸ Voir fig. 7, Volume d'Annexes.

⁶⁹ Cf. Noon Patrick, *Du Plaisir de Peindre*, op. cit., p.10.

⁷⁰ Voir fig. 9, Volume d'Annexes.

⁷¹ Voir fig. 8, Volume d'Annexes.

d'un volume de dix planches. Il commence son recueil en 1823 et le publie l'année suivante sous le nom de *Restes et Fragmens d'architecture au Moyen Âge*⁷². Sa propre série architecturale découle d'un voyage à Rouen puis à Dunkerque. Cet ouvrage est aussi nommé *La Petite Normandie* afin d'être distingué de celui du baron Taylor⁷³. Il présente dix vues d'architecture gothique dont deux sont conservées par le Musée des Beaux-Arts de Canada.

L'objectif commun à ses ouvrages de voyage consiste à faire renaître un passé perdu ou menacé par le passage du temps, les destructions humaines et les restaurations. De plus, leur diffusion en dizaines de milliers d'exemplaires à travers la France permet l'éveil d'une conscience patrimoniale qui n'est à l'époque pas encore fondée comme le rappelle la postface du premier volume consacré à la Normandie⁷⁴. Par ailleurs, les lithographies occupent des pleines pages afin d'assurer une expérience visuelle au lecteur et lui offrir une image précise du patrimoine dont il est question. Alors que la publication de Bonington ne propose pas de texte, celle de Taylor s'accompagne toujours d'un récit. En général, le récit est à la fois anthologique, historique, descriptif et pittoresque⁷⁵. Il complète les images mais nous pourrions dire, à l'inverse, que les images complètent le texte. L'importance iconographique peut même aller jusqu'à précéder celle des textes. Les lithographies servent à valoriser un intérêt pour le pittoresque ainsi que pour les ruines et constituent le fondement d'une esthétique romantique. Afin de réaliser le projet de Taylor, les efforts ont été considérables mais ont été réalisés dans un dévouement propre à un sentiment de devoir national auquel la postface fait également allusion⁷⁶. Derrière ces productions de voyages

⁷² Cf. Noon Patrick, *Du Plaisir de Peindre*, op. cit., p.10.

⁷³ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris: J. Baur, 1873, p.8.

⁷⁴ « On concevra mieux encore la nécessité de ces développements, si l'on daigne se rappeler qu'au moment où nous commençâmes à écrire et à dessiner, peu de personnes chez nous s'occupaient de notre histoire et de nos monuments ». Cf. Nodier Charles, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, « Ancienne Normandie » vol.2, Paris, F.Didot, 1820-1878, p.180.

⁷⁵ Cf. Musée de la Vie Romantique, « La Fabrique du Romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques », communiqué de presse, août 2014, consulté le 20/06/2018 sur :

http://museevieromantique.paris.fr/sites/default/files/doc_presse/fichier_a_telecharger/mvr_dp_la_fabrique_du_romantisme-nodier_vd_10.09.2014.pdf

⁷⁶ « il seroit injuste de supposer que la circonscription de nos travaux échappe à la portée des forces humaines, et que le reste de la vieille France se dérobe aux investigations d'une association d'hommes dans la force de l'âge, pleins du dévouement de l'enthousiasme, et qui ont déjà eu le bonheur de prouver qu'aucune fatigue ne les rebute, qu'aucun obstacle ne les arrête pour remplir des engagements sacrés envers le public, et un devoir sacré pour remplir des engagements sacrés envers le public, et un devoir sacré envers la patrie. » Cf. Nodier Charles, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, « Ancienne Normandie » vol.2, Paris, F.Didot, 1820-1878, p.170.

s'expriment donc à la fois une contestation contre l'abandon (voire la destruction) du patrimoine, un goût pour l'histoire nationale et un manifeste romantique.

Valorisation du patrimoine architectural

Les gravures de Bonington représentant la Normandie adoptent un schéma de composition assez similaire. La vue donne généralement sur une ruelle où se dressent les maisons et les monuments de la ville tandis qu'à leurs pieds une foule de passants s'agite. La perspective peut soit être élaborée selon une diagonale, comme dans la *Tour du Gros-Horloge*⁷⁷ où les yeux du spectateur peuvent s'enfoncer au lointain, soit être limitée par la devanture des façades faisant écran, comme celle de la *Maison Grande Rue Saint-Pierre*⁷⁸. Le choix du lieu représenté a été pensé pour mettre en valeur le patrimoine architectural français et médiéval. On trouve des maisons de bois du XVI^e siècle, l'ancienne *Tour des Archives à Vernon*⁷⁹, et surtout des églises et des beffrois au style est gothique. Ces édifices sont représentés avec un soin méticuleux qui décrit la singularité de chacun. Afin de réaliser ses gravures, Bonington s'est imprégné de ses excursions en Normandie lors desquelles il a pu réaliser des croquis sur le vif de ce qu'il voyait. En travaillant pour *Voyages Pittoresque*, Taylor allait d'abord lui-même effectuer les repérages dans chaque région avant d'envoyer les artistes sur place afin qu'ils exécutent les relevés architecturaux et paysagers nécessaires⁸⁰. Le travail de Bonington était donc en partie soumis à des contraintes. Pour ses illustrations du volume sur la Normandie, le choix du sujet lui était imposé tandis que pour le volume sur la Franche Comté, c'est le choix du sujet et du traitement qui lui est imposé. En effet, pour les deux gravures *Pierre-de-Vaivre*⁸¹ et *Pesmes*⁸², Bonington a gravé les œuvres selon le dessin d'un autre artiste. Sa propre publication *Restes Fragmens* lui permet néanmoins de se libérer de toute contrainte.

Les édifices sont toujours décrits de façon soignée afin de mettre en avant toute leur richesse esthétique. L'église *Saint Gervais Saint Protais*,⁸³ par exemple, est ainsi représentée dans sa splendeur gothique. L'entrée est marquée par une arche surmontée

⁷⁷ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

⁷⁸ Voir fig. 9, Volume d'Annexes.

⁷⁹ Voir fig. 5, Volume d'Annexes.

⁸⁰ Cf. Dubuisson Albert, Richard Parkes Bonington, Paris, F. Alcan, 1927.

⁸¹ Voir fig. 7, Volume d'Annexes.

⁸² Voir fig. 6, Volume d'Annexes.

⁸³ Voir fig. 4, Volume d'Annexes.

d'une belle rose monumentale. Sur le reste de la façade se déploient de grandes fenêtres à remplage et aux lancettes quadripartites. Entre chacune d'elle se trouvent des niches sculptées surmontées de gargouilles. Les contreforts permettant de maintenir la structure sont apparents, de même que le clocher de l'église dominé par une croix. De l'autre côté de la rue se tient une suite de maisons dont l'architecture de bois est très différente de l'église gothique du XV^e siècle. Le contraste entre ces deux styles apposés face à face augmente le pittoresque de la rue tandis qu'au milieu s'activent les habitants. Certains vont à l'église, font leur marché ou bavardent. Une voiture couverte et attelée se fait tirer par des chevaux. Les sujets de ces scènes sont des paysans dans leur quotidien. Ils inspirent une société modeste et agréable. Leur présence permet au décor de prendre vie et d'être associé à un lieu où il fait bon de vivre. Dans une vue d'un pittoresque équivalent, le beffroi de la *Tour du Gros-Horloge*⁸⁴ et sa flèche gothique surplombe les ruelles aux maisons de bois et à l'agitation de la vie quotidienne. La verticalité de la gravure reprend la verticalité de la tour pour mieux la mettre en valeur. Son horloge est aussi finement tracée si bien que l'on distingue les chiffres romains ainsi que les deux aiguilles. Bonington prend la peine de représenter tous les détails susceptibles d'émaner l'art de la région. On remarque à l'angle d'une maison la subtile présence d'une sculpture de Saint Michel terrassant le dragon⁸⁵. Il tient son épée en l'air, prêt à porter le coup.

Les maisons présentent une architecture du XVI^e siècle. Elles sont riches de pans de bois, de colonnes et de moulures tandis que l'irrégularité de leur structure amplifie leur charme pittoresque. En effet, la *Maison Grande Rue Saint-Pierre*⁸⁶, par exemple, présente une gouttière difforme, une corniche infléchie et une toiture accidentée. Construites au début du XVI^e siècle sur axe majeur de l'ancien « bourg le roy », avec pignons sur rue, ces maisons à pans de bois jumelles portent des éléments décoratifs inspirés du Moyen Âge gothique et de la Renaissance⁸⁷. Si les façades sont raffinées, elles ont été vieillies et cette ancienneté renforce la beauté d'un patrimoine en péril. En effet, les maisons de la Grande rue Saint-Pierre ont vécu pendant quatre siècles avant de tomber lors du percement de la rue Impériale

⁸⁴ Voir fig. 3, Volume d'Annexes.

⁸⁵ Cf. Bouvenne Aglaüs, *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873, p.47.

⁸⁶ Voir fig. 9, Volume d'Annexes.

⁸⁷ Cf. Musée de Normandie, *Caen en images. La ville vue par les artistes du XIX^e siècle à la reconstruction*, Caen, dossier pédagogique d'exposition, Caen, Musée de Normandie, p.14, consulté le 15/05/2019 sur : http://musee-de-normandie.caen.fr/sites/musee-de-normandie.caen.fr/files/pictures/dossier%20p%C3%A9dagogique_Caenenimages.pdf

comme le mentionne Aglaus de Bouvenne en ajoutant « Sans doute il eût été bien facile alors de conserver ce curieux spécimen de l'architecture du temps passé ; mais qu'avait l'art à faire devant la voirie, et quels sacrifices ne s'imposerait pas une édilité de province pour avoir une rue de Rivoli ? ». De même, *La Tour des Archives à Vernon*⁸⁸ se présente sous la forme d'un vestige médiévale. Elle dispose de petites ouvertures à barreaux et s'achève par des corbeaux. Une partie plus abîmée marque l'édifice d'une ligne horizontale au niveau de sa mi-longueur tandis que quelques morceaux de toits se sont écroulés. Cet intérêt pour les ruines s'accorde avec une volonté de sauver ces édifices et de les élever au rang de patrimoine.

Enfin, les deux gravures du volume sur la Franche Comté gravées par Bonington d'après le dessin d'autres artistes s'écartent de son schéma habituel de composition. *Pesmes*⁸⁹ présente une vue originale car le point de vue provient d'un porche permettant ainsi d'en visualiser la structure. Deux murs de pierre referment la composition sur ses côtés tandis qu'un toit charpenté la referme au-dessus. La vue s'ouvre au milieu sur des maisons à balcons et escaliers. Un arche plein cintre marque l'entrée de la ruelle dont la pente est prononcée. Dans ce décor quelques éléments de végétation, arbustes et plantes grimpantes, viennent se mêler à l'architecture. Par ailleurs, la scène est animée de nombreux personnages, comme c'est souvent le cas chez Bonington. Des dames au premier plan préparent des bouquets de fleurs séchées. Une guirlande de fleurs suspendue à la charpente sèche encore. *Pierre-de-Vaivre*⁹⁰ se différencie encore plus des autres gravures du corpus. Le dessin conçu par Taylor ne se concentre pas sur une ruelle mais sur un paysage dramatique. Un dolmen se dresse en pleine nature avec au loin une croix. Une femme se recueille agenouillée aux pieds de la croix à l'arrière-plan, un loup s'agite au premier plan et un hibou surplombe la scène les ailes grandes ouvertes. Leur présence est inquiétante, peut-être même symbolique mais reste néanmoins un mystère. Le ciel occupe près des deux tiers de la composition et se trouve chargé de nuages sombres. On trouve également de forts contrastes d'ombre et de lumière qui renforcent cette atmosphère pesante.

La poésie du quotidien

Les gravures de Bonington ne sont jamais que de simples vues statiques d'une

⁸⁸ Voir fig. 5, Volume d'Annexes.

⁸⁹ Voir fig. 6, Volume d'Annexes.

⁹⁰ Voir fig. 7, Volume d'Annexes.

architecture ; elles sont animées par un souffle de vie. Les scènes fourmillent toujours de nombreux personnages. Ce sont des hommes et des femmes qui marchent dans la rue, travaillent et bavardent ensemble. L'objectif est de rendre la scène plus dynamique et contemporaine. Elles rendent compte à la fois d'une époque et d'un lieu. Tout d'abord, les personnages portent des costumes traditionnels. Prenons l'exemple de *Rue du Gros-Horloge*⁹¹, les femmes sont pour la plupart habillées d'une longue robe ornée d'un tablier. Leurs cheveux sont couverts d'une coiffe blanche. Les hommes quant à eux portent un long pantalon, une blouse et éventuellement une veste mi-longue et un chapeau. Un homme sur la gauche se distingue par sa marinière qui rappelle la tenue des pêcheurs. De temps à autres un long manteau à capuche recouvre le corps des personnages. On constate que la superposition des épaisseurs de tissu, la manière de porter les vêtements et celle dont les plis se forment a été préalablement observée avec minutie. Cette connaissance de Bonington pour les costumes traditionnels a notamment été nourrie par ses études de costume au dessin comme nous le verrons dans la troisième sous-partie de cette section.

Les personnages de la scène adoptent des positions et des attitudes variées. Ceux qui se dirigent vers la grande horloge se trouvent de dos tandis que ceux placés dans la direction opposée sont de face. Une femme en train de marcher se tient de profil une jarre à la main alors qu'une autre en train d'étendre le linge à son balcon se trouve de trois-quarts. Bonington multiplie les angles de vues afin de créer une scène plus réelle qui traduit l'animation d'une rue avec vraisemblance. Contrairement aux costumes, les visages ne font pas l'objet d'une attention poussée. Ils sont rapidement esquissés en quelques traits dans l'intention de suggérer plus que de décrire. Parfois même, les visages restent invisibles puisque beaucoup de personnages tournent le dos. Ainsi, Bonington se désintéresse de la physiognomie et aucun personnage n'est particulièrement mis en avant. Il semblerait que son intérêt pour l'homme réside plus dans les valeurs et les traditions communes groupe d'individus qu'à l'individu seul.

Les valeurs et les traditions de la société

Bonington s'intéresse aux mœurs d'une société modeste typique de l'époque de la France rurale, de culture paysanne et terrienne. Pour mettre en valeur cette culture, il parsème ces gravures de petites scénettes. Celles-ci contribuent à rendre la scène plus dynamique et

⁹¹ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

réelles tandis qu'elles traduisent le travail rural et les occupations quotidiennes de la société. Le thème du marché est, par exemple, un des motifs récurrents. Aux pieds de l'*Eglise Saint-Sauveur* se déroule une scène de marché où de nombreuses échoppes prennent place. Elles sont adossées contre les murs et sous les hautes fenêtres ogivales de l'abside gothique. On compte autour d'elles une vingtaine de personnages qui s'activent. Certains ne font que passer, d'autres s'arrêtent et portent des paniers. Deux femmes sont assises non loin d'une devanture. Un homme accroupi au premier plan est affairé auprès de sa brouette tandis qu'une dame l'observe. Un autre genre de manifestation de la vie quotidienne a lieu dans *Maison Grande Rue Saint Pierre*⁹². Un homme surélevé dans la ruelle semble retenir l'attention des passants. Il s'agit d'un dentiste qui cherche à vendre ses produits dont il présente l'inventaire, une main portée vers son panneau. Autour de lui une foule s'est formée avec des femmes, des hommes et des enfants qui l'écoutent attentivement. A l'étage d'une maison, une femme, probablement intriguée par le bruit, se penche par sa fenêtre pour contempler la scène. Dans cette rue le décor se constitue aussi de petits magasins faisant échos aux traditions de la région. En effet, on peut lire l'enseigne « riz au lait » qui pourrait être une référence à la spécialité culinaire de Normandie et donc renforcer l'aspect pittoresque. D'autres éléments contribuent à cet objectif comme la présence animale qui investit subtilement l'espace. A côté de la foule, un âne chargé de paniers est à l'arrêt. Il attend peut-être son maître qui est parti écouter le dentiste. Quand il ne s'agit pas d'un âne, Bonington représente dans ses gravures des chevaux tirant une voiture ou des chiens avec lesquels des hommes s'amuse. Ces détails qui pourraient être considérés comme superflus face au sujet premier, celui du patrimoine architectural, apportent une certaine poésie faisant du monde rural un art de vivre.

Enfin, le traitement atmosphérique des gravures permet l'affirmation de la technique au rang d'art et témoigne d'une sensibilité romantique. Malgré l'absence de couleurs, les gravures ont comme la peinture et l'aquarelle la capacité de rendre les effets d'atmosphère à travers l'exploitation des contrastes et la variation des tons. La *Rue du Gros Horloge*⁹³ est souvent l'une des lithographies les plus admirées de l'artiste. La grande horloge se situe au fond de la composition et constitue le point de fuite de la perspective. Sur la droite se tient une file de maisons dont les façades médiévales sont richement décorées de moulures en bois. L'horloge est enveloppée de la douce lumière du soleil qui se répand autour. Les

⁹² Voir fig. 9, Volume d'Annexes.

⁹³ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

façades des maisons réfléchissent cette lumière qu'elles récupèrent frontalement. La fumée qui s'échappe des cheminées laisse se dessiner dans le ciel une trace sombre avant de se mêler graduellement à sa tonalité grisâtre. Dans ce ciel, le blanc vaporeux des nuages contraste avec les traits prononcés dessinant la foule en dessous. Dans son ouvrage sur la gravure, Linda Hults compare le travail de Bonington avec la série de *Six Marines* (1833) d'Eugène Isabey présentant également des vues de Normandie⁹⁴. Cet artiste a lui aussi travaillé pour les *Voyages Pittoresques* et choisit la lithographie comme moyen satisfaisant pour exprimer les effets atmosphériques. Hults reconnaît aux deux artistes leur capacité à retranscrire la consistance atmosphérique d'un lieu ainsi que son charme pittoresque. En comparant *La Rue du Gros Horloge* de Bonington avec *Environs de Dieppe* d'Isabey, on retrouve un même jeu sur les variations de la lumière dont la beauté saisit le spectateur. Ce sont des contrastes du sombre au clair, des miroitements traduit par des rehauts de blancs et des transfigurations grisâtres opérées par le voile du brouillard. Dans *Environs de Dieppe*, le ciel est légèrement plus sombre et dramatique. Cependant, l'objectif commun aux deux œuvres est de saisir la nature dans ses mouvements et son éphémérité tout en transmettant sa puissance.

II- Les gravures pittoresques de L'Ecosse

La série pour Voyage Pittoresque en Ecosse d'Amédée Pichot

La collection du Musée d'Ottawa présente les treize tirages de l'ensemble formant la série de Bonington conçue pour les *Vues pittoresques de l'Ecosse* d'Amédée Pichot. L'ouvrage se compose d'un récit et de soixante planches illustrées qui proposent de sillonner le pays et de faire revivre les légendes de Walter Scott. Dès le départ, Amédée Pichot explique ses intentions à l'intérieur de la préface :

« Tracer un itinéraire pittoresque, pour le voyageur qui veut connaître l'Ecosse par lui-même, aider les souvenirs de celui qui l'a déjà parcourue, ou que les chefs-d'œuvre de son romancier national ont familiarisé avec les noms et les aspects de ses villes, de ses monuments, de ses montagnes, de ses vallées, de ses lacs, etc., etc., telle fut l'idée première de cet ouvrage, où l'écrivain a dû,

⁹⁴ Cf. Hults Linda, *The print in the Western world, an introductory history*, Madison, The University of Wisconsin press, 1996, p.434.

*presque toujours, subordonner ses descriptions aux dessins de l'artiste. »*⁹⁵

On constate que le récit de voyage s'inscrit dans le même mouvement que les *Voyages Pittoresques* de Taylor. L'objectif est en effet également de faire connaître le patrimoine propre à un lieu et ici à un pays. Celui-ci est par la suite soigneusement décrit et surtout illustré. Le choix de l'Ecosse est notable car il s'agit d'un pays qui a particulièrement nourri l'imaginaire des artistes et leurs aspirations romantiques. Ses ruines, ses vieux châteaux médiévaux et la présence d'une nature opulente fascinent autant les artistes, les poètes que les simples voyageurs. Elle offre un cadre poétique à la fois sauvage, brumeux et mystérieux. De la même manière que le baron Taylor, Amédée Pichot souhaite faire découvrir la beauté d'un pays et de son patrimoine. Cependant, il aborde le sujet sous un angle différent en décidant de s'appuyer sur les récits et les légendes de Walter Scott à travers des citations. Il les utilise afin de retransmettre l'histoire des lieux, enrichir ses descriptions mais aussi afin de lui rendre hommage. Le romancier écossais, Walter Scott, né en 1771 et mort en 1832, avait connu un réel succès en introduisant le genre du roman historique. Racontant les histoires épiques de l'Ecosse et de l'Angleterre tout en mêlant fiction et réalité. C'est en France que l'engouement pour cet écrivain aura été le plus important tandis que sa renommée a été attestée dans l'histoire de la littérature.

La contribution de Bonington à cet ouvrage peut paraître curieuse car comme nous l'avons déjà mentionné précédemment, l'artiste ne s'est jamais rendu en Écosse⁹⁶. Ses gravures n'ont pas été directement observés d'après motif mais simplement gravées par ses soins d'après les dessins de Pernot. Cette pratique était courante dans le monde de la gravure. En effet, le procédé pouvait être découpé si bien qu'un tirage nécessitait l'implication de différents artistes (dessinateur, sculpteur, graveur). Comme pour les *Vues Pittoresque de l'Écosse* (publié de 1820 à 1878), Bonington a réalisé des illustrations pour l'ouvrage *Voyages Pittoresques au Brésil* de Rugendas (1825) sans s'être rendu dans le pays et d'après les dessins d'un autre. En revanche, nous savons que la contrainte des dessins imposés fut contournée par Bonington qui n'a pas hésité à apporter ses propres modifications. Fidèle à ce qu'il aime faire et à ce que nous avons déjà pu constater dans ses gravures pour Taylor et celles de « La Petite Normandie », il amplifia la dimension pittoresque dans ses premiers plans. Cette intervention suggérée par Aglaüs Bouvenne, déplût fortement à Pernot si bien

⁹⁵ Cf. Amédée Pichot, *Vues pittoresques de l'Écosse*, Paris, Charles Gosselin & Lami-Denozan, 1826, p.3.

⁹⁶ Mes recherches n'ont abouti à aucun résultat concernant la mention d'un éventuel voyage en Écosse.

qu'elle devint la source de tensions entre les deux artistes⁹⁷. En effet, nous pouvons observer dans les premiers plans des gravures de Bonington la présence de plusieurs personnages au repos, marchant ou vacant à des occupations variées. Si ces détails peuvent détourner l'attention de la vue sur les paysages et les monuments, ils introduisent une dimension pittoresque supplémentaire et redonne à la scène à la fois un effet de naturel et de dynamisme. Cependant, nous reviendrons sur leur analyse plus tard.

Édimbourg

Les gravures de Bonington proposent des vues panoramiques sur les paysages d'Écosse ainsi que son patrimoine. Deux des œuvres de la série sont des aperçus de la ville d'Édimbourg. Chacune est élaborée à partir d'un point de vue en surplomb mais à partir d'un lieu différent. *Édimbourg vu depuis la colline Calton* et *Vue depuis la chapelle Saint-Antoine*⁹⁸ offrent une composition très similaire. On trouve dans les deux cas une forte profondeur dont la perspective permet au spectateur d'apprécier les richesses de la ville où nature et architecture se côtoient en harmonie. Au premier plan, près d'un tiers de la composition est occupée par le sillon d'un chemin menant à la ville. Il est occupé par des personnages vaquant à leurs occupations ; dans l'une des gravures, les sujets portent des paniers et dans l'autre, ils tiennent des bâtons. Dans *Vue depuis la colline Calton*, des femmes étendent un linge sur le sol tandis que dans *Vues depuis la chapelle Saint-Antoine* ce sont des animaux qui occupent l'espace. On aperçoit des vaches en train de paître et un chien en pleine course. Ces scènes inspirent la tranquillité du monde rural. La nature de l'Ecosse offre un cadre idyllique à ses paysans grâce à ses collines et ses roches. Une épaisse paroi rocheuse referme le côté gauche de *Vue depuis la chapelle Saint-Antoine* créant ainsi un vallon où quelques blocs se sont affaissés. Au second plan des deux gravures, s'étendent les monuments grandioses d'Édimbourg. Ce sont des tours et des châteaux qui font revivre l'ancienne cité médiévale. Bonington a élaboré ce décor avec une grande minutie puisque les silhouettes des toits, des cheminées et des arbres se découpent dans la masse grisâtre. De minuscules traits noirs ont été esquissés afin de rendre la multitude de fenêtres ou encore les

⁹⁷ « On prétend que M. Pernot goûtait peu les lithographies de Bonington et se plaignait que dans ses premiers plans l'artiste se laissât trop aller au goût du pittoresque. Je signale le reproche sans penser avoir besoin de dire combien il me paraît peu fondé. » Cf. Bouvenne Aglaüs, *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873, p.7.

⁹⁸ Voir fig. 21 et 22, Volume d'Annexes.

créneaux des tours. Certains éléments retiennent l'attention comme le pont à trois arches et la forteresse située au sommet de la colline que l'on retrouve dans les deux gravures. Cette forteresse semble entourée d'un halo brumeux qui dévoile notamment la parfaite maîtrise de Bonington concernant la perspective atmosphérique. Le dernier tiers de la composition laisse place à un immense ciel chargé de nuages et de nuances de tons. Les blancs et les gris s'estompent les uns dans les autres et offrent des dégradés donnant une réelle consistance au ciel.

La tranquillité des montagnes et des lacs

Ce qui caractérise l'Écosse, ce sont ses grands espaces riches en montagnes, en lacs et en végétation que les gravures mettent en avant. Ces gravures sont très proches les unes des autres. Lorsque les gravures représentent des lieux situés plus en retrait de la ville, elles adoptent une formule simple et similaire. Il s'agit en général d'un premier plan agrémenté de grands arbres et de plusieurs personnages. Ce sont des personnages à l'esprit tranquille qui viennent profiter de la beauté du paysage. Ils ont arrêté leur route le temps d'un instant pour se reposer et admirer la vue qui s'offre à eux. Plus loin, à l'arrière-plan la nature dévoile la splendeur de ses lacs et de ses montagnes et parfois la silhouette d'une ruine médiévale se dessine. L'originalité de ses gravures se distingue dans la variation de ses éléments selon qu'il y ait la présence d'un lac (*Le Lac Lomond*, *Le Lac Tay*, *Le Pont Bracklyn*⁹⁹) ou non, la présence de ruines médiévales (*Le Château Bothwell*, *Le Château d'Argyll*, *Le Château de Doune*, *L'Ancienne Tour près de Larnak*¹⁰⁰) ou la présence de somptueuses collines. L'atmosphère se veut cependant toujours douce et calme. Par rapport aux gravures de Bonington représentant la France, les personnages ont ici plutôt l'humeur au repos et à la flânerie. Ils profitent d'un moment de pause dans le cadre merveilleux que leur procure la nature et dans laquelle ils se fondent.

La vue sur *Le lac Lomond*¹⁰¹ offre par exemple un cadre au pittoresque idyllique. Le lac s'étend aux pieds des collines. Il n'est pas agité et réfléchit les rayons du soleil dans un effet de miroitement travaillé. Ce sont des lignes parallèles plus claires mimant l'onde paisible de l'eau sur laquelle flottent quelques voiliers. Le ciel est lumineux quant à lui et parsemé de quelques nuages blancs mais qui n'ont rien de menaçant. Au premier plan, un

⁹⁹ Voir fig. 13, 14, 12, Volume d'Annexes.

¹⁰⁰ Voir fig. 15, 19, 16, 18, Volume d'Annexes.

¹⁰¹ Voir fig. 13, Volume d'Annexes.

homme s'est assoupi contre un rocher sur la rive tandis qu'une chèvre s'avance vers le bord et contemple l'horizon. C'est cette atmosphère agréable et propice au repos qu'émanent les paysages d'Ecosse gravés par Bonington. *Le Bracklin Bridge*¹⁰² constitue l'unique gravure du lot à se focaliser uniquement sur la nature en laissant de côté une quelconque faune ou présence humaine. La nature envahit la composition avec sur la gauche une végétation sauvage et sur la droite des parois rocheuses contre laquelle l'eau du lac vient se jeter pour ensuite se changer en rivière. La blancheur des remous de l'eau vient exprimer la puissance des flots. Au premier plan, le débit est moins blanc et semble moins puissant. Au loin se dessine la silhouette des montagnes qui occupe le quart supérieur de la composition. Les montagnes ne sont pas visibles jusqu'à leur sommet ce qui vient suggérer leur monumentalité. Un petit espace laisse entrevoir le ciel où les nuages apportent des nuances de ton.

L'esthétique des ruines

Les gravures présentent une esthétique de la ruine qui comble à la fois l'envie de réveiller la conscience du patrimoine et la sensibilité romantique de l'artiste. Cet attrait pour la ruine se retrouve notamment dans *Le Château de Bothwell*¹⁰³ ou *Le Château de Doune*¹⁰⁴. C'est à l'arrière-plan de ces compositions que se dessine un château perdu au milieu des arbres. Il n'en reste plus que le squelette dont les quelques murs ne soutiennent plus aucune toiture. Les ruines s'élèvent jusqu'au ciel où l'atmosphère a été travaillée. En effet, le disque d'un soleil couchant se noyant dans la brume et les jeux de lumière viennent magnifier la vue du *Château de Doune*. Ainsi, l'aspect accidenté du monument mêlé à l'expressivité du ciel procure un effet mystérieux voire mystique. Selon une composition différente, *l'Ancienne Porte vers Stirling*¹⁰⁵ adopte un plan plus rapproché qui fait du monument le sujet principal. Il s'agit d'une architecture militaire du XVe siècle qui marque l'entrée vers le château de Stirling¹⁰⁶. La façade présente deux avant-corps tandis qu'elle est décorée de moulures au tracé rectangulaire, de colonnettes engagées et de blasons encadrés. Cependant, le temps a laissé des marques bien visibles de son passage. Les murs sont en grande partie détruits en hauteur et sur les flancs. La façade est fissurée en de nombreux points. Les

¹⁰² Voir fig. 12, Volume d'Annexes.

¹⁰³ Voir fig. 15, Volume d'Annexes.

¹⁰⁴ Voir fig. 16, Volume d'Annexes.

¹⁰⁵ Voir fig. 20, Volume d'Annexes.

¹⁰⁶ Cf. Bouvenne Aglaus, *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873, p.28.

éléments qui composent la richesse du décor sont cassés et des morceaux de pierre se sont même écroulés. Enfin, même les barreaux qui obstruent le passage vers l'autre côté ont été déformés par le temps. Autour de ce trésor du passé, la vie continue. Cette vie s'incarne dans la subtile présence des oiseaux traversant le ciel et surtout dans l'activité des personnages en dessous. Sur la gauche deux femmes sont sorties de leur modeste maison pour étendre leur linge. Au centre deux personnages font une halte, une femme assise sur une pierre tombée de l'édifice et un homme debout lui tenant compagnie. A droite, des hommes curieux sont en train d'inspecter l'architecture de l'ancienne porte. Selon Aglaus Bouvenne, ces hommes seraient des ouvriers en train de travailler¹⁰⁷. Ce contraste entre l'ancien monument et la présence humaine confronte le passé au présent dans une vision pittoresque et romantique.

Les scènes narratives

Trois gravures peuvent être étudiées à la marge du groupe par leur dimension narrative. Ce sont les gravures *Les Pendus*, *Le Duel* et *La Vallée de Glenfinlas*¹⁰⁸. Les scènes représentées font référence aux légendes de Walter Scott dont plusieurs extraits sont repris dans le texte par Amédée Pichot. *La Vallée de Glenfinlas*¹⁰⁹ est peut-être la gravure la moins narrative des trois. La scène laisse en effet une part importante au paysage. La vue sur la vallée permet d'admirer les montagnes rocheuses mais aussi le grand ciel dont les contrastes d'ombre et de lumière anime la surface. A droite, dans la partie obscure du ciel où quelques oiseaux se promènent, la tonalité des montagnes lointaines se mêlent et s'estompent avec le ciel. Cette grisaille atmosphérique s'avance vers la gauche pour enlacer la lumière dans un dégradé du gris au blanc. En dessous de ce ciel se trouvent plusieurs personnages en action. Ce sont des seigneurs en partie de chasse¹¹⁰. Deux sont à cheval tandis que deux autres à pieds retiennent les chiens. La gravure fait écho à une ballade de Walter Scott qu'Amédée Pichot raconte avec ses propres mots. Cette balade s'appelle *La Vallée de Glenfinlas*, ou le *Coronach de lord Ronald*. Il s'agit d'un chant funèbre qui déplore la mort du chef Ronald. Dans la légende il est dit que Ronald, parti en groupe à la chasse, se serait écarté des autres un moment séduit par une femme en vert. Mais inconscient de la malveillance de cette fée

¹⁰⁷ Cf. Bouvenne Aglaus, *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873.

¹⁰⁸ Voir fig. 7, 10, 11, Volume d'Annexes.

¹⁰⁹ Voir fig. 7, Volume d'Annexes.

¹¹⁰ « Vallée de Glenfinlas (Glenfinlas Valley) », The Met, consulté le 20/01/2019, sur : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399288>

écossaise, il n'en revint jamais et ses ossements furent retrouvés par son ami¹¹¹. La gravure évoque le moment de la chasse avant que les péripéties de la légende ne se déroulent. Les chevaux sont en route, les chiens sont agités et des oiseaux survolent la scène. La référence à la légende n'est donc pas évidente à la première lecture de l'image car celle-ci se focalise plus sur l'aspect pittoresque que l'aspect légendaire.

Les gravures *Les Pendus* et *Le Duel*¹¹² ont quant à elle une dimension narrative plus poussée. Les deux ont été conçues en cul-de-lampe¹¹³. Ainsi, les lignes du dessin s'estompent aux extrémités donnant un contour arrondi à la représentation. Cette mise en page les différencie des autres gravures moins narratives. *Le Duel*¹¹⁴ représente un moment important de la légende de Rob Roy. L'histoire de Walter Scott est celle d'une affaire de commerce et d'une rivalité entre les deux cousins Frank et Rashleigh. A la mort de son père, Frank est déshérité et exilé tandis que la riche affaire familiale est alors confiée à son cousin Rashleigh. Mais ce dernier ne peut s'empêcher de voler des documents financiers d'une importance capitale avant de s'enfuir à Glasgow. Frank, au courant de la situation, se rend immédiatement dans la même ville dans l'espoir de sauver l'honneur de son père¹¹⁵. La gravure capture le moment où les deux cousins se retrouvent à Glasgow et s'affrontent dans un duel. Alors que Frank s'apprête à porter un coup fatal à Rashleigh, Rob Roy, un voyou hors la loi, surgit pour stopper ce duel¹¹⁶. La composition de Bonington est centrée sur les trois personnages. Frank est représenté de dos et debout ayant pris le dessus du combat. Rashleigh semble en difficulté, le genou ployé tandis que sa propre épée a été retournée contre lui par Frank. Le coup s'approche dangereusement de sa tête. Mais derrière eux, un personnage à la main grande ouverte vient intercepter le bras de Frank. Ce geste nous permet d'identifier le personnage comme étant Rob Roy. C'est ainsi que la scène, prise au milieu d'une action palpitante, se dote d'un contenu hautement narratif. Autour des protagonistes, le décor est quelconque. Il se résume à un arbre, de l'herbe et le bout d'une construction de

¹¹¹ Cf. Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Écosse*, Paris, Charles Gosselin & Lami-Denozan, 1826, p. 67-68.

¹¹² Voir fig. 10 et 11, Volume d'Annexes.

¹¹³ Cf. Bouvenne Aglaus, *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur. 1873, p.8.

¹¹⁴ Voir fig. 11, Volume d'Annexes.

¹¹⁵ Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Écosse*, Paris, Charles Gosselin & Lami-Denozan, 1826, p.93.

¹¹⁶ Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Écosse*, *op.cit.*

pierre. Il ne s'agit plus d'une vue panoramique qui cherche à mettre en avant le patrimoine écossais mais d'une scène narrative qui plonge le lecteur dans l'histoire légendaire.

La gravure *Les Pendus*¹¹⁷ se dote d'un intérêt similaire. Elle évoque un passage de la légende de Montrose. Il s'agit de l'instant où le héros de l'histoire Dalgetty s'échappe du château d'Argyll de la ville d'Inverary où il a été fait prisonnier. L'histoire illustrée entre en parfaite adéquation avec l'extrait de Walter Scott sélectionné par Amédée Pichot :

*« Dalgetty traversa lentement la ville d'Inverary, accompagné de Ranald, qui le suivait comme un valet de pied. En passant devant le gibet, le vieillard regarda les cadavres et se tordit les mains. Le regard, le geste, furent l'affaire d'un moment, mais ils exprimaient la douleur la plus amère. Il sut la maîtriser presque au même instant ; et, en passant, il dit tout bas quelques mots à l'une des femmes qui semblaient occupés à garder et à pleurer ces victimes de la barbarie féodale. La femme tressaillit au son de sa voix, mais, se remettant aussitôt, elle répondit par une légère inclination de tête »*¹¹⁸.

La gravure traduit en image cette histoire en conservant plusieurs éléments importants. On retrouve d'une part les héros principaux avec au premier plan, le cavalier Dalgetty qui prend la route avec Ranald à ses côtés. L'anecdote du gibet est aussi rappelée à l'arrière-plan avec l'aperçu sur trois hommes pendus qui rendent la scène particulièrement dramatique. D'autre part, ce sont aussi les sentiments que l'illustration traduit. En effet, la douleur que procure la vision de la mort décrite par l'auteur se lit sur les visages. Dalgetty, encore touché par le sinistre spectacle, n'a pas encore détourné le regard de la potence alors que Ranald, le regard baissé, porte une main à son front en signe d'accablement. Au pieds de la potence, les deux pleureuses semblent dévastées, l'une en train de pleurer et l'autre recroquevillée sur elle-même. L'importance du cadre spatial n'a pas été délaissé par la gravure. L'action se déroulant à Inverary, un décor écossais bâti de maisons médiévales se développe à gauche autour des personnages. Dans le fond, le château d'Argyll évoque le lieu que les protagonistes viennent de fuir et exalte la splendeur du monument écossais. La gravure répond donc à toutes les exigences du travail d'illustration pour *Vues Pittoresques de l'Ecosse*. En effet, d'une part son contenu narratif fait revivre les légendes de Walter Scott

¹¹⁷ Voir fig. 10, Volume d'Annexes.

¹¹⁸ Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Écosse*, op.cit.

et d'autre part, le décor écossais permet de mettre en valeur la beauté du patrimoine du pays.

III – Les dessins d'études

Etudes du paysage naturel et citadin

Le corpus contient un ensemble de neuf dessins. Parmi eux, cinq ont été exécutés à la mine de plomb et sont des vues sur un lieu pittoresque que le titre précise ou décrit. Ses vues représentent les villages et les paysages français à l'exception de la *La Piazzetta de Venise*¹¹⁹ que nous étudierons à part. On trouve premièrement deux dessins qui sont des aperçus de village avec *Scène de rue*¹²⁰ et *Village sur la côte*¹²¹. Le premier offre une perspective élançée sur une rue. Les files de maisons sont tracées rapidement d'après leurs contours essentiels. La moitié supérieure de la composition est dédiée à la vue lointaine sur un château qui selon le Musée des Beaux-Arts du Canada pourrait être le château Gaillard. Le second dessin est un peu plus travaillé au niveau des détails. Il représente un village côtier avec d'un côté le village et de l'autre la mer. Sur la droite la ruelle fait office de point de fuite tandis que sur la gauche s'étend la mer. Du côté de la mer, quelques voiliers sont amarrés et une ligne d'horizon s'étend en arrière-plan. Les deux espaces de la rue et de la mer communiquent par un chemin emprunté par plusieurs personnages qui permet de lier la composition. Ces deux dessins sont des représentations des régions nordiques de France. C'est également le cas du dessin de *Calais*¹²². Cette fois c'est le port qui intéresse l'artiste. Bonington dessine une vue panoramique qui offre de la distance par rapport aux édifices de la ville. L'eau et les bateaux ressortent au premier plan. Au second plan s'étend le port et les passants. Puis au loin se trouvent les monuments de la ville dont les toits et les cheminées pointent vers le ciel. A la différence de ceux que nous venons de citer, le dessin *Paysage des Alpes*¹²³ ne représente plus le nord de la France. Il s'agit de la seule des œuvres de Bonington du Musée des Beaux-Arts du Canada représentant les Alpes. Comme la Normandie, les Alpes ont beaucoup attiré les artistes. C'est ici la beauté d'une scène champêtre qui intéresse l'artiste. Au milieu de la montagne, on découvre une maison enfouie près des arbres. Des barrières délimitent la propriété ainsi qu'un éventuel pâturage. De légers coups de crayons dressés viennent mimer la présence de l'herbe. Les surfaces sont hachurées : les arbres, la

¹¹⁹ Voir fig. 27, Volume d'Annexes.

¹²⁰ Voir fig. 25, Volume d'Annexes.

¹²¹ Voir fig. 24, Volume d'Annexes.

¹²² Voir fig. 23, Volume d'Annexes.

¹²³ Voir fig. 26, Volume d'Annexes.

maison.

Lorsque Bonington utilise le dessin il ne cherche pas à créer une œuvre mais réserve cette technique à l'étude du sujet et la recherche de formes. Comme le remarque Patrick Noon, l'intérêt premier était pour Bonington de réunir des données picturales plutôt que de libérer son imagination¹²⁴. Son crayon est donc un outil d'observation et ses dessins constituent un répertoire de motifs qui serviront d'éventuelles compositions futures. Par conséquent, l'artiste adopte un coup de crayon rapide. Il ne cherche pas à représenter les détails mais surtout à saisir les traits essentiels sur le vif. Ainsi, les dessins présentent par endroits des espaces vierges par lesquels le crayon n'est pas passé. Leur allure est inachevée puisqu'il ne s'agit pas de faire des œuvres et chaque dessin a son propre degré de détails. Le dessin du port de *Calais*¹²⁵ représente bien cette idée du dessin comme outil d'observation. On remarque l'utilisation d'un système de hachures sur les voiles des bateaux. Ces hachures emplissent la surface des voiles pré-délimitées par des lignes de contours. Cet aspect brouillon est aussi visible dans les reflets des voiles. Ces derniers ne sont que quelques lignes sommaires, parallèles et irrégulières. Si la surface des voiliers est occasionnellement hachurée, en revanche celle des toits et des monuments ne l'est pas et leur représentation se limite à des contours. Concernant les personnages, ils sont assis dans les bateaux ou debout sur le port. Ce ne sont que des silhouettes lointaines et sans visage. En dessinant cette vue Bonington réfléchit à une composition. Le dessin d'étude sera plus tard réutilisé pour la réalisation d'une aquatinte. Cette dernière aura par la suite été gravée à l'eau-forte par Thales Fielding et incluse dans le livre d'Ostervald¹²⁶.

*La Piazzetta de Venise*¹²⁷ est un dessin de Bonington qui a également servi de point de départ pour une composition plus ambitieuse. Réalisé en 1826, le dessin a été exécuté lors du séjour de Bonington en Italie. Ce voyage lui permet notamment de renouveler ses sources d'inspiration. *La Piazzetta* représente une célèbre place de Venise où le point de vue se

¹²⁴ « For Richard Parkes Bonington, drawing was not the compulsive exercise it appears to have been for Eugène Delacroix, J.M.W. Turner, or Pablo Picasso. Such was his conceptual approach to his art and his proficiency with paint, be it oil or watercolour, that drawing was primarily a means of gathering pictorial data, rather than a process for liberating the imagination or facilitating execution, as Delacroix ». Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011, p.7.

¹²⁵ Voir fig. 23, Volume d'Annexes.

¹²⁶ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011, p.50.

¹²⁷ Voir fig. 27, Volume d'Annexes.

focalise sur la colonne Saint Marc qui occupe le centre de la composition. La majestueuse colonne dorique est ornée d'un entablement sculpté et surmontée de la statue d'un lion. Derrière elle, une autre colonne, celle de Saint Théodore, se trouve légèrement sur la droite. Elle cache une partie de la Libreria dont seul le coin angulaire est visible. A l'arrière-plan, d'autres monuments peuvent être identifiés tel que la basilique Santa Maria della Salute avec ses dômes et ses volutes¹²⁸. Sur la gauche, les mâts des bateaux au lointain suggèrent la proximité du Grand Canal de Venise. Bonington pense à dessiner les détails des monuments faisant leur singularité comme la fissure de la colonne et la croix qui orne son entablement ou encore les volutes de Santa Maria della Salute. Cependant, les traits restent sommaires et suggestifs comme il s'agit d'une étude. Celle-ci a été réalisée sur le vif afin de saisir l'essentiel directement à partir du motif. Lorsque Bonington a réalisé ce dessin, la sculpture du lion venait récemment d'être restituée alors que l'armée napoléonienne l'avait pillée et partiellement mutilée¹²⁹. Le dessin de *La Piazzetta* sert en 1827 la réalisation d'une huile sur toile. Celle-ci est conservée à la Tate Gallery de Londres sous le nom de *Vue de la Piazzetta près de la place Saint Marc*¹³⁰. Le dessin est très proche du rendu en peinture en termes de composition. Quelques changements ont cependant été apportés. Dans l'huile sur toile un groupe de deux personnes en pleine discussion a été ajouté sur le côté gauche par rapport au dessin d'étude. Par ailleurs, alors que dans son dessin le ciel reste un vaste espace vierge, Bonington s'amuse à créer des variations atmosphériques lorsqu'il manie les couleurs à l'huile. Finalement, on retient que chez Bonington une composition au dessin est susceptible d'être remaniée et peaufinée en atelier dans une autre technique comme l'huile sur toile qui deviendra le chef-d'œuvre. En revanche, il réserve la technique du dessin à l'observation et au récolement des idées.

Etudes de costumes et personnages

Le fond Bonington présente trois dessins d'étude de costumes et de personnages.

¹²⁸ Dans sa description, Frances Fowle identifie la Libreria, la basilique Maria della Salute et la colonne Saint Théodore dans sa description. On note que cette analyse décrit l'huile sur toile de l'huile sur toile de Bonington *Vue de la Piazzetta près de la place Saint Marc* et non directement le dessin conservé au Musée d'Ottawa. Cf. Frances Fowle, « View of the Piazzetta near the Square of St Mark, Venice », Tate Gallery de Londres, décembre 2000, consulté le 20/01/2019 sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonington-view-of-the-piazzetta-near-the-square-of-st-mark-venice-n00374>

¹²⁹ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011, p.164.

¹³⁰ Frances Fowle, « View of the Piazzetta near the Square of St Mark, Venice », Tate Gallery de Londres, décembre 2000, consulté le 20/01/2019 sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonington-view-of-the-piazzetta-near-the-square-of-st-mark-venice-n00374>

L'intérêt pour l'artiste est de comprendre le mouvement et la complexité des positions mais aussi de se familiariser avec les vêtements traditionnels. Les formes, les textures et les plis du vêtement ont été observés avec minutie afin d'entraîner la main de l'artiste à les reproduire avec justesse. Bonington observe le costume traditionnel suisse dans *Etude de Femmes au marché de Berne*¹³¹. Il a réalisé ce croquis en 1826 lorsque sur la route pour voyager en Italie, il fait halte en Suisse¹³². Sur la gauche, une même femme est représentée dans trois positions différentes. L'une est debout de face et les bras croisés, une autre est accroupie de trois quart et la dernière se tient debout de profil. La femme est habillée d'une robe longue avec un tablier superposé. Elle porte également une coiffe sophistiquée typique du canton de Berne¹³³. Elle se compose de dentelle et s'élance autour de la tête. Sur la droite, deux femmes sont assises. Il pourrait encore s'agir d'un même modèle représenté dans deux angles légèrement différents. Enfin, un homme de profil se dresse non loin. Il porte un chapeau et sa représentation est coupée au niveau du buste. Ces personnages intègrent le contexte d'une scène de marché. Quelques objets tels que des paniers agrémentent l'étude mais aucun décor superflu d'un quelconque environnement n'est ajouté. On connaît de Bonington d'autres études s'intéressant également aux gestes et à l'habit de l'homme lorsqu'il est occupé dans une activité quotidienne. Patrick Noon mentionne par exemple l'existence d'un carnet utilisé en 1824 où Bonington a réalisé de nombreuses études de pêcheurs¹³⁴. En travaillant ce type d'étude, l'artiste améliore sa technique et pourra s'appuyer sur ses études pour construire ses toiles ou ses gravures.

Les deux dessins du Musée des Beaux-Arts du Canada *Etudes d'un Cavalier*¹³⁵ et *Une joueuse de luth et autres études*¹³⁶ font partie d'une même feuille de dessin. Ils ont respectivement été exécutés au recto et au verso de la feuille. Il s'agit du plus petit format du fond Bonington par leurs mensurations qui atteignent à peine les onze centimètres de haut pour huit centimètres de large. Ces deux études datent de 1826 et ont été réalisées d'après les peintures de David Teniers, Lucas Franchois, Pieter de Hooch et Gerard Terborch. Elles sont les témoins du passage de Bonington dans les galeries du Louvre afin de copier les grands maîtres anciens. L'artiste choisit d'isoler quelques figures des œuvres originales pour

¹³¹ Voir fig. 28, Volume d'Annexes.

¹³² Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992, p.10.

¹³³ Noon Patrick, *The Complete Drawings*, op. cit. p.180.

¹³⁴ Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992, p. 119.

¹³⁵ Voir fig. 29, Volume d'Annexes.

¹³⁶ Voir fig. 30, Volume d'Annexes.

analyser et s'imprégner de la manière de représenter des personnages. Les *Etudes d'un Cavalier* reprennent à droite un danseur de la toile *Village reveal with aristocratic couple* peinte par David Teniers. Le mouvement de la jambe du personnage est gracieux et recherché. Les talons sont tournés dans deux directions différentes alors que la jambe droite s'avance la première. A gauche en contrebas, la figure coupée au niveau des cuisses reprend celle du *Portrait d'un homme* peint par Lucas Franchois. L'homme porte un pourpoint imposant dont Bonington trace rudimentairement les plis et les ombres avec une touche rapide. Autour de lui quelques traits suggèrent le décor du ciel et d'un pilier qui seraient difficiles à identifier sans la connaissance de l'œuvre originale de Franchois. Cet intérêt pour le costume s'affirme d'autant plus qu'un nœud est dessiné sur la chaussure située dans le coin supérieur droit du dessin.

L'autre dessin *Une joueuse de luth et autres études* se rattache d'une part aux œuvres de Gerard Terborch. En effet, la femme qui joue du luth ressemble à celle de son tableau *Le Duo*. Bonington ne représente pas les cordes mais semble s'intéresser plus à la manière dont le port de l'instrument affecte les gestes plutôt qu'à l'instrument lui-même. Le bout d'un ensemble à jupe longue apparaît dans la partie supérieure du dessin. L'habit n'est dessiné qu'à partir de la taille et les traits s'arrêtent avant de découvrir les pieds. La jupe est cintrée par la taille d'une manière élégante par un liseré en forme de V qui vient formée des plis au niveau du retombé du tissu. D'autre part, le dernier personnage en bas à gauche serait imité à partir des *Joueurs de Cartes* de Pieter de Hooch. L'homme assis à une table tient une carte dans sa main droite à peine perceptible. Le costume à col en V est tracé rapidement en seulement quelques traits. Au niveau de sa manche un chapeau a été ajouté. Finalement, ces dessins démontrent l'intérêt de Bonington pour les costumes, les accessoires et les attitudes des personnages. A l'inverse, les visages sont soit laissés blancs soit légèrement suggérés mais ne font jamais l'objet d'une attention particulière. L'objectif de l'exercice se résume à l'observation du costume.

Etude de deux perroquets

L'*Etude de deux perroquets*¹³⁷ se détache des autres dessins du fond Bonington du Musée des Beaux-Arts du Canada. D'une part, la figure étudiée n'est plus un personnage mais un animal. Ce qui pousse Bonington à réaliser cet oiseau exotique est en réalité

¹³⁷ Voir fig. 31, Volume d'Annexes.

l'anticipation de l'huile sur toile *Henry III de France*¹³⁸. Bonington, comme Delacroix et d'autres romantiques, a produit de nombreuses compositions à sujet historique permettant de faire revivre le passé. Le dessin du musée à Ottawa est daté approximativement entre 1820 et 1824. Il représente un perroquet sur son perchoir dessiné deux fois selon des angles de vue différents. Sa position varie subtilement. À gauche il est représenté le bec vers le haut et à droite le bec de profil. L'artiste fait ainsi des expériences pour trouver la meilleure attitude et étudier le mouvement de l'animal. D'autre part, ce dessin se distingue des autres car il a été réalisé non pas à la mine de plomb mais à la craie noire. Les traits de craies sont plus ou moins intenses et emplissent la surface du plumage par des hachures dont la densité est variable. Le croquis sert de brouillon ce qui laisse à l'artiste la liberté d'effectuer des changements. En effet, quelques traits de craie légers trahissent le remaniement d'une des pattes du perroquet de droite. Le dessin est aussi réhaussé de rouge et de blanc. Il s'agit donc du seul dessin coloré de notre corpus. L'utilisation de ces couleurs permettra de créer des contrastes d'ombre et de lumière. Cette étude témoigne d'un travail sur la texture du plumage et l'attitude du perroquet. Il constitue une étape préparatoire qui permet à l'artiste de s'entraîner avant de passer à l'huile sur toile. Sur le tableau *Henry III de France*, les trois perroquets ne sont que des éléments de décor, secondaires au sujet principal. L'existence de cette étude, mais aussi celle de trois autres études de perroquets similaires à celle-ci, nous rendent compte des efforts déployés par l'artiste de l'artiste en amont de sa production finale. Cela nous prouve également une fois de plus, que Bonington réservait à la technique du dessin un caractère expérimental.

¹³⁸ Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011. p. 207.

Partie 3

-

Bonington et la route du pittoresque au romantisme

L'analyse et la description des gravures et des dessins de Bonington nous a permis de découvrir leurs enjeux artistiques ainsi que leur cohérence au sein de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada. En effet, ce fond exalte la beauté singulière de l'art de Bonington en ce qu'il loue à la vie quotidienne, aux monuments, aux paysages et à l'atmosphère. Ainsi, le pittoresque devient la notion fédératrice de cet ensemble de gravures et de dessins. Pour approfondir le sujet, il reste à élargir notre étude vers un contexte artistique plus large. L'objectif est de comprendre où se situe le fond Bonington dans le discours sur l'histoire de l'art et ce qu'il y apporte. Pour réaliser cela, nous allons étudier les liens qui unissent Bonington et ses œuvres à la découverte du pittoresque. Premièrement, nous allons nous concentrer sur le contexte biographique de l'artiste en retraçant pas à pas les éléments de sa vie qui l'ont conduit à réaliser les œuvres aujourd'hui conservées à Ottawa. Puis, nous nous intéresserons au contexte d'émulation artistique qui a mené à un engouement général pour le pittoresque. Enfin, nous nous concentrerons sur la sensibilité romantique dont sont empruntées les œuvres de Bonington et qui lui doivent la dénomination de précurseur du mouvement.

I- La vie de Bonington de pays en pays

Une double culture entre France et Angleterre

Richard Parkes Bonington a construit son parcours à travers une double culture à la fois anglaise et française. Né le 25 octobre 1802 à Arnold près de Nottingham, Bonington découvre la France en 1817 à l'âge de quinze ans lorsque sa famille décide de déménager vers ce pays. Sa famille choisit de s'installer à Calais dans l'espoir de développer leur entreprise de dentelle. C'est tout d'abord au sein du cocon familial que Bonington s'initie à l'art. Son père, amateur en dessin et aquarelle, prend la peine de lui donner quelques leçons¹³⁹. Cependant, celles-ci cessent brutalement dès leur arrivée en France. C'est en France que Bonington fait la rencontre de Louis Francia, un artiste aquarelliste franco-anglais qui accepte de lui donner des cours de dessin et d'aquarelle. Le parcours de ce dernier est aussi paradoxal que celui de Bonington. Louis Francia (1772-1839) est né en France mais part vivre à Londres en 1790 pour suivre son père. Cette nouvelle vie lui permet de se

¹³⁹ Cf. Dubuisson Albert, *Richard Parkes Bonington*, Paris, F. Alcan, 1927.

familiariser avec l'art anglais et de nouer des liens d'amitié important comme avec le célèbre aquarelliste Thomas Girtin. Il revient finalement en France en 1818 à la suite d'un échec¹⁴⁰. C'est à ce moment, lorsqu'il retourne à Calais sa ville natale, qu'il rencontre Bonington et accepte de l'initier à son art. Les deux artistes développent alors un style si similaire que l'auteur de leurs œuvres prête parfois à confusion¹⁴¹. A plusieurs reprises, Richard Bonington se dispute avec son père, déçu du désintérêt de son fils pour sa fabrique de tulle. Louis Francia fait alors de Bonington son protégé, il l'envoie à Dunkerque chez son ami Mr. Morel qui lui-même le renvoie à Paris avec une lettre de recommandation pour Delacroix¹⁴².

Bonington arrive à Paris en 1818 où sa famille vient d'ouvrir un petit commerce. Il se réconcilie avec son père et fait la connaissance d'Eugène Delacroix avec qui il devient très proche et gardera contact tout au long de sa vie. Bonington s'entraîne à faire des copies au Louvre et trouve un intérêt particulier dans les paysages flamands et néerlandais¹⁴³. Il étudie les œuvres du musée à travers l'aquarelle dont la touche rapide lui permet de ne pas se laisser dominer par les codes des maîtres anciens. En 1820, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts dans l'atelier du baron Antoine-Jean Gros qui lui transmet une formation académique. Cependant, Bonington se lasse peu à peu de cet enseignement. Il s'absente de l'atelier pendant un temps et part en Normandie avec son matériel d'artiste. Son art semble le conduire vers quelque chose de différent et il quitte finalement l'atelier du baron Gros en 1822. Suite à cette décision, il peut alors profiter de son temps libre pour peindre et dessiner selon ses goûts. Il se met à voyager en France et revient à Paris pour les hivers. Il s'imprègne ainsi des paysages français et s'attarde dans les diverses villes de Normandie, région qu'il affectionne particulièrement. Il meurt finalement d'une tuberculose en 1827, à seulement un mois de ses vingt-six ans. Sa carrière fut donc très brève alors même qu'il était un peintre très prometteur. Il jouissait en effet d'une célébrité de son vivant lui permettant de vivre de son art.

Les voyages de Bonington en France

La première excursion de Bonington en Normandie date de 1821. A l'automne, il

¹⁴⁰ Cf. Dubuisson Albert, *Richard Parkes Bonington*, Paris, F. Alcan, 1927.

¹⁴¹ "Ceci ne peut faire de doute quand on voit les aquarelles du Maître et de l'élève, si semblable que parfois on pourrait échanger les signatures sans faire de tort ni à l'un ni à l'autre." Cf. Dubuisson Albert, *Richard Parkes Bonington*, Paris, F. Alcan, 1927.

¹⁴² Cf. Dubuisson Albert, *Richard Parkes Bonington*, Paris, F. Alcan, 1927.

¹⁴³ Cf. Spencer Marion, *R.P. Bonington, 1802-1828* (cat. exp.), Nottingham, Castle Museum & Art Gallery, 1965.

décide de partir faire un tour dans cette région. Il apporte avec lui le matériel nécessaire afin de réaliser des croquis sur place. Selon Marion Spencer, le jeune artiste serait d'abord aller en direction de Caen, l'ancienne capitale de Basse-Normandie puis se serait arrêté dans diverses villes de la région : Ouistraham, Dives, Touques, Trouville, Honfleur, Le Havre, Lillebonne et Rouen¹⁴⁴. De retour à Paris, il se sert alors de ses esquisses pour élaborer des aquarelles et des huiles sur toile dans son atelier. Son travail lui permet d'exposer publiquement au Salon de 1822 deux de ses aquarelles inspirées de son excursion en Normandie. Ce sont les œuvres *Vue prise à Lillebonne* et *Vue prise au Havre*. Il expose aux côtés d'artistes-graveurs anglais tels que William Ensom, Abraham Raimbach, Joseph West et Charles Thompson¹⁴⁵. Cette visibilité lui permet d'être remarqué et apprécié. C'est ainsi que l'éditeur suisse Jean Frédéric d'Ostervald lui passe commission afin d'illustrer son ouvrage *Excursions sur les côtes et dans les ports de France*. L'ouvrage se compose de quarante vues des côtes normandes gravées à l'aquatinte d'après Bonington.

C'est pour répondre à la commission d'Ostervald que Bonington se rend en Normandie pour la seconde fois au cours de l'année 1823. Dans *Calais*¹⁴⁶, Bonington prépare justement une future aquatinte qui par la suite aura été gravée à l'eau-forte par Thales Fielding et incluse dans le livre d'Ostervald. Ce voyage constitue aussi pour lui l'occasion de commencer sa propre publication *Restes et Fragments d'architecture du Moyen Âge*¹⁴⁷. Ce livre permet d'examiner avec attention les décors gothiques du patrimoine normand. La série se compose de dix lithographies dans laquelle s'insèrent notamment *Maison grande rue Saint-Pierre à Caen*¹⁴⁸ et *L'Eglise Saint-Sauveur à Caen*. Lors de ce second tour, Bonington passe notamment par Evreux, Louviers, Rouen, Harfleur-sur-Somme, Boulogne, Ghent, Bergues, Bethune, Amiens, Beauvais et Gisors¹⁴⁹. Cette année 1823 correspond également au moment où le baron Taylor vient le solliciter pour la publication de ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*. Cette entreprise monumentale a pour but de mettre en valeur les régions de France et leur patrimoine. Les deux premiers volumes sont consacrés à la Normandie. Le premier a déjà été publié en 1820 tandis que le second est

¹⁴⁴ Cf. Spencer Marion, *R.P. Bonington, 1802-1828* (cat. exp.), Nottingham, Castle Museum & Art Gallery, 1965.

¹⁴⁵ Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992, p.9.

¹⁴⁶ Voir fig. 23, Volume d'Annexes.

¹⁴⁷ Noon Patrick, *Du Plaisir de Peindre*, op.cit.

¹⁴⁸ Voir fig. 9, Volume d'Annexes.

¹⁴⁹ Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011, p. 10

celui sur lequel Bonington travaille. Parmi les lithographies de cette série, celle de Bonington *Rue du Gros Horloge à Rouen* marque les esprits. La collection du Musée des Beaux-Arts Ottawa en dispose de deux tirages¹⁵⁰. Les autres œuvres du musée *La Tour du Gros-Horloge à Evreux*, *L'Eglise Saint-Gervais et Saint-Protais à Gisors* et *La Tour des Archives à Vernon* intègrent également le second volume de Taylor consacré à la Normandie.

A partir de février 1824, Bonington part séjourner à la pension de Mme Perrier à Dunkerque ce qui lui permet d'explorer encore les villes côtières du Nord de la France et de retourner en Normandie. Il reste cependant contraint d'effectuer d'occasionnels va-et-vient jusqu'à Paris afin de gérer son business en assurant sa publication de *Restes et Fragments*¹⁵¹. A chaque fois qu'il rentre, Bonington vit le retour comme un désenchantement. Il resonge mélancoliquement à la beauté des paysages qu'il vient de quitter et fait part de ce qu'il ressent à Madame Perrier dans ses lettres¹⁵². Ces dernières mettent en avant la vision contrastée de Bonington qui s'apitoie devant l'insalubrité de Paris et s'émerveille en repensant à la beauté de la Normandie. Finalement, ses confidences retraduisent l'attachement profond de l'artiste pour cette province unique de France. En juillet, l'artiste fait la connaissance de l'aquarelliste anglais Newton Fielding à Dieppe. C'est le 25 août 1824, que sa gravure *Rue de la Grosse-Horloge à Rouen*¹⁵³ est exposée publiquement pour la première fois ainsi que plusieurs de ses aquarelles¹⁵⁴. En décembre de cette même année, il commence à travailler sur les lithographies destinées au volume sur la Franche-Comté des *Voyages pittoresques* du baron Taylor. Ses gravures *Pesmes* et *Pierre-de-Vaivre* y seront publiées à côté du travail d'autres artistes.

Les voyages de Bonington à l'étranger (Angleterre, Suisse et Italie)

De juin à août 1825, Bonington se rend à Londres avec son ami Alexandre Colin (1798 – 1872) et y retrouve Delacroix. Marion Spencer relève qu'à sa connaissance aucune preuve ne permettrait d'indiquer un éventuel passage de l'artiste à Nottingham, sa ville natale. Elle

¹⁵⁰ Les deux tirages présentent une taille et une qualité équivalente pour ce qui est du motif. La seule différence réside dans les marges. Celle détenant les plus grandes marges laisse apparaître le titre « Rue du Gros Horloge, Rouen » tel qu'il devait apparaître dans l'ouvrage du baron Taylor.

¹⁵¹ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992.

¹⁵² "j'ai revu cette ville de boue et de malpropreté qui m'a paru bien dégoûtante en me rappelant celle que je viens de quitter où tout me semblait si riant et si propre et qui s'arrangeait si bien avec mes goûts." Cf. Lettre de Bonington à Madame Perrier, écrite à Paris au retour de son voyage en Normandie. Cité par Dubuisson Albert, *Richard Parkes Bonington*, Paris, F. Alcan, 1927.

¹⁵³ Voir fig. 1 et 2, Volume d'Annexes.

¹⁵⁴ Cf. Noon Patrick, *Du Plaisir de Peindre*, op.cit.

ajoute qu'il n'existe pas beaucoup d'informations concernant son séjour¹⁵⁵. En revanche, nous savons que Bonington et Delacroix prennent le temps de visiter le Westminster Hall ainsi que la collection d'armures d'époque médiévale de Samuel Rush Meyrick¹⁵⁶. L'étude de cette collection les pousse à réaliser des croquis et leur inspirera plus tard de nouvelles créations comme *Murder of the Bishop at Liège* (1827-9) de Delacroix ainsi que *Quentin Durward at Liège* de Bonington. Ces deux œuvres prennent leur source dans le roman de Walter Scott ayant pour titre *Quentin Durward*. La génération romantique du XIX^e siècle s'intéresse énormément à cet auteur avec lequel elle partage un engouement pour les histoires de chevaliers faisant revivre l'Angleterre et l'Ecosse du Moyen Âge. Les légendes de Walter Scott inspireront notamment Amédée Pichot envieux de lui porter hommage tout en valorisant la beauté des paysages écossais. Ce dernier concrétise son projet avec *Vues pittoresques de l'Ecosse* pour lequel il fait appel à plusieurs artistes dont Bonington afin de réaliser les planches d'illustration. C'est en 22 décembre 1825 qu'est publié le premier des douze fascicules de ce projet, soit quelques mois après le retour de Bonington en France¹⁵⁷. Bonington, ne s'étant jamais rendu en Ecosse¹⁵⁸, réalise ses gravures d'après les dessins de Pernot. La collection d'Ottawa détient la série complète des treize planches élaborées par Bonington pour cette entreprise.

Durant l'hiver 1825-1826, Bonington projette l'idée de partir en Italie avec son ami Delacroix après avoir partagé son studio avec lui. L'ami d'enfance de Delacroix, Charles Rivet, est aussi convié au voyage. Cependant, peu de temps avant le départ, Delacroix se rétracte. Les voyageurs ne sont finalement plus que deux à quitter Paris en avril 1826. Ils traversent la Suisse à l'aller et au retour en faisant quelques escales. C'est probablement durant l'une d'elles que Bonington réalise *Etudes de Femmes au marché de Berne*¹⁵⁹. Dans ce dessin, les attitudes et les costumes du canton suisse devient sa source d'attention. Une fois en Italie, les deux amis rejoignent Venise. Venise est souvent considéré comme le lieu attrayant pour ceux que l'on appelle les « peintres de la lumière » et qui sont nombreux à s'y être rendus. Mais à l'époque, les seuls artistes ayant précédés Bonington étaient Turner en 1819 et Corot en 1825¹⁶⁰. Ainsi, Bonington est l'un des premiers à faire baigner de lumière

¹⁵⁵ Cf. Spencer Marion, *R.P. Bonington, 1802-1828*, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery, 1965.

¹⁵⁶ Cf. *Dictionnaire of Art*, Vol.4, Oxford, Oxford University Press, 2003.

¹⁵⁷ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992.

¹⁵⁸ Aucun historien de l'art ne fait référence à un éventuel voyage en Ecosse.

¹⁵⁹ Voir fig. 28, Volume d'Annexes.

¹⁶⁰ Cf. Spencer Marion, *R.P. Bonington, 1802-1828*, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery, 1965, p.5.

les majestueux édifices vénitiens sous ses coups de pinceaux. Il s'imprègne de la beauté de la ville à la fois aquatique et urbaine en travaillant directement sur le motif avant de reprendre ses compositions en atelier. C'est par exemple le cas de son dessin d'étude *La Piazzetta de Venise*¹⁶¹ qui sera reprise en atelier au profit d'une plus grande huile sur toile. Bonington avait connaissance du travail du vénitien Antonio Canaletto. On retrouve dans les œuvres de Bonington comme chez ce maître de la tradition italienne ce goût pour la topographie et le détail de l'architecture mais auquel il ajoute une douceur du quotidien plus lyrique avec l'inclusion de plusieurs personnages¹⁶². Après trois semaines de séjour à Venise, Bonington et Rivet quittent la ville italienne pour en visiter d'autres telles que Florence, Padoue ou Bologne¹⁶³ avant de rentrer en France à la capitale.

II- L'engouement pour le pittoresque

La notion de pittoresque

Pour comprendre les enjeux artistiques du fond Bonington de la collection du Musée des Beaux-Arts, il est essentiel d'approfondir la signification du terme « pittoresque ». Celui-ci désigne littéralement « ce qui est digne d'être peint »¹⁶⁴ et apparaît au XVIII^e siècle. Jean Adhémar relève l'importance du révérend William Gilpin (1724 - 1804) qui serait à l'origine de la notion dans ses *Observations relative to picturesque beauty*, publiées de 1770 à 1790. Le révérend opposerait le pittoresque à la grandeur, une définition qui par la même occasion s'oppose à l'art davidien. L'auteur rapporte :

« Selon Gilpin [...] la grandeur est provoquée par l'unité de la couleur et la longue continuation des lignes, le pittoresque est « l'union d'une variété des parties formées par des objets rudes » ; des contrastes, des lignes brisées, « les restes élégants de l'ancienne architecture en ruines », des groupes heureux de

¹⁶¹ Voir fig. 27, Volume d'Annexes.

¹⁶² Cf. Alice Odin, « Vue de Venise. Le quai des Esclavons et le palais des Doges », consulté le 04/03/2019 sur <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-de-venise-le-quai-des-esclavons-et-le-palais-des-doges>

¹⁶³ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011, p.14.

¹⁶⁴ Cf. Musée de Normandie, *Caen en images. La ville vue par les artistes du XIX^e siècle à la reconstruction*, Caen, dossier pédagogique d'exposition, Caen, Musée de Normandie, p.14, consulté le 15/05/2019 sur : http://musee-de-normandie.caen.fr/sites/musee-de-normandie.caen.fr/files/pictures/dossier%20p%C3%A9dagogique_Caenenimages.pdf

*personnages, tels sont les éléments d'un paysage « pittoresque » ».*¹⁶⁵

Ces caractéristiques définies par Gilpin sont celles que l'on retrouve chez Bonington et que nous avons pu en partie isoler à travers le corpus de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada dans la deuxième partie de ce mémoire. Elles font écho à la manière de Bonington de créer une harmonie au moyen d'un décor rustique composé de maisons irrégulières, de petites échoppes, de vestiges d'une forteresse, ou de vieilles églises mais aussi de parsemer sa composition d'une multitude de personnages en action avec en fond un grand ciel contrasté. Le paysage pittoresque romantique est finalement un lieu curieux qui séduit par son caractère typique et son esthétisme plein de vie. Il incite les artistes à s'intéresser à des motifs tels que l'architecture et les costumes traditionnels qui incarnent l'essence d'une région, ce qu'elle a de plus singulier. Le terme pittoresque s'utilise couramment pour désigner un paysage au sens large du terme comme les romantiques l'entendaient¹⁶⁶ à savoir que le paysage pittoresque peut être autant naturel qu'urbain. Il peut représenter autant une vue sur l'étendue d'un champ, d'une forêt ou d'une montagne, qu'une vue plus étroite sur un village, des usines ou des ruines. Bien que le terme de pittoresque appliqué à ces trois derniers motifs puisse sembler contestable, c'est pourtant celui-ci qui était adopté par les lithographes eux-mêmes, dans les catalogues des salons, dans les revues d'art et dans les bibliographies¹⁶⁷.

Le goût pour le paysage pittoresque et pour les guides de voyages naît d'une conjonction de phénomènes culturels divers tels que la géographie, la littérature et la technologie¹⁶⁸. Tout d'abord, on peut citer le découpage du territoire français en départements qui date de 1789. Cette nouvelle structuration nous oblige à reconsidérer notre vision du sol national. En effet, elle touche directement à l'identité culturelle des régions ce qui mène à l'affirmation de la singularité de chacune. C'est ce même regard pour la particularité locale que l'on retrouve dans les paysages pittoresques. Ensuite, on constate l'essor de la littérature romantique. Les auteurs comme Chateaubriand, Hugo ou encore Stendhal se plaisent à décrire des paysages qui les touchent. Leurs textes traduisent ainsi des

¹⁶⁵ Cf. Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997, p.19.

¹⁶⁶ Cf. Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997.

¹⁶⁷ Cf. Adhémar Jean, *La France romantique, op.cit.*

¹⁶⁸ Cf. Carrier Sylvie, Goujard Lucie (dir.), *Voyages en paysages, par monts et vallées, lacs et forêts, de 1830 à 1910*, cat. exp. 18 octobre 2009 – 14 février 2010, Villefranche-sur Saône, Musée Paul-Dini, 2009.

impressions et réveillent la sensibilité du lecteur. Ils permettent la diffusion du goût pour le paysage. Les écrivains ont également un rôle direct à jouer puisqu'ils sont sollicités pour élaborer des guides de voyage pittoresques. Les descriptions servent alors à accompagner les illustrations de paysages. Enfin, la gravure voit son procédé évoluer sous l'impulsion de nouvelles technologies. L'invention de lithographie permet de reproduire le contenu gravé par les artistes très facilement ce qui assure une plus large diffusion et répand le goût pour les images.

Les guides de voyages

Les guides de voyages se multiplient fortement au XIX^e siècle. L'expression de « voyages pittoresques » se répand pour qualifier ces recueils. En effet, elle convient bien pour décrire ces itinéraires mêlant des descriptions, des récits de périples, des chroniques historiques et surtout de larges planches illustrées. Le contenu des guides permet alors aux voyageurs de partir à la découverte des richesses d'un pays et d'apprendre son histoire. C'est aussi un moyen pour les simples lecteurs moins téméraires d'imaginer les pays dépeints dans ces guides, de les rêver et de connaître davantage les territoires et le patrimoine. Parmi tous les guides de voyages, l'entreprise de Taylor et de Nodier est sans doute celle qui a eu le plus d'impact étant souvent considérée par les spécialistes d'art comme « l'un des premiers grands manifestes en faveur de l'architecture du Moyen Âge et de la Renaissance »¹⁶⁹. L'ambition et la qualité des *Voyages Pittoresques* sont déjà reconnues lors de leur publication. En effet, Marie Nodier dit de l'ouvrage qu'il est « vaste comme l'*Encyclopédie*, exécuté avec un luxe royal, qui devait coûter des millions et qu'on entamait avec 500 francs »¹⁷⁰. De 1820 à 1878, le projet mobilisera pendant cinquante-huit ans plus de cent cinquante artistes comme A.-E. Fragonard, J.-B. Isabey, Bonington ou Géricault¹⁷¹. L'essor des guides de voyage est favorable à la mobilité des artistes et des lecteurs.

La création d'un guide de voyage fonctionne selon une répartition des tâches que

¹⁶⁹ Cf. Diederik Bakhuys, « Voyages pittoresques, Normandie, 1820 – 2009 », dossier de presse exp. 16 mai – 16 août 2009, Rouen, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Musée Malraux du Havre, Musée des Beaux-Arts de Caen, p.7, disponible sur :

http://www.muma-lehavre.fr/sites/default/files/atoms/files/dp_2009_voyages_pittoresques_muma.pdf

¹⁷⁰ Cf. Marie Nodier cité dans « Nodier et les voyages pittoresques », Paris Musées, 2014, consulté le 03/04/2019 sur <http://voyagespittoresques.paris.fr/article/nodier-et-les-voyages-pittoresques>

¹⁷¹ Cf. Diederik Bakhuys, « Voyages pittoresques », *op.cit.*

Jean Adhémar précise dans son ouvrage¹⁷². Pour la création des planches illustrées l'éditeur doit faire appel à des dessinateurs et des lithographes, qui dans certains cas peuvent être une seule et même personne. Le dessinateur est celui qui voyage. Il est envoyé sur place selon un itinéraire défini et selon ses spécialités afin d'esquisser des croquis directement à partir du motif. Il fournit ensuite ses dessins à l'éditeur qui vont servir de modèle pour graver la planche. L'éditeur choisit également un lithographe qui maîtrise le procédé technique de la gravure et intervient à la suite du dessinateur. Il récupère les dessins de celui-ci, apporte des modifications si nécessaire et les grave afin d'obtenir la lithographie souhaitée. Ainsi, comme le précise Jean Adhémar, il « remet d'aplomb les clochers, parsème de mousse les vieux murs, ajoute un toit Mansart ou une tourelle gothique à une bâtisse banale, dresse un cyprès, un platane ou un pin parasol au premier plan pour donner un peu de caractère »¹⁷³. Cependant, l'implication du lithographe est variable car il est libre de reproduire le dessin fidèlement, de le compléter ou même de reconstruire entièrement la composition.

La différence de statut entre éditeur, lithographe et dessinateur est à l'origine des inscriptions abrégées que l'on peut lire en dessous des lithographies : « del. » (de la racine latine « delineavit » signifiant « dessiner ») précédant le nom du dessinateur, « lith. » précédant celui du graveur ou de l'imprimeur, et « sculp. » précédant celui du graveur¹⁷⁴. Grâce à ses indications que l'on retrouve dans les œuvres de notre corpus, il est possible de savoir que Bonington a parfois réalisé ses lithographies d'après le dessin d'un autre artiste. C'est par exemple le cas pour ses illustrations du volume dédié à la Franche Comté des *Voyages Pittoresques*. En effet, les inscriptions nous apprennent que *Pierre-de-Vaivre*¹⁷⁵ a été lithographiée par Bonington d'après le dessin de Taylor, de même que *Pesmes*¹⁷⁶ a été lithographiée par Bonington d'après le dessin de Cicéri. Enfin, les deux gravures ont été imprimées par Godefroy Engelmann.

¹⁷² Cf. Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997, p.50 à 56.

¹⁷³ Cf. Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997, p.54

¹⁷⁴ Cf. Stijnman Ad, *Engraving and Etching 1400–2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, appendice 3, London & Houten, 2012, pp. 413–418.

¹⁷⁵ Voir fig. 7, Volume d'Annexes.

¹⁷⁶ Voir fig. 6, Volume d'Annexes.

L'émergence d'une génération d'artistes-voyageurs

Le voyage est une source d'inspiration pour les artistes. Il s'agit d'un moyen de stimuler leur créativité et leur production tout en découvrant un patrimoine architectural et naturel nouveau. Le voyage à l'étranger à travers l'Angleterre, l'Europe ou l'Orient était déjà une pratique éducative courante durant le XVIII^e siècle chez la jeunesse aristocrate adepte de ce que l'on appelle le « grand tour »¹⁷⁷. L'Italie en particulier était un pays de prédilection car elle permettait au voyageur d'enrichir sa culture classique et d'admirer les vestiges de l'Antiquité. Les artistes portaient donc plusieurs mois afin d'accompagner les aristocrates mais pouvaient aussi entreprendre le voyage seuls. En apportant avec eux leur matériel de dessin et de peinture ils pouvaient garder une trace de leurs découvertes. Ils se mettaient alors à réaliser des croquis sur place pour travailler par la suite en atelier à leur retour. A partir de ces dessins ils pouvaient donc créer des œuvres sur des formats plus grands et avec des techniques élaborées telles que l'aquarelle ou l'huile sur toile. Bonington n'était pas encore né lorsque, dans les années 1780, Francis Towne (1740-1802) se rend à Rome et réalise des aquarelles des sites italiens. Au début du XIX^e siècle, les voyages à travers l'Europe se font moins nombreux du fait des guerres napoléoniennes. Les artistes se tournent alors vers l'exploration de leur propre patrie. Cependant, la chute de Napoléon et la réouverture de l'Europe dès 1816 provoque un nouvel élan de mobilité et de soif de découverte¹⁷⁸.

III- Le romantisme « boningtonien »

La notion de romantisme

En premier lieu, il est important de relever que les romantiques ne sont pas les inventeurs de l'art du paysage. Des artistes précédant la génération de Bonington comme Dürer, Titien, Ruysdaël, Poussin, Claude Lorrain et Canaletto se sont déjà emparés de ce

¹⁷⁷ Cf. Musée de Normandie, *Caen en images. La ville vue par les artistes du XIX^e siècle à la reconstruction*, Caen, dossier pédagogique d'exposition, Caen, Musée de Normandie, p.14, consulté le 15/05/2019 sur : http://musee-de-normandie.caen.fr/sites/musee-de-normandie.caen.fr/files/pictures/dossier%20p%C3%A9dagogique_Caenenimages.pdf

¹⁷⁸ Cf. Fondation de l'Hermitage, « L'Âge d'or de l'aquarelle anglaise. Turner, Constable, Bonington... 1770-1900 », 1999, consulté le 02/07/2019 sur https://www.fondation-hermitage.ch/expositions/passees/1996-1999/expo/?selected=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=108

sujet pour accomplir des chefs d'œuvre¹⁷⁹. Cependant, ce sont surtout les artistes du XIX^e siècle qui ont permis à ce genre de s'affirmer jusqu'à devenir indépendant. Le mouvement du romantisme apparaît d'abord en Allemagne avant de se répandre en Angleterre dès la fin du XVIII^e, puis en France et au reste de l'Europe au début du XIX^e siècle. L'adjectif « romantique » est d'abord utilisé pour parler des anciens romans qui situent l'intrigue dans un décor pittoresque fait de ruines et de cascades. Avec le temps, le terme évolue vers un sens esthétique et s'applique au domaine des beaux-arts. Bonington fait partie des artistes britanniques ayant participé au développement du romantisme en France. Lucien Lepoittevin situe cette sensibilité anglaise quelque part entre l'attachement au terroir et aux traditions du pays et le sentiment de la nature mêlé à l'expression des émotions.¹⁸⁰ Grâce aux romantiques c'est une nouvelle appréciation du paysage qui apparaît et qui ne se réduit pas au cadre d'une action mais devient le fruit d'une expérience personnelle¹⁸¹.

Le choix du sujet romantique est variable. Tout d'abord, on observe que les artistes s'intéressent à nouveau à des auteurs comme Dante (1265 – 1321), Shakespeare (1564 – 1616) ou Walter Scott¹⁸². Cette littérature ancienne ou moderne procure des sujets populaires qui stimulent l'imagination. C'est dans cette redécouverte des grands auteurs que Bonington crée pour Amédée Pichot des gravures faisant écho aux descriptions et aux légendes de Walter Scott. L'histoire de l'humanité sous ses différentes formes intéressent également les romantiques. Par exemple, Delacroix s'inspire des grands événements historiques comme celui de la Révolution Française pour peindre *La Liberté Guidant le Peuple*, Géricault s'intéresse à la psychiatrie en peignant des portraits d'hommes et de femmes internés en asile tandis que des compositions plus pittoresques comme celles de Bonington dévoilent la vie des pêcheurs en Normandie¹⁸³. Par ailleurs, l'attachement au terroir amène les artistes romantiques à se soucier davantage du patrimoine et des valeurs traditionnelles du pays. Cette envie va de pair avec l'éveil de la conscience patrimoniale. Le romantisme prend en effet racine dans un âge d'or de l'histoire nationale. Alors que les historiens Jules Michelet ou Prosper Mérimée entreprennent le recensement des richesses monumentales de la

¹⁷⁹ Cf. Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997.

¹⁸⁰ Cf. Lucien Lepoittevin, *Bonington, les débuts du romantisme en Angleterre et en Normandie*, Cherbourg, Musée de Cherbourg, 1966, p.13.

¹⁸¹ Cf. Fondation de l'Hermitage, « L'Âge d'or de l'aquarelle anglaise. Turner, Constable, Bonington... 1770-1900 », 1999, consulté le 02/07/2019 sur https://www.fondation-hermitage.ch/expositions/passees/1996-1999/expo/?selected=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=108

¹⁸² Cf. Cormack Malcolm, *Bonington*, Oxford, Phaidon, 1989, p.8.

¹⁸³ Cf. Cormack Malcolm, *Bonington, op.cit.*, p.8.

France¹⁸⁴, les artistes romantiques valorisent les sites patrimoniaux en diffusant leur image à travers l'art. Ainsi, leurs œuvres exaltent les vestiges d'un patrimoine passé en partie détruit ou abandonné. Les détails sont représentés avec minutie si bien que l'observation de l'architecture médiévale et de la renaissance ou encore celle des coutumes de la société devient quasi scientifique. Le Moyen Âge est une période qui fascine à nouveau ce qui vaut à l'archéologie médiévale d'être considérée comme « l'extension érudite de l'esprit romantique »¹⁸⁵.

Le rôle des anglais

Les paysages romantiques se développent en France grâce à la venue des anglais. Ces derniers apportent avec eux leur maîtrise des techniques de l'aquarelle et de la lithographie qu'ils élèvent à la hauteur d'un art et qui favorisent l'étude du paysage. Les artistes anglais arrivent du côté de la Normandie qu'ils se mettent à sillonner. Leur engouement pour cette région en particulier s'explique les liens qu'elle entretient avec leur passé national. De plus, par sa situation géographique, la région constitue un intermédiaire entre la France et les Îles britanniques¹⁸⁶. La fascination pour cette région tient au pittoresque de ses villages, aux rues étroites et animées, à ses monuments gothiques, à ses ports, à ses plages isolées et à son atmosphère remplie de moiteur qui donne une plus grande consistance au ciel.

Parmi les artistes-voyageurs anglais on peut citer Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). Le peintre et aquarelliste entreprend son premier voyage en France en 1802 mais ne découvre la Normandie qu'à partir de 1821. Après avoir découvert Paris, l'air de la Normandie lui inspirera plusieurs de ses toiles. On compte par exemple une dizaine d'études répartis sur cinq carnets de croquis qu'il consacrera au Havre. John Sell Cotman (1782 – 1842) se rend plusieurs fois en Normandie entre 1817 et 1820 après le passage de Turner et de Thomas Girtin (1775 - 1802). Cotman suit un itinéraire allant de Fécamp au Mont-Saint-

¹⁸⁴ « Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France », Paris Musées, 2014, consulté le 03/04/2019 sur <http://voyagespittoresques.paris.fr/>

¹⁸⁵ Cf. Bonington, *les débuts du romantisme en Angleterre et en Normandie*, Cherbourg, Musée de Cherbourg, 1966.

¹⁸⁶ Cf. Carrier Sylvie, Goujard Lucie (dir.), *Voyages en paysages, par monts et vallées, lacs et forêts, de 1830 à 1910*, cat. exp. 18 octobre 2009 – 14 février 2010, Villefranche-sur Saône, Musée Paul-Dini, 2009.

Michel¹⁸⁷ et qui le guide sur les traces du patrimoine gothique. Il en profite pour recueillir ce qu'il observe dans un album. Paul Huet (1803 – 1869), préfère poursuivre le même itinéraire que son camarade Bonington, en prenant le chemin qui de Paris à Rouen mène à la mer¹⁸⁸. A la même période, Isabey (1803 - 1886) arpente le littoral par le Tréport et Honfleur, chemine jusqu'à Caen et exceptionnellement jusqu'à Cherbourg. Cet album fera l'objet d'une publication en deux volumes éditée à Londres en 1822 par Dawson Turner¹⁸⁹.

Cette liste non exhaustive d'artistes rend compte de l'importance des anglais sur le territoire français et de l'influence qu'ils ont pu avoir. En effet, les déplacements de ces artistes créent des rencontres qui sont à l'origine d'une émulation artistique. Pour citer quelques-uns de ces liens, le 9 novembre 1823, Delacroix note dans son journal avoir vu chez le lithographe Régnier une esquisse de Constable. Delacroix était lui-même ami avec Bonington mais aussi avec Paul Huet dont les tableaux retiennent l'influence de Fragonard et de Rembrandt. Bonington, était également l'ami d'Alexandre Colin qui lui-même connaissait Paul Huet et les frères Fielding. Tous ses liens suggèrent autant de rencontres et d'influences possibles qui permettent au romantisme de se répandre et aux artistes de faire évoluer leur art au contact d'une inspiration nouvelle. Delacroix disait d'ailleurs en parlant de Bonington qu'« il y a terriblement à gagner dans la compagnie de ce luron-là »¹⁹⁰.

La sensibilité de Bonington

Bonington détient sa propre sensibilité romantique lui permettant de se distinguer de ses prédécesseurs et de créer une formule qui sera reprise par d'autres artistes. Son style se veut avant tout clair et simple. Un article du Figaro exprime avec beaucoup de justesse ce qui définit son art :

« Bonington ne veut pas transformer le monde, il s'efforce de l'aimer et de le comprendre. C'est là son originalité. [...] Il apprivoise l'air, l'eau, le soleil, la brume. Il hésite un peu entre la topographie et le sentiment. Il poétise. Il rassure.

¹⁸⁷ Cf. *Bonington, les débuts du romantisme en Angleterre et en Normandie*, Cherbourg, Musée de Cherbourg, 1966.

¹⁸⁸ Cf. *Bonington, les débuts du romantisme*, Musée de Cherbourg, *op.cit.*

¹⁸⁹ Cf. *Bonington, les débuts du romantisme*, Musée de Cherbourg, *op.cit.*

¹⁹⁰ Cf. Delacroix cité par Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997.

*Même quand il flirte avec le gothique, il n'est jamais sombre. C'est un gentil troubadour de plein air qui conçoit des murailles et des costumes dans le goût de Mérimée et de Viollet-Le-Duc. Conquérant en songe, il rêve de minarets, mais l'Orient n'est pas si compliqué quand on a des idées simples. Il ignore les affres, les secousses, les dilemmes. Il incline à l'harmonie. Il préfère charmer que convaincre : la palpitation de l'instant plutôt que l'effroi éternel des civilisations. »*¹⁹¹

On retient de cet article la capacité de Bonington à créer un ensemble à la fois harmonieux, poétique, naturel et paisible. Ses œuvres s'ouvrent presque toujours sur une vue qui présente clairement la beauté topographique d'un espace naturel ou urbain animé. Son goût romantique le pousse à admirer les vestiges du passé mais aussi à créer une atmosphère naturelle et pittoresque. L'animation du lieu tient à la présence des personnages qui sont représentés dans des attitudes et des gestes de la vie quotidienne. Leur présence répond au goût du public de l'époque. Cette société semble répondre à un idéal prônant une vie simple et paisible. Mais ce qui captive le spectateur tient beaucoup au traitement du paysage où la nature devient un souffle de vie. Celle-ci se manifeste dans la présence du soleil et du vent caressant les objets, ou encore dans celle des oiseaux volants tranquillement et des nuages qui paraissent se déplacer lentement. Bonington ne cherche pas à proposer un paysage qui inspire le frisson, l'excitation ou la peur mais qui au contraire inspire la douceur.

La technique de Bonington est essentielle à sa quête de sérénité. En suivant le pas des artistes romantiques, il dessine sur le motif ce qui lui permet d'aiguiser son sens de l'observation, de se laisser guider par ses impressions et par conséquent d'enrichir ses œuvres en spontanéité et en légèreté. La singularité de Bonington frappe Lemaître jusqu'à lui inspirer le terme de « boningtonisme »¹⁹² et créer l'expression d'« impressionnisme pittoresque » pour qualifier sa touche¹⁹³. Selon lui, celle-ci s'exprime par sa sensibilité à la lumière, son goût pour la clarté et sa capacité à synthétiser les masses afin de ne faire ressortir plus que la structure essentielle du paysage. En effet, à partir de dessins, Bonington conçoit des gravures pleines de saveurs dans lesquelles l'air, la lumière et l'espace crée une harmonie

¹⁹¹ Frédéric Ferney, « Richard Parkes Bonington : la route du ciel et de l'eau », Le Figaro, 17 mars 1992.

¹⁹² Cf. Bonington, *les débuts du romantisme en Angleterre et en Normandie*, Cherbourg, Musée de Cherbourg, 1966, p.31.

¹⁹³ Cf. Bonington, *les débuts du romantisme*, Musée de Cherbourg, *op.cit.*, p.10.

de tons. Bien que ses lithographies soient en noir et blanc, la palette utilisée ne se résume pas à un simple contraste bicolore. Au contraire, Bonington joue sur des dégradés subtils afin d'obtenir des nuances différentes de noirs, de gris et de blancs. Par conséquent, on trouve dans les ciels qu'il réalise des gris nacrés auxquels s'ajoutent des gradations de blancs mimant la consistance des nuages et des noirs qui ne sont jamais complètement opaques¹⁹⁴. Ce raffinement permet d'obtenir des effets de lumière et de contrastes. Ils s'observent dans le faiblissement d'un coucher de soleil, dans les reflets changeants d'une immensité liquide, ou dans la légèreté d'une fumée de cheminée se perdant dans le ciel.

¹⁹⁴ Cf. Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997.

Conclusion

Cette étude nous aura conduit à évaluer en profondeur la richesse du fond Bonington au sein de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada. Ainsi, elle nous aura permis de définir la nature et la singularité d'un corpus qu'il convient de rappeler et de caractériser. Celui-ci se compose de trente et une œuvres réalisées par Richard Parkes Bonington, un artiste romantique anglais. Les vingt-deux gravures sont des vues pittoresques qui inscrivent leurs sujets dans l'art du paysage, un paysage qui oscille entre rural et urbain. Elles découlent à la fois d'une observation quasiment scientifique d'une région et d'une douceur apportée par la touche de l'artiste sensible quant aux éléments de la nature. Elles permettent ainsi la mise en valeur du patrimoine, des valeurs et des activités humaines et traditionnelles du quotidien d'un territoire. Les gravures résultent du procédé de la lithographie et servent d'illustration aux albums pittoresques. Les neuf dessins proposent pour leur part des sujets divers allant de l'étude d'un paysage à l'étude de personnages. Ils ont été en majorité réalisés sur place d'après un motif ou à partir de l'observation des tableaux des grands maîtres anciens. La touche d'exécution est rapide et cherche à capter l'essence d'un objet ou d'une composition. Ce sont des brouillons qui serviront parfois d'étapes préparatoires à la réalisation d'œuvres plus ambitieuses d'huile sur toile, d'aquarelles ou de gravures. Il s'agit donc d'un corpus significatif permettant d'isoler la singularité artistique de Bonington. Il a suscité vivement l'intérêt du musée d'Ottawa, le seul détenteur d'une collection aussi importante des œuvres de Bonington à l'échelle nationale.

Nous nous étions demandé comment s'articule le fond Bonington dans la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada et quels sont les enjeux artistiques qui le rendent distinctif. Ce questionnement appelait une réponse en trois temps. Dans un premier temps, l'étude de l'histoire de la collection du musée d'Ottawa permet de comprendre l'intérêt de la formation de cet ensemble. L'acquisition des œuvres remontent aux années 1920 pour les gravures et aux années 1950 pour les dessins. Le choix de cette collection répond en tout premier lieu au besoin du musée de se forger une collection de qualité valorisant l'art européen. Le besoin d'une collection britannique en particulier se justifie d'autant plus par le passé historique du musée. En effet, nombreux sont les membres ayant contribué au développement du musée qui étaient d'origine britannique. Le choix de l'artiste Bonington était alors naturel, celui-ci étant considéré à travers le monde de l'histoire de l'art comme un grand maître anglais. De plus, cette sélection de gravures et de dessins offre un ensemble cohérent du point de vue de la technique. Elle

permet au musée de se spécialiser à travers la création d'un département dédié aux estampes et aux gravures. On constate cependant que si les œuvres ont fait l'objet de plusieurs expositions au Musée des Beaux-Arts du Canada, elles sont malheureusement rarement exposées aujourd'hui. Dans un second temps, l'analyse approfondie du corpus permet d'en dégager les éléments singuliers. D'une part, on retient des gravures que celles-ci sont le résultat d'un travail complexe. En effet, elles proviennent d'un nouveau procédé du XIX^e siècle qu'est la lithographie. Celui-ci permet à l'artiste de créer de subtils jeux de lumière et d'atmosphère. Par conséquent, la touche de Bonington est fluide et spontanée, à l'origine de merveilleux dégradés de blancs, de gris et de noirs. Cette technique est parfaite pour répondre aux diverses commandes d'illustration pour les guides de voyage et dont l'objectif est de mettre en lumière le patrimoine naturel et architectural d'une région ou d'un pays. D'autre part, on trouve les dessins de Bonington. A travers eux, l'artiste se documente sur la nature, des personnages ordinaires, des costumes du Moyen Âge ou des perroquets. Elles servent d'étapes préparatoires ou de notes et se caractérisent souvent par un petit format et une exécution rapide. Enfin, dans un troisième temps, les œuvres de Bonington conservées au Musée des Beaux-Arts du Canada offrent l'occasion d'ouvrir notre étude vers un discours plus large sur l'histoire de l'art où le pittoresque et le romantisme apparaissent comme des clefs de lecture. Au cours de sa vie, Bonington obtient un enseignement artistique anglais et évolue dans un milieu où commence à se développer une sensibilité romantique. Par ses voyages en France et à l'étranger, il noue des liens ou croise le chemin d'autres artistes romantiques (comme Delacroix, Isabey ou les frères Fielding) tout en s'attachant particulièrement au territoire français. Ses œuvres se caractérisent ainsi à la fois par une touche sensible appartenant à l'école anglaise et par une fascination archéologique pour le patrimoine des territoires qu'il rencontre. Son style simple et spontané est dédié à l'expression douce du quotidien, de la lumière et des nuances de l'atmosphère. Son travail est à la fois celui d'un observateur qui étudie son sujet au crayon et celui d'un professionnel qui achève des lithographies aussi dignes qu'un tableau de Turner.

Notre étude se limite à l'exploration de la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada. Par conséquent, elle n'offre pas un regard sur l'œuvre complète de Richard Parkes Bonington dont l'originalité s'exprime également à travers les techniques de l'huile sur toile ou de l'aquarelle. En revanche, cette sélection rend possible un dialogue entre les dessins et les gravures. Elle permet de se concentrer sur les enjeux que soulèvent ces techniques. Et c'est précisément cet objectif que le musée poursuivait. On pourrait se demander pour quelle raison ce mémoire cite davantage les gravures que les dessins. Cela se justifie par le déséquilibre entre

le nombre de gravures et de dessins étudiés. En effet, la collection se compose de vingt-deux gravures pour neuf dessins. Notre étude consacre néanmoins un temps de description et d'analyse à chacun des dessins. En effet, de par leur nombre réduit, ils ont pu être examinés en détail, là où les gravures sont parfois regroupées et analysées selon un sous-ensemble. Par ailleurs, nous avons choisi de concentrer notre sujet à l'étude du fond Bonington de la collection du Musée des Beaux-Arts, car cette sélection d'œuvres est unique et n'a encore jamais fait l'objet d'une publication. Ainsi, ce mémoire s'enrichit d'une liste exclusive qui recense les œuvres Bonington exposées et appartenant à la collection du MBC ainsi que les références de ces expositions. Ce document a été constitué à partir de la base de données du MBC et apporte une information précise quant à la visibilité des œuvres de Bonington. Enfin, ce corpus est aussi l'occasion de mener une double approche. Celle-ci propose à la fois une analyse concrète des enjeux d'un musée et une analyse approfondie de la signification des œuvres. Elle permet ainsi de mieux comprendre l'art de Bonington et de le situer dans le monde artistique de son époque et dans le monde muséal de l'époque actuelle.

Pour élargir le sujet dans la continuité de ce mémoire, on pourrait envisager de s'interroger quant aux limites de la lithographie. Alors que la technique était en vogue à l'époque de Bonington, pourquoi n'est-elle plus d'actualité aujourd'hui ? On peut émettre l'hypothèse que l'invention de la photographie a concurrencé la gravure. En effet, la photographie s'affirme comme un art indépendant offrant la possibilité de saisir une image instantanée du réel tel qu'il apparaît (bien qu'elle puisse aussi chercher à le questionner). Il est vrai que les artistes-graveurs que nous avons pu mentionner dans le cadre de cette étude cherchaient eux aussi à représenter le réel. Cependant, la lithographie et la photographie proposent une expérience visuelle très différente. Ainsi, pour quelle(s) raison(s) la gravure n'a-t-elle pas pu se maintenir artistiquement ? La lithographie n'offrait-elle rien de plus ou de singulier par rapport à la photographie ? Pourquoi ces deux arts n'auraient-ils pas pu coexister ensemble ?

Bibliographie

Sources primaires

Frédéric Ferney, « Richard Parkes Bonington : la route du ciel et de l'eau », *Le Figaro*, 17 mars 1992.

Oppé Paul, Lettre pour Miss Fenwick, 25 Novembre 1956.

Nodier Charles, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, « Ancienne Normandie » vol.2, Paris, F.Didot, 1820-1878.

Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Écosse*, Paris, Charles Gosselin & Lami-Denozan, 1826.

Catalogue of eighteenth century and modern drawings and paintings, Sotheby's & Co, 17 octobre 1956.

Catalogues d'exposition

Richard Parkes Bonington, cat. exp 23 oct. - 18 déc. 2018, New York, galerie Richard L. Feigen & Co, 2018.

Carrier Sylvie, Goujard Lucie (dir.), *Voyages en paysages, par monts et vallées, lacs et forêts, de 1830 à 1910*, cat. exp. 18 octobre 2009 - 14 février 2010, Villefranche-sur Saône, Musée Paul-Dini, 2009.

Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992.

Bonington, les débuts du romantisme en Angleterre et en Normandie, cat. exp., Cherbourg, Musée Thomas Henry, 1966.

Sources secondaires

Adhémar Jean, *La France romantique : les lithographies de paysage au XIX^e siècle*, Paris, Somogy Editions d'Art, 1997.

Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris: J. Baur, 1873.

Cormack Malcolm, *Bonington*, Oxford, Phaidon, 1989.

Dubuisson Albert, *Richard Parkes Bonington*, Paris, F. Alcan, 1927.

Florence Maud Brown. *Breaking Barriers ; Eric Brown and the National Gallery*, Ottawa : Society for Art Publications, 1964.

Hults Linda, *The print in the Western world, an introductory history*, Madison, The University of Wisconsin press, 1996.

Marshall Barbara Ruth, *Sir Edmond Walker, Serviteur du Canada*, thèse, Vancouver, département d'histoire, Université de la Colombie-Britannique, juin 1971.

Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011.

Schoenherr Douglas, *British Drawings from the National Gallery of Canada*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 2005.

Spencer Marion, *R.P. Bonington, 1802-1828* (cat. exp.), Nottingham, Castle Museum & Art Gallery, 1965.

Stijnman Ad, *Engraving and Etching 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes*, appendice 3, London & Houten, 2012.

Sitographie

Sites internet

Alice Odin, « Vue de Venise. Le quai des Esclavons et le palais des Doges », Musée du Louvre, consulté le 04/03/2019 sur <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vue-de-venise-le-quai-des-esclavons-et-le-palais-des-doges>

Fondation de l'Hermitage, « L'Âge d'or de l'aquarelle anglaise. Turner, Constable, Bonington... 1770-1900 », 1999, consulté le 02/07/2019 sur https://www.fondation-hermitage.ch/expositions/passees/1996-1999/expo/?selected=2&tx_ttnews%5Btt_news%5D=108

Frances Fowle, « View of the Piazzetta near the Square of St Mark, Venice », Tate Gallery de Londres, décembre 2000, consulté le 20/01/2019 sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonington-view-of-the-piazzetta-near-the-square-of-st-mark-venice-n00374>

Musée des Beaux Arts du Canada, « A propos des collections », consulté le 06/06/2019 sur <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections>

Musée des Beaux Arts du Canada, « Dessins et estampes », consulté le 06/06/2019 sur <https://www.beaux-arts.ca/collection/a-propos-des-collections/dessins-et-estampes>

Paris Musées, « Nodier et les voyages pittoresques », 2014, consulté le 03/04/2019 sur <http://voyagespittoresques.paris.fr/article/nodier-et-les-voyages-pittoresques>

The Met, « Vallée de Glenfinlas, Glenfinlas Valley », consulté le 20/01/2019, sur <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399288>

Communiqués de presse

Diederik Bakhuys, « Voyages pittoresques, Normandie, 1820 - 2009 », exp. 16 mai - 16 août 2009, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Musée Malraux du Havre, Musée des Beaux-Arts de Caen, disponible sur : http://www.muma-lehavre.fr/sites/default/files/atoms/files/dp_2009_voyages_pittoresques_muma.pdf

Musée de la Vie Romantique, « La Fabrique du Romantisme, Charles Nodier et les Voyages pittoresques », août 2014, consulté le 20/06/2018 sur : http://museevieromantique.paris.fr/sites/default/files/doc_presse/fichier_a_telecharger/mvr_dp_la_fabrique_du_romantisme-nodier_vd_10.09.2014.pdf

Simon Ross, « Le ministre Rodriguez annonce la nomination de la nouvelle directrice du Musée des beaux-arts du Canada », communiqué de presse, Gouvernement du Canada, 13 février 2019, consulté en ligne le 15/05/2019 sur <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/nouvelles/2019/02/le-ministre-rodriguez-annonce-la-nomination-de-la-nouvelle-directrice-du-musee-des-beaux-arts-du-canada.html>

Dossier pédagogique

Musée de Normandie, *Caen en images. La ville vue par les artistes du XIX^e siècle à la reconstruction*, Caen, dossier pédagogique d'exposition, Caen, Musée de Normandie, consulté le 15/05/2019 sur : http://musee-de-normandie.caen.fr/sites/musee-de-normandie.caen.priv/files/pictures/dossier%20p%C3%A9dagogique_Caenenimages.pdf



Odélie HAMERNIG

Richard Parkes Bonington dans la collection du Musée des Beaux-Arts du Canada

Volume d'Annexes

Mémoire de Master 1 ou 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'Art contemporain

Parcours : Histoire, théories et techniques des arts visuels

Sous la direction de M. ou Mme Lucie Goujard

Année universitaire 2018-2019



Odélie HAMERNIG

Richard Parkes Bonington dans la collection du Musée des Beaux-
Arts du Canada

Volume d'Annexes

Mémoire de Master 1 ou 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire de l'Art contemporain

Parcours : Histoire, théories et techniques des arts visuels

Sous la direction de M. ou Mme Lucie Goujard

Année universitaire 2018-2019

Table des matières

Déclaration sur l'honneur de non-plagiat	3
Remerciements	5
Introduction.....	8
Partie 1 - Le Musée des Beaux-Arts d'Ottawa	10
I- LA FORMATION DE LA COLLECTION.....	11
DE L'ART CANADIEN A L'ART EUROPEEN	11
LA CREATION DU DEPARTEMENT DES ESTAMPES ET DES DESSINS	13
L'INTERET POUR BONINGTON ET L'ART BRITANNIQUE.....	14
II- L'ACQUISITION DU FOND BONINGTON	16
ACQUISITION ET PROVENANCE DES GRAVURES (ANNEES 1920)	16
ACQUISITION ET PROVENANCE DES DESSINS (ANNEES 1950)	17
LES ŒUVRES DE BONINGTON AUJOURD'HUI	18
III- SINGULARITE ET PRESENTATION DU CORPUS	21
LA VARIETE DES TECHNIQUES.....	21
LA VARIETE DES SUJETS	22
LES COLLECTIONS BONINGTON DANS LE MONDE.....	24
Partie 2 - La singularité du fond Bonington.....	26
I- LES GRAVURES PITTORESQUES DE LA FRANCE	27
L'ILLUSTRATION DES GUIDES DE VOYAGE	27
VALORISATION DU PATRIMOINE ARCHITECTURAL	30
LA POESIE DU QUOTIDIEN.....	32
LES VALEURS ET LES TRADITIONS DE LA SOCIETE	33
II- LES GRAVURES PITTORESQUES DE L'ECOSSE.....	35
LA SERIE POUR VOYAGE PITTORESQUE EN ECOSSE D'AMEDEE PICHOT.....	35
ÉDIMBOURG	37
LA TRANQUILLITE DES MONTAGNES ET DES LACS.....	38
L'ESTHETIQUE DES RUINES	39
LES SCENES NARRATIVES	40
III – LES DESSINS D'ETUDES.....	43
ETUDES DU PAYSAGE NATUREL ET CITADIN	43
ETUDES DE COSTUMES ET PERSONNAGES.....	45
ETUDE DE DEUX PERROQUETS.....	47
Partie 3 - Bonington et la route du pittoresque au romantisme.....	50
I- LA VIE DE BONINGTON DE PAYS EN PAYS	51
UNE DOUBLE CULTURE ENTRE FRANCE ET ANGLETERRE.....	51
LES VOYAGES DE BONINGTON EN FRANCE.....	52
LES VOYAGES DE BONINGTON A L'ETRANGER (ANGLETERRE, SUISSE ET ITALIE)	54
II- L'ENGOUEMENT POUR LE PITTORESQUE	56
LA NOTION DE PITTORESQUE	56

LES GUIDES DE VOYAGES.....	58
L'ÉMERGENCE D'UNE GÉNÉRATION D'ARTISTES-VOYAGEURS	60
III- LE ROMANTISME « BONINGTONIEN »	60
LA NOTION DE ROMANTISME.....	60
LE RÔLE DES ANGLAIS.....	62
LA SENSIBILITÉ DE BONINGTON.....	63

Volume d'Annexes

Partie 1 - Les gravures	6
1. VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE, LA NORMANDIE	7
2. VOYAGES PITTORESQUES ET ROMANTIQUES DANS L'ANCIENNE FRANCE, LA FRANCHE COMTE.....	11
3. RESTES ET FRAGMENTS D'ARCHITECTURE DU MOYEN ÂGE.....	12
4. VUES PITTORESQUES DE L'ÉCOSSE	15
Partie 2 - Les dessins	26
1. LES ÉTUDES DE PAYSAGE (NATUREL ET URBAIN)	27
2. LES ÉTUDES DE COSTUMES ET DE PERSONNAGES	34
3. L'ÉTUDE DE PERROQUETS	37
Partie 3 - Annexe complémentaire.....	39
Bibliographie	42
SOURCES PRIMAIRES.....	42
CATALOGUES D'EXPOSITION.....	42
SOURCES SECONDAIRES	42
Sitographie.....	42

Partie 1

-

Les gravures

1. Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France, La Normandie



Fig. 1

Titre : *Rue du Gros-Horloge, Rouen*

Taille : 26.1 x 27 cm (image : 24 x 24.9 cm)

Composition : Lithographie sur papier japonais

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 1862

Date d'acquisition : 1921



Fig. 2

Titre : *Rue du Gros-Horloge, Rouen*

Taille : 28 x 29.2 cm

(image : 24 x 24.9 cm)

Composition : Lithographie sur papier japonais

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 1863

Date d'acquisition : 1921

Ces deux gravures intitulées *Rue du Gros Horloge* correspondent à deux tirages d'une même planche gravée. Celle-ci a été réalisée pour les *Voyages Pittoresques* du baron Taylor

et plus particulièrement pour le volume dédié à la Normandie (planche 173). Seule la taille des marges fait la différence entre les deux gravures. La seconde présente des marges plus larges laissant apparaître le titre de l'œuvre tel qu'il devait paraître dans le livre. Cette lithographie est souvent louée comme la plus belle des *Voyages Pittoresques*¹⁹⁵. Elle est à la toute première contribution de Bonington pour l'entreprise de Taylor et fut publiée au printemps 1824¹⁹⁶.

La scène représente une rue animée par le va-et-vient des passants. Au-dessus se dressent des maisons normandes à l'architecture de bois qui datent du XVI^e siècle¹⁹⁷. Elles atteignent une hauteur de trois ou quatre étages. A leurs pieds, se situe la foule qui n'occupe qu'un sixième de la composition. Ce choix permet de mettre en valeur l'architecture de la ville. L'artiste semble avoir observé le patrimoine de Rouen avec attention. En effet, il fait preuve de finesse pour représenter les moulures des maisons de bois ou l'arche de la Grosse Horloge au loin. La lithographie présente un caractère topographique dans la mesure où sa précision sert à retraduire l'essence architecturale de la ville. En s'élevant au-dessus de la foule, les maisons créent un ensemble de lignes verticales. Le point de fuite de la composition se situe légèrement sur la gauche au niveau du monument historique de la Grosse Horloge vers laquelle converge l'ensemble des lignes horizontales. A la perspective linéaire s'ajoute une perspective atmosphérique. En effet, les tons déclinent vers un grisâtre qui estompe les détails au loin.

L'ensemble de la scène est clair et le ciel est lumineux. Bien que l'on puisse noter la présence de nuages blancs, il n'y a pas de menace d'un orage. On peut noter que les traits des personnages sont plus nets que ceux des bâtiments. L'artiste a pris le temps de représenter leurs attitudes et leurs costumes ce qui ajoute au pittoresque de l'œuvre. Pourtant, leurs visages ne sont que grossièrement suggérés. Cette observation correspond à ce que Charles Nodier affirme dans le prospectus de *Voyages Pittoresques*. Il explique alors que l'éditeur ne propose pas un simple voyage de découverte « mais un voyage d'impressions »¹⁹⁸. Cette notion d'impression se traduit aussi par l'agitation des habitants revenant du marché. L'objectif de Bonington ne se résume pas à la valorisation de l'architecture mais tend aussi à la valorisation de la vie quotidienne à travers une

¹⁹⁵ « one of the most beautiful prints in the *Voyages* » Cf. Hults Linda, *The print in the Western world, an introductory history*, Madison, The University of Wisconsin press, 1996, p.434.

¹⁹⁶ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1991.

¹⁹⁷ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873.

¹⁹⁸ Cf. Noon Patrick, *Du Plaisir de Peindre*, op.cit.

composition dynamique. Les personnages sont actifs, occupés à des activités variées : ils marchent, bavardent, portent des paniers, charrient leurs produits, jouent avec un chien, etc. Une femme à la fenêtre étend son linge tandis que la brise du vent vient soulever des rideaux et au loin de la fumée s'échappe des cheminées.



Fig. 3

Titre : *Tour du Gros-Horloge, Evreux*

Taille : 36,9 x 24,2 cm
(image : 33,2 x 20,8 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 1864

Date d'acquisition : 1921



Fig. 4

Titre : *L'Eglise Saint Gervais et Saint-Protais, à Gisors*

Taille : 23 x 28,2 cm
(image : 21,4 x 26,4 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 2220

Date d'acquisition : 1922



Fig. 5

Titre : *La Tour des Archives à Vernon*

Taille : 22,5 x 17,6 (image : 21 x 15,9)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 2221

Date d'acquisition : 1922

2. Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France, La Franche Comté

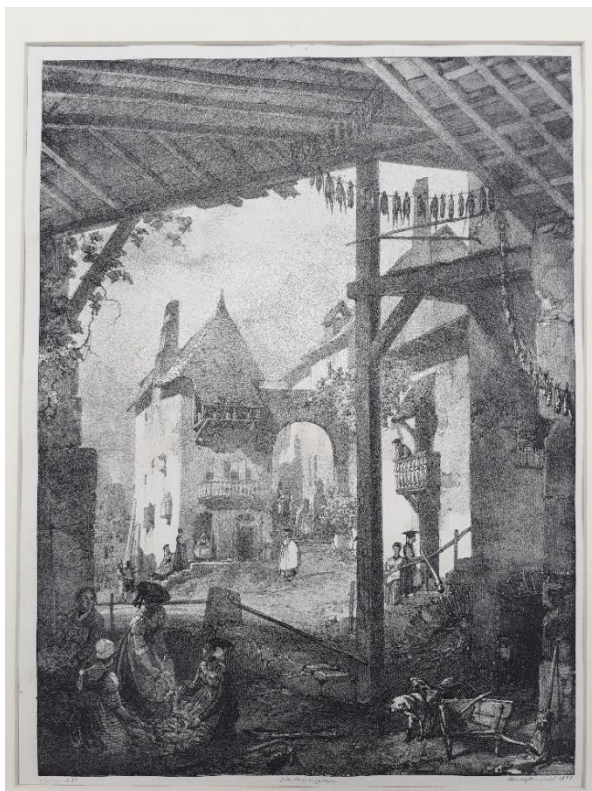


Fig. 6

Titre : *Pesmes*

Taille : 34,3 x 25,6 cm (image : 29,4 x 21,8 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1825

Numéro d'inventaire : 2222

Date d'acquisition : 1922

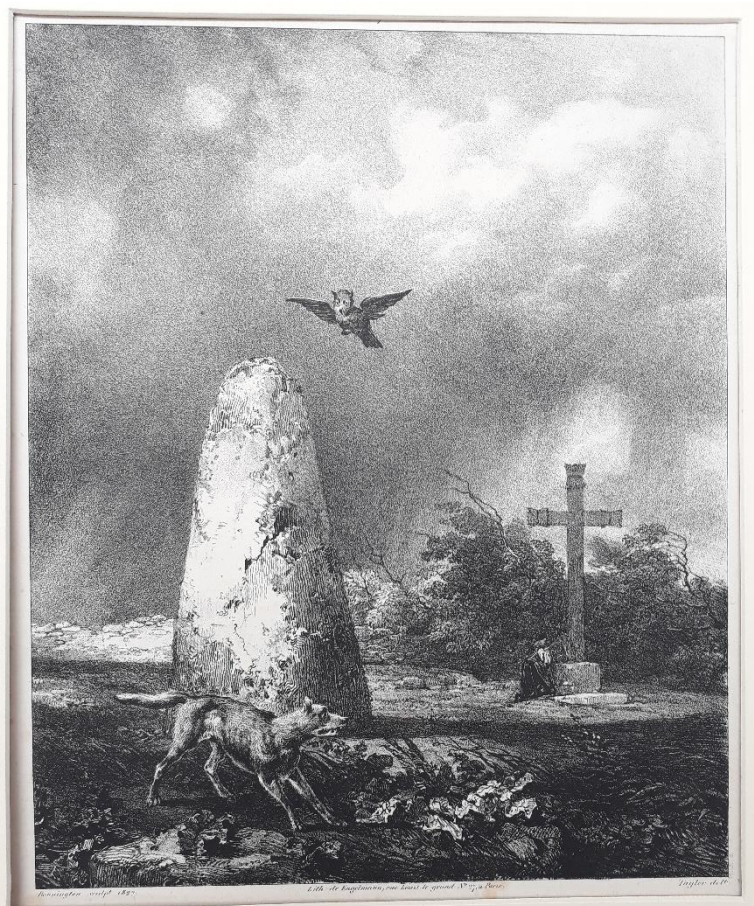


Fig. 7

Titre : *Pierre-de-Vaivre*

Taille : 28,8 x 23,6 cm
(image : 26,6 x 21,5 cm)

Composition :

Lithographie chine-collé
sur papier vélin

Date de réalisation : 1827

Numéro d'inventaire :
3022

Date d'acquisition : 1924

3. Restes et Fragments d'architecture du Moyen Âge



Fig. 8

Titre : *L'Eglise Saint-Sauveur, Caen*

Taille : 29,5 x 22,1 cm (image : 26,4
x 19,9 cm)

Composition : Lithographie chine-
collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 2220

Date d'acquisition : 1924



Fig. 9

Titre : *La Grande Maison rue Saint-Pierre, Caen*

Taille : 28,1 x 19 cm (image : 25,7 x 17,2 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1824

Numéro d'inventaire : 3021

Date d'acquisition : 1924

Cette lithographie représente deux maisons de la rue Saint-Pierre à Caen. En 1823, Bonington se rend en Normandie pour la seconde fois. Son séjour est au départ motivé par la commande de Frédérick D'Ostervald afin d'illustrer le guide *Excursions sur les côtes et dans les ports de France*. Parallèlement à ce travail, l'artiste décide de produire sa propre publication dans laquelle il publiera sa lithographie de la rue Saint-Pierre. Cette publication porte le nom de *Restes et Fragments d'architecture du Moyen Âge*¹⁹⁹. Elle se compose de dix planches illustrées et cherche à valoriser le patrimoine. Elle est aussi connue sous le nom de *La petite Normandie* afin d'être distinguée de la grande suite réalisée plus tardivement par le baron Taylor.

La rue est animée par une foule de passants attroupée autour d'un homme, lui-même surélevé par rapport au reste des personnages. Selon Aglaüs Bouvenne, il s'agirait d'un

¹⁹⁹ Spencer, Marion. *R.P. Bonington, 1802-1828*, Nottingham: Castle Museum and Art Gallery. 1965.

arracheur de dents cherchant à vendre ses produits²⁰⁰. Il montre de son doigt un tableau qui pourrait être une liste des produits qu'il propose de vendre. La foule se compose de femmes, d'hommes et d'enfants. Une mule, chargée de paniers, est arrêtée sur le chemin. Elle attend probablement le retour de son maître qui se serait joint à la foule pour écouter l'arracheur de dents. Au-dessus, depuis une fenêtre du premier étage, une personne piquée de curiosité est en train de contempler la scène. Sur la droite, deux femmes se sont assises sur les marches ou le rebord d'une des maisons.

Bonington réalise une architecture pittoresque qui séduit par son originalité. Ce sont des maisons étroites qui s'élèvent sur trois étages. Les fenêtres à carreaux sont généralisées à l'ensemble de la façade tandis que de petites cheminées dépassent de la toiture. L'ornementation abonde de colonnes et de moulures. Sous les combles a été construit un renforcement en demi-cercle. L'incurvation d'une des corniches, des gouttières ou de la toiture dégage une irrégularité qui fait le charme de cette architecture. Autour de la foule se trouvent plusieurs échoppes. Sur l'une d'entre elle, nous pouvons lire l'inscription « Riz au lait ». Celle-ci ajoute au pittoresque normand en faisant écho à la spécialité culinaire de la région.

Au centre de la composition, les deux maisons de bois datent du XVI^e siècle²⁰¹. Les façades sont présentées frontalement ce qui réduit la profondeur de la perspective. Le point de vue adopté est légèrement de biais et la composition est claire. La lumière vient d'en face éclairant les façades et projetant les ombres des personnages au sol. Le rendu de la lithographie est proche de celui d'un dessin au crayon. Les formes sont de temps à autre remplies par de fines hachures tantôt à la verticale, tantôt à l'horizontal. Elles sont définies par des contrastes d'ombre et de lumière tandis que le blanc et noir se déclinent par une multitude de nuances en passant par différents gris.

²⁰⁰ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873.

²⁰¹ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873.

4. Vues pittoresques de l'Ecosse



Fig. 10

Titre : *Les Pendus*

Taille : 17,7 x 23,6 cm (image : 13,7 x 16,3 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er} décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2223

Date d'acquisition : 1922

Cette lithographie fait partie de la série des treize planches réalisées par Bonington pour illustrer l'ouvrage d'Amédée Pichot *Vues pittoresques de l'Ecosse*. D'une part, l'ouvrage avait comme objectif de faire découvrir le patrimoine écossais et ses paysages grandioses entre lacs et montagne. Si Bonington ne se serait jamais rendu en Ecosse²⁰², il réalise ses gravures d'après les dessins de M. Pernot²⁰³ ce qui limite en partie sa liberté d'invention. D'autre part, l'objectif d'Amédée Pichot est aussi de faire revivre les récits de Walter Scott (1771 - 1832) pour enrichir les descriptions qui accompagnent les illustrations. Cet écrivain écossais est connu pour avoir introduit le genre du roman historique mêlant fiction et réalité. *Les Pendus* représente un passage de sa légende de Montrose mettant en scène le cavalier Dalgetty dans l'Ecosse médiévale. Bonington partage avec les autres romantiques le goût pour le Moyen Âge. Lors de son voyage à Londres en 1825, l'artiste a

²⁰² Aucune littérature ne fait la mention d'un éventuel voyage en Ecosse.

²⁰³ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873, p.7

eu l'occasion de visiter la collection d'armures d'époque médiévale de Samuel Rush Meyrick aux côtés de Delacroix²⁰⁴. L'étude de cette collection lui avait notamment inspiré une large huile sur toile *Quentin Durward à Liège* faisant elle aussi référence aux légendes de Walter Scott.

Au premier plan de la gravure figure le cavalier Dalgetty. Il se tient à cheval accompagné à pieds par Ranald²⁰⁵. Les deux personnages viennent de s'enfuir du château d'Argyll où ils ont été faits prisonniers²⁰⁶. Derrière eux, au second plan, un groupe de trois pendus attire l'attention. La corde autour du cou et les mains attachées derrière le dos, leur corps flotte au-dessus du sol sans plus de raideur. Autour des personnages se développe le décor écossais. A gauche, quelques maisons médiévales sont enchevêtrées. A l'arrière-plan, le château d'Argyll se dessine au loin. On perçoit l'une de ses tours à créneaux ainsi qu'une autre au toit pointu. L'illustration fait écho aux mots de Walter Scott :

« Dalgetty traversa lentement la ville d'Inverary, accompagné de Ranald, qui le suivait comme un valet de pied. En passant devant le gibet, le vieillard regarda les cadavres et se tordit les mains. Le regard, le geste, furent l'affaire d'un moment, mais ils exprimaient la douleur la plus amère. Il sut la maîtriser presque au même instant ; et, en passant, il dit tout bas quelques mots à l'une des femmes qui semblaient occupés à garder et à pleurer ces victimes de la barbarie féodale. La femme tressaillit au son de sa voix, mais, se remettant aussitôt, elle répondit par une légère inclination de tête »²⁰⁷.

L'anecdote des pendus et des pleureuses est reprise avec une puissance dramatique équivalente. En dessous de la potence, deux femmes sont agenouillées et déplorent la mort des pendus. L'une est effondrée sur elle-même alors que l'autre lève la tête et joint ses mains en un geste de prière. Dalgetty et Ranald les ont dépassées mais semble encore tourmentés par le sinistre sort des trois pendus. A quelques mètres de la potence, les deux évadés ne sont pas insensibles à la scène. Le buste de Dalgetty est en torsion alors que son regard suit encore la potence. A côté, Ranald qui avance, porte une main vers sa tête ce qui exprime son accablement.

²⁰⁴ Cf. Dictionary of Art, Vol.4, Oxford, Oxford University Press, 2003.

²⁰⁵ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur. 1873, p. 29.

²⁰⁶ Cf. Montémont Albert, *Œuvres de Walter Scott*, « Une légende de Montrose », tome 11, 1838.

²⁰⁷ Cf. Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Ecosse*, Paris, Charles Gosselin & Lami-Denoizan, 1826.

La lithographie a été conçue en cul-de-lampe²⁰⁸. Ainsi, les lignes du dessin s'estompent aux extrémités pour mieux se fondre dans la page du livre. La représentation prend également une forme arrondie ce qui convient bien à la fonction d'illustration de la gravure. La perspective adoptée intensifie le traitement dramatique de la scène. Le regard du cavalier et de la pleureuse qui relève la tête, permet de recentrer l'attention vers la potence. De plus, les obliques tracées par le corps du cheval et l'architecture des maisons renforcent cet effet. Le travail des lignes s'accompagne d'une perspective atmosphérique. En effet, le décor médiéval de la ville à l'arrière-plan se limite à quelques détails esquissés rapidement. A l'inverse, les personnages, en particulier les deux protagonistes du premier plan, sont représentés avec plus de netteté. Bien que les visages ne soient pas physionomiques, les costumes ont été gravés avec beaucoup de détails. Par exemple, les contrastes d'ombre et de lumière de l'armure de Dalgetty donnent à la surface un aspect rutilant. Aussi, les plis du vêtement de Ranald ont soigneusement été élaborés. Enfin, l'artiste joue avec les contrastes de lumière plus général. Les façades des édifices reçoivent beaucoup de lumière en comparaison des zones où l'action se déroule. En effet, nous pouvons observer que le groupe de pendus se situe au centre d'un halo de grisaille qui assombri la composition et dramatise le sujet. De manière générale, la scène reste claire et lisible.

²⁰⁸ Cf. Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris, J. Baur, 1873, p.8.



Fig. 11

Titre : *Le Duel*

Taille : 17,7 x 23,7 cm

(image : 10 x 13,3 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er} décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2224

Date d'acquisition : 1922



Fig. 12

Titre : *Le pont Bracklin*

Taille : 22,4 x 26,8 cm

(image : 15,9 x 22,6 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er} décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2225

Date d'acquisition : 1922



Fig. 13

Titre : *Le lac Lomond*

Taille : 22,8 x 27 cm

(image : 15,8 x 22,8 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er} décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2226

Date d'acquisition : 1922

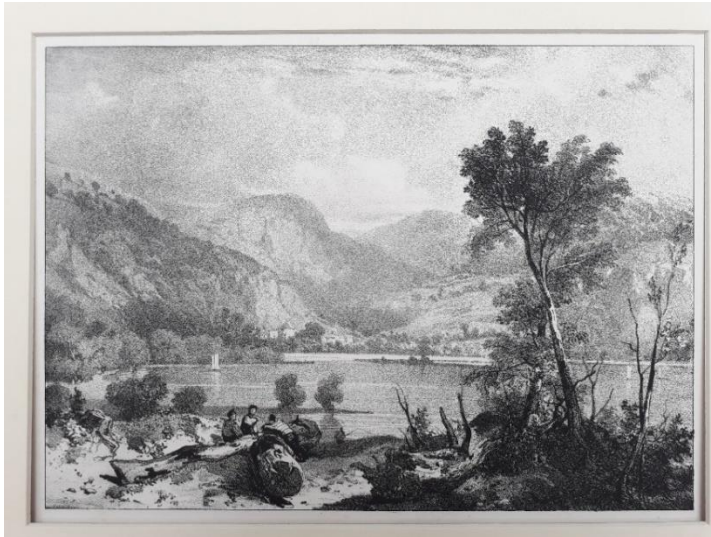


Fig. 14

Titre : *Le lac Tay*

Taille : 22,6 x 26,9 cm

(image : 16,6 x 23,4 cm)

Composition : Lithographie
chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er}
décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2227

Date d'acquisition : 1922



Fig. 15

Titre : *Château Bothwell*

Taille : 22,8 x 27,3 cm

(image : 17 x 22,4 cm)

Composition : Lithographie
chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er}
décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2228

Date d'acquisition : 1922



Fig. 16

Titre : *Château de Doune*

Taille : 22,7 x 27 cm

(image : 16,5 x 23,5 cm)

Composition : Lithographie
chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1^{er}
décembre 1828

Numéro d'inventaire : 2229

Date d'acquisition : 1922

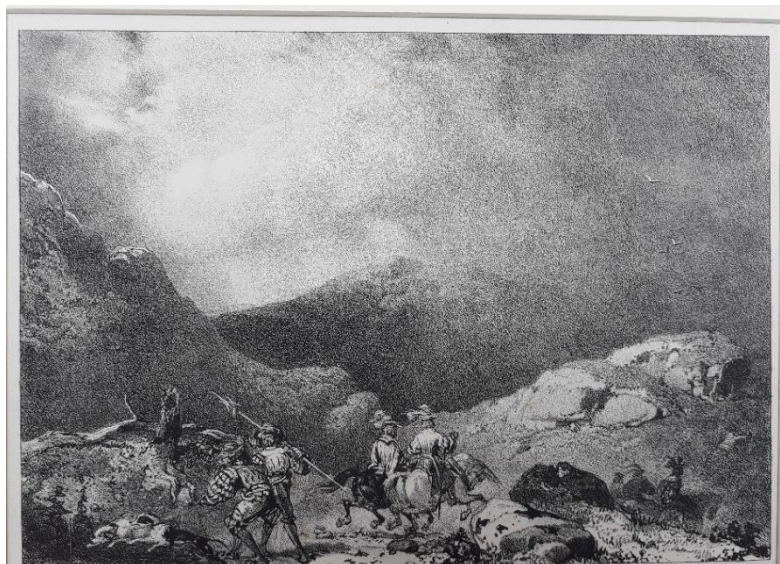


Fig. 17

Titre : *La Vallée de Glenfinlas*

Taille : 22,8 x 27,1 cm (image : 16,1 x 22,7 cm)

Composition :

Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1828

Numéro

d'inventaire : 2230

Date d'acquisition : 1922



Fig. 18

Titre : *Ancienne Tour près de Lanark*

Taille : 22,8 x 26,9 cm (image : 15,9 x 23 cm)

Composition :

Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1828

Numéro

d'inventaire : 2231

Date d'acquisition : 1922



Fig. 19

Titre : *Château d'Argyll*

Taille : 22,5 x 26,9 cm (image : 16,2 x 23,1 cm)

Composition :
Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1828

Numéro d'inventaire : 2232

Date d'acquisition : 1922



Fig. 20

Titre : *Ancienne porte vers Stirling*

Taille : 22,8 x 27,1 cm (image : 16,2 x 22,2 cm)

Composition :
Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1828

Numéro d'inventaire : 2233

Date d'acquisition : 1922



Fig. 21

Titre : *Edimbourg vu de la colline Calton*

Taille : 22,6 x 26,8 cm (image : 17,3 x 22,8 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1828

Numéro d'inventaire : 2234

Date d'acquisition : 1922

Cette vue est tirée de l'ouvrage d'Amédée Pichot *Vues pittoresques de l'Ecosse* publié en 1826 et pour lequel Bonington réalisa treize planches. La gravure a été exécutée par Bonington d'après les dessins de Pernot. Elle représente la ville d'Édimbourg avec ses monuments qui s'élèvent au loin : maisons, aqueduc, amphithéâtre et château-fort. D'une part, cette image répond à l'objectif de l'ouvrage consistant à montrer au lecteur le patrimoine naturel et architectural d'Ecosse tel un guide touristique. Grâce à cette illustration, le lecteur peut visualiser et s'imaginer la ville d'Edinburg sans forcément s'y être rendu auparavant. D'autre part, la gravure sert d'appui au contenu textuel de l'ouvrage. Ce dernier se compose de descriptions mais aussi de légendes médiévales extraites des œuvres de Walter Scott (1771 - 1832). *Edimbourg vu de la colline Calton* pose ainsi le décor

de l'intrigue dont l'action se déroule en Ecosse. Elle ne se concentre pas sur une scène narrative mais fait écho à la description de l'auteur.

La ville est présentée dans un souci topographique. Le point de vue en surplomb qui a été adopté permet d'apprécier le relief. La vue est prise, comme son titre l'indique, depuis la colline Calton dont on aperçoit les parois rocheuses. Au premier plan, se trouve un chemin qui descend et mène vers Edimbourg. La ville se développe en profondeur dans le second plan. Ses monuments s'élèvent et se distinguent par leur forme tout en replongeant le lecteur dans un passé médiéval. De la gauche vers la droite on trouve les tours et les édifices d'une forteresse, les trois arcs d'un aqueduc, des blocs de bâtiment et enfin plusieurs maisons enchevêtrées. Bonington a cherché à représenter les détails. Les façades sont parsemées de petits traits ou points noirs qui suggèrent la multitude des ouvertures et des fenêtres. De plus, le toit crénelé des tours ou la subtile pointe du clocher d'une église proche de l'aqueduc ont été exécutés avec une touche minutieuse. Ces détails contribuent à obtenir une vision de la ville plus réelle. Plus loin et plus haut dans la composition, un autre plan se développe. Il est constitué d'un château fort construit sur les hauteurs d'une colline. L'intérêt de l'artiste pour les monuments de la ville permet de mettre en valeur sa singularité et son charme pittoresque.

Le pittoresque s'intensifie avec l'animation de la ville. Des hommes et des femmes apparaissent au premier plan. Ils empruntent le chemin pour se rendre à Edimbourg en portant des paniers. La brise du vent provenant de gauche gonfle les robes des femmes. Ce détail ajoute du naturel. Dans ses œuvres, Bonington s'intéresse toujours plus aux costumes des personnages qu'à leurs visages. Les passants portent une coiffe blanche. Les femmes sont habillées de jupe et d'un tablier blanc. Un groupe de femmes sur la droite, est en train d'étendre du linge. Il s'agit d'une scène du quotidien. Aglaüs Bouvenne rapporte qu'il était prétendu que Pernot « se plaignait que dans ses premiers plans l'artiste se laissât trop aller au goût du pittoresque »²⁰⁹. Ce sens du pittoresque est en effet propre à Bonington. L'artiste aime parsemer ses compositions de personnages ordinaires bien que leur action ne définisse pas le sujet principal de la lithographie.

Enfin, la représentation s'enrichit d'une sensibilité poétique. Dans cette représentation, la nature s'agence harmonieusement avec l'architecture citadine. Les parois rocheuses des collines l'entourent comme un cocon. Les hommes tranquilles semblent y mener une vie simple et paisible. Leur activité rurale les pousse à faire des va et vient entre l'intérieur et l'extérieur de la ville. Au-dessus de leur tête, le ciel s'étend sur un peu plus du

²⁰⁹ Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris: J. Baur. 1873. p.7.

tiers de la composition. L'artiste joue sur les variations du gris au blanc pour donner du caractère au ciel et de l'épaisseur aux nuages. La lumière filtre au travers de ces derniers. Ainsi, la scène est claire tandis que les ombres des passants sont projetées au sol sur leur droite. Plus on s'enfonce dans la composition, plus le degré de précision décroît. Au premier plan, les traits sont noirs et nets alors qu'au dernier plan, les traits sont estompés. Par conséquent, le château fort de la colline du fond se perd dans le ciel. L'artiste utilise le dégradé pour passer du sombre au clair et adoucir la composition. De manière générale, ce goût pour les effets d'atmosphère est typique des artistes romantiques.



Fig. 22

Titre : *Edimbourg vu de la chapelle Saint-Antoine*

Taille : 22,8 x 27 cm (image : 16,1 x 23,1 cm)

Composition : Lithographie chine-collé sur papier vélin

Date de réalisation : 1828

Numéro d'inventaire : 2235

Date d'acquisition : 1922

Partie 2

-

Les dessins

1. Les études de paysage (naturel et urbain)



Fig. 23

Titre : *Calais*

Taille : 11,4 x 28,6 cm

Composition : Mine de plomb sur papier vélin, collé sur papier vélin brun

Date de réalisation : Inconnue

Numéro d'inventaire : 6822

Date d'acquisition : 1956

Au Salon de 1822 Bonington expose deux de ses aquarelles de Normandie : *Vue prise à Lillebonne* et *Vue prise au Havre*²¹⁰. Cette visibilité lui permet d'être remarqué et apprécié si bien que l'éditeur suisse Jean Frédéric d'Ostervald lui passe commission afin d'illustrer son ouvrage *Excursions sur les côtes et dans les ports de France* (1825). Avec son étude *Calais*, Bonington prépare une future aquatinte qui par la suite aura été gravée à l'eau-forte par Thales Fielding et incluse dans le livre d'Ostervald²¹¹. Cette étude esquisse le port de la ville normande au crayon. Elle reflète également l'intérêt de Bonington pour les marines qui correspond à une grande partie de sa production.

A l'arrière-plan se développe une vue panoramique du port donnant à voir le toit des maisons avec leur cheminées et le toit plus singulier de quelques monuments. Quelques personnages au loin se promènent sur la berge. Le tracé est rapide et simple. Le premier plan avec l'eau et les voiliers a aussi été esquissé avec rapidité mais avec plus de détails. Quelques hachures permettent de remplir les formes et de mimer à la fois l'onde de l'eau et les reflets

²¹⁰ Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: On the Pleasure of Painting*, New Haven: Yale Centre for British Art. 1991. p.9.

²¹¹ Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011. p.50.

des bateaux. On distingue également la silhouette des bateliers. On constate finalement une grande différence au niveau du premier plan et de l'arrière-plan quant au style de dessin et surtout de la densité du coup de crayon. De plus, on note une incohérence. En effet, au second plan, les traits des personnages se promenant sur le port traversent les voiles des bateaux. Patrick Noon interprète ces faits par plusieurs explications possibles tout en suggérant que la vue panoramique ait été dessinée avant les détails superposés : par exemple ce panorama en arrière-plan aurait pu être exécuté à l'aide d'une camera lucida tout comme Francia en utilisait une, ou alors la vue panoramique a été réalisée sur le vif et les détails auraient donc été ajoutés plus tard en atelier²¹².

Ce dessin a été conçu non pas pour être une œuvre d'art à part entière mais pour servir de brouillon, d'étape préparatoire à une aquarelle plus travaillée. En réservant la technique du dessin à un exercice de composition, Bonington est libre de laisser apparent ses repentis et d'effectuer des retouches ce qui explique l'incohérence que nous venons de mentionner plus tôt. L'objectif est de saisir en quelques coups de crayon les traits essentiels du port et son animation. Les hachures sont des repères d'ombre et de lumière dont les zones pourront être travaillées avec plus de nuances en atelier. En effet, en effectuant un premier jet de ses idées, cela lui laisse le temps nécessaire pour réfléchir et apporter des modifications si nécessaire afin d'obtenir une future œuvre pleine de saveur.

²¹² Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011. p. 50.



Fig. 24

Titre : *Village côtier*

Taille : 17,2 x 24,5 cm

Composition : Mine de plomb et rehauts de blanc sur papier vélin, collé sur papier vélin bleu

Date de réalisation : Inconnue

Numéro d'inventaire : 6911

Date d'acquisition : 1956

Ce dessin est une étude représentant le petit village de La Ferté comme en atteste l'inscription dans le coin gauche. Ce village de Normandie se situait proche de Saint-Valery-sur-Somme dans l'estuaire de la Somme et était dominé par l'activité de la pêche. Le dessin présente le village animé par la présence des hommes. Leurs maisons sont proches de la côte vers laquelle ils se rendent pour travailler ou se promener. La baie de La Ferté était l'un des lieux favoris de Bonington²¹³ et lui inspira plusieurs compositions. On connaît par exemple une huile sur toile de Bonington conservée à la National Gallery de Londres qui représente le même lieu et prend pour titre *La Ferté*. Cependant, celle-ci adopte une composition très différente où le village disparaît, le sujet devenant une marine à part entière. Ce dessin se compose de deux espaces harmonieusement liés. Sur la gauche, se trouve la côte. La baie s'étend vers l'horizon tandis que des voiliers sont amarrés sur le bord du rivage. Quelques bâtisses sur pilotis ont été construites non loin du bord. Sur la droite, se dressent les

²¹³ Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011.

habitations du village. Les maisons en enfilade créent un point de fuite menant vers l'autre bout de la ruelle. Celle-ci se poursuit en un chemin qui conduit jusqu'à la baie. Les deux espaces de la baie et du village sont ainsi connectés par ce passage. La beauté du lieu tient à la proximité du village avec la baie ce qui permet de développer l'activité des hommes. Les voiliers sur la gauche, les paysans et la charrue au milieu font écho au monde rural. La scène est animée par la présence des habitants qui vont et viennent. Bonington offre une vision de leur quotidien qui semble simple et paisible.

La technique du dessin est pour Bonington un outil de recherche au sein de son processus artistique et non pas une œuvre en soi. L'objectif est de garder en tête le souvenir d'un lieu, tracer la trame d'une idée et réfléchir aux possibilités d'une composition. Ce dessin prend donc la forme d'une ébauche. En effet, les lignes sont esquissées rapidement et avec imprécision pour ne pas s'attarder sur les détails. Par conséquent, de larges surfaces sont laissées vides comme c'est le cas pour le ciel, le sol ou pour le mur de la maison. Les personnages sont grossièrement suggérés en quelques traits de crayons. De temps en temps, les traits du sol viennent se superposer et traverser les contours des personnages. Cet élément confirme le statut de brouillon. L'artiste prend cependant la peine de réaliser des rehauts de blancs en plusieurs endroits. Sur les vêtements des personnages l'artiste a probablement voulu annoter la couleur du tissu. Dans le ciel et sur le sol, les rehauts marquent les jeux de lumière et les zones plus claires. Seuls les contours sont représentés, le but étant de garder une trace du motif qu'il a observé et de dégager l'idée d'une première composition qui pourra lui resservir comme source d'inspiration.



Fig. 25

Titre : *Scène de rue* (avec
possiblement le Château
Gaillard)

Taille : 12,5 x 11,4 cm

Composition : Mine de plomb
sur papier vélin, collé sur papier
vélin bleu

Date de réalisation : Inconnue

Numéro d'inventaire : 6823

Date d'acquisition : 1956



Fig. 26

Titre : *Paysage des
Alpes*

Taille : 13 x 19,9 cm
(irrégulier)

Composition : Mine
de plomb sur papier
vélin, collé sur papier
vélin beige

Date de réalisation :
Inconnue

**Numéro
d'inventaire :** 6824

Date d'acquisition :
1956



Fig. 27

Titre : *La Piazzetta, Venise*

Taille : 36,2 x 26,4 cm

Composition : Mine de plomb sur papier vélin gris, collé sur carton

Date de réalisation : 1826

Numéro d'inventaire : 6128

Date d'acquisition : 1952

Cette étude au crayon représente la Piazzetta de Venise. Bonington projette l'idée de partir en Italie avec son ami Delacroix après avoir partagé son studio avec lui durant l'hiver 1825-1826. L'ami d'enfance de Delacroix, Charles Rivet, est aussi convié au voyage. Cependant, peu de temps avant le départ Delacroix se rétracte. Les voyageurs ne sont finalement plus que deux à quitter Paris en avril 1826. Ils traversent la Suisse puis rejoignent Venise. Ils quittent la ville le 18 mai pour en visiter d'autres telles que Florence, Padoue ou Bologne²¹⁴ avant de rentrer en France à la capitale. Au centre de la composition se tient la colonne Saint Marc et son lion sculpté. L'étude a été réalisée directement sur le motif et constitue le travail préparatoire pour une huile sur toile intitulée *Vue de la Piazzetta près de la place Saint Marc* et dont la composition est fortement similaire.

La colonne se tient triomphante au milieu des passants et des bâtiments. Pas loin se trouve la colonne de Saint Théodore proche d'un coin de la Libreria. Au loin est identifiable la basilique Santa Maria della Salute avec ses dômes et ses volutes²¹⁵. Dans ce décor italien évoluent de nombreux personnages en mouvement qui animent la composition. Ils se

²¹⁴ Cf. Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011. p.14.

²¹⁵ Cf. Frances Fowler, Tate, « View of the Piazzetta near the Square of Saint Mark », Venice. 2000. [Disponible en ligne] : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonington-view-of-the-piazzetta-near-the-square-of-st-mark-venice-n00374>.

promènent, s'assoient sur le socle de la colonne, entrent et sortent des bâtiments et s'approchent du port. Cependant, le dessin se focalise avant tout sur les formes architecturales. On constate que celles-ci sont propres à l'Italie avec leurs dômes baroques et leurs colonnes qui reprennent le langage classique. Sur la gauche, on distingue les mâts des bateaux suggérant la présence du Grand Canal de Venise à proximité. Bonington prête également attention aux détails de l'architecture à travers une rapide prise en note. La colonne dorique est ornée d'un entablement sculpté et surmonté de la statue d'un lion. Une fissure se développe sur une bonne partie de sa longueur depuis le socle jusqu'à la moitié de sa hauteur.

Bonington se sert du dessin comme technique d'étude. Cette représentation de Venise a été réalisée sur le vif, directement sur le motif, afin de servir pour des œuvres futures. Lorsque Bonington l'a produite, la sculpture du lion venait récemment d'être restituée après que l'armée napoléonienne s'en soit accaparée et l'ait partiellement mutilée²¹⁶. Les traits ont été exécutés rapidement à l'aide de petites hachures faites pour marquer les zones d'ombre comme sur les coupoles, ou encore pour suggérer des motifs comme celui des modillons sur les façades. Les personnages ne sont que des silhouettes esquissées en seulement quelques traits et sans visages. L'important pour l'artiste est de garder les formes en mémoire afin de pouvoir par la suite réaliser en atelier une composition plus travaillée.

L'étude a été réalisée en amont de l'huile sur toile *Vue de la Piazzeta près de la place Saint Marc* datant de 1827 et conservée à la Tate Gallery de Londres. Le dessin est très proche du rendu en peinture, excepté dans le placement des groupes de figures. Un groupe de deux personnes en pleine de discussion a été ajouté sur la gauche dans l'huile par rapport à l'étude. On peut aussi relever qu'alors que le ciel reste vierge dans le dessin, Bonington s'amuse à créer des variations atmosphériques lorsqu'il manie les pinceaux et la couleur. Avant Bonington, Samuel Prout et Turner avait déjà visité Venise. Bonington est cependant le premier à exposer au public ses huiles de cette ville à la British Institution et à la Royal Academy en 1828²¹⁷.

²¹⁶ Cf. Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011. p.164.

²¹⁷ Cf. *Dictionnaire of Art*, Vol.4, Oxford University Press. 2003.

2. Les études de costumes et de personnages



Fig. 28

Titre : *Etudes de Femmes au Marché de Berne*

Taille : 9,1 x 17,3 cm

Composition : Mine de plomb sur papier vélin

Date de réalisation : Inconnue

Numéro d'inventaire : 6825

Date d'acquisition : 1956

Ce dessin au format paysage est une étude de personnages sur le thème du marché que Bonington a réalisé soigneusement de prendre note des attitudes et des costumes de la société normande. Le coin supérieur droit du dessin porte une note de l'artiste faisant référence à la ville de Berne. Il existe dans la production de l'artiste de nombreuses autres études au crayon prenant aussi pour objet des personnages sur le vif dans les gestes de leur quotidien. Ses dessins servent de motifs réutilisables par la suite pour élaborer des compositions plus poussées. Ils sont finalement des témoignages du travail préparatoire et de recherche de Bonington. Ici les modèles sont majoritairement des femmes mais l'on note tout de même la présence d'un homme.

Sur un peu plus de la moitié gauche de la feuille, nous pouvons identifier une même femme représentée trois fois mais toujours dans une position différente. À gauche, elle se tient debout et de face tout en croisant les bras. Au fond, elle est tournée selon une vue de trois-quarts. Elle est agenouillée tandis que ses mains semblent occupées à quelque chose.

Enfin, la dernière est debout et de profil avec à ses pieds un panier. Le reste de la feuille est occupée par un groupe de deux femmes, à moins qu'il ne s'agisse à nouveau d'une même femme dessinée dans une position similaire mais vue sous deux angles différents. Derrière elle se trouve un homme dont la représentation s'arrête au niveau du buste.

L'objectif de l'étude n'étant pas de faire des portraits, Bonington ne dessine pas les traits des visages mais s'arrête aux contours. Son attention est plus particulièrement portée sur l'habillement complexe des personnages. La coiffe en dentelle que porte la femme de gauche est typique du canton de Berne²¹⁸ dont Bonington a relevé la manière dont les plis se forment. Les figures féminines portent des longues robes au tissu ample tandis que l'homme couvre sa tête d'un chapeau. On peut noter un intérêt porté aux plis des habits. Les formes sont brossées en quelques coups de crayon nous laissant ainsi deviner la rapidité d'exécution. Afin de marquer les zones d'ombre, Bonington remplit ces formes de hachures.

Grâce à ce dessin, Bonington enrichit son art. Il se crée un répertoire de personnages qu'il pourra réintégrer dans la composition éventuelle d'une scène de marché. En effet, les personnages font écho à ceux que l'on retrouve éparpillés dans le décor pittoresque de ses toiles, de ses aquarelles ou de ses gravures. Son observation du costume traditionnel suisse mais aussi des gestes du quotidien permettent à sa touche de gagner en justesse et en spontanéité. En prenant pour objet d'étude une scène de la vie de tous les jours, le dessin exalte ainsi l'intérêt de Bonington pour le pittoresque et son goût des choses simples. Ses personnages paraissent absorbés dans les activités traditionnelles qui rythment leur vie à la fois tranquille et modeste.

²¹⁸ Noon, Patrick. *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art. 2011. p.180.



Fig. 29

Titre : *Etudes d'un cavalier*

Taille : 10,8 x 7,9 cm

Composition : Mine de plomb

Date de réalisation : Inconnue

Numéro d'inventaire : 6826r

Date d'acquisition : 1956



Fig. 30

Titre : *Une Joueuse de Luth et autres Etudes*

Taille : 10,8 x 7,9 cm

Composition : Mine de plomb

Date de réalisation : Inconnue

Numéro d'inventaire : 6826v

Date d'acquisition : 1956

3. L'étude de perroquets



Fig. 31

Titre : *Etude de deux perroquets*

Taille : 19x 26,2 cm

Composition : Pierre noire et sanguine avec rehauts de craie blanche sur papier vélin gris

Date de réalisation :
1820 - 1824

Numéro

d'inventaire : 6821

Date d'acquisition :
1956

Ce dessin contraste avec les autres œuvres que présente le fond Bonington de la collection du Musée des Beaux-Arts d'Ottawa. Il ne s'agit plus d'un croquis rapide de paysage ou de personnages mais d'une étude de deux perroquets. Dans ce dessin, Bonington utilise un format de taille moyenne et délaisse le crayon pour la pierre noire dont le tracé est plus franc. De plus, Bonington apporte plusieurs touches de couleurs en utilisant de la sanguine. Ce dessin correspond à l'anticipation d'une peinture historique, sujet que Bonington et son ami Delacroix affectionnaient. L'huile sur toile, datant de 1827, représentera *Henry III de France*²¹⁹. Recevant l'ambassadeur d'Angleterre dans une scène d'intérieur. Dans cette œuvre le dernier roi de la dynastie des Valois apparaît assis dans un décor luxueux. Ce décor met en avant la richesse du roi grâce à des motifs exotiques tels que le singe, l'éventail en plume des paons et trois perroquets. C'est donc pour peindre ces perroquets que Bonington réalise des études d'oiseaux au dessin. En effet, Bonington aura réalisé non pas un seul mais quatre dessins de perroquets dont la similarité laisse envisager qu'ils ont été exécutés à la même période. Tous sont faits à la pierre noire et ont été présentés à la vente posthume de Bonington²²⁰. Seul le nombre de perroquets représentés varie d'une étude à l'autre allant d'un à trois.

²¹⁹ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art, 2011, p.207.

²²⁰ Cf. Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington: The Complete Drawing*, New Haven: Yale Centre for British Art, 2011, p.207.

Le dessin qui nous intéresse présente deux perroquets ou alors deux vues différentes du même perroquet. Les deux se tiennent debout au bout d'un perchoir et leurs griffes sont bien agrippées. Leur tête est tournée vers la droite et leur œil droit semble fixer le spectateur. Bonington s'empare de la technique de la pierre noire pour jouer sur la densité et l'intensité du coup de crayon. Quelques hachures permettent au plumage de gagner en texture. Des rehauts de blanc et d'occasionnelles touches de rouge à la sanguine permettent également de donner plus de relief à la représentation et donc plus de vivacité à l'animal. L'étude semble plus travaillée que les autres études de personnages de Bonington conservées au Musée des Beaux-Arts du Canada. En se focalisant sur un élément de sa future composition de *Henry III*, l'objectif de Bonington est d'atteindre une représentation réaliste. Si le dessin est une simple étude, la touche de Bonington est particulièrement soignée et sensible au détail. L'oiseau exotique apparaît vraisemblable et plein de vie.

Partie 3

-

Annexe complémentaire

Liste complémentaire recensant les expositions qui ont eu lieu au MBC²²¹

Années	Nom des expositions	Œuvres exposées
1921/1922	<i>Exhibition of Recent Accessions Including Pictures, Engravings, Etchnigs, Woodcuts, Lithographs and Mezzotints</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 20 décembre 1921 – 31 janvier 1922.	- Rue du Gros Horloge à Rouen (fig.1 ou 2) - Tour du Gros Horloge à Evreux (fig.3)
1922	<i>Etchnigs, Engravings, Woodcuts and the « Men of 1930 »</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 11 février – 6 septembre 1922.	- Rue du Gros Horloge à Rouen (fig.1 ou 2) - Tour du Gros-Horloge à Evreux (fig.3)
1922/1923 A	<i>Etchnigs, Engravings, Woodcuts and the « Men of 1930 »</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 11 février – 6 septembre 1922 – 9 février 1923.	- Eglise de Saint-Gervais et Saint Protais à Gisors (fig.4) - Tour des Archives à Vernon (fig.5)
1922/1923 B	<i>Lithographs by Daumier, Gavarni and Others</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 6 septembre 1922 – 9 février 1923.	- Château de Bothwell (fig.15) - Château de Doune (fig.16) - Edimbourg vu de la colline Calton (fig.21) - Edimbourg vu de la chapelle Saint-Antoine (fig.22)
1923	<i>Lithographs by Various Artists</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 19 février – 5 mai 1923.	- Tour du Gros-Horloge à Evreux (fig.3) - Persmes (fig.6)
1983 A	<i>British Masters : A Selection of Drawings and Watercolours from the National Gallery of Canada / Maîtres britanniques : un choix de dessins et aquarelles de la Galerie Nationales</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 6 février – 31 Juillet 1983.	- Etudes de Femmes au Marché de Berne (fig.28) - Etudes d'un cavalier (fig.29)

²²¹ Ces informations sont celles de la base de données du musée et m'ont été parvenues par l'intermédiaire de Kirsten Appleyard.

1983 B	<i>Animals / Animaux</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 5 mai – 26 août 1983.	- <i>Etude de deux perroquets</i> (fig.31)
1995 – 1997	<i>A Tour of Italy / Un tour d'Italie</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 16 juin – 4 septembre 1995 ; Mendel Art Gallery, Saskatoon, 30 août – 27 octobre 1996 ; Art Gallery of Newfoundland and Labrador, St John's, 6 décembre 1996 – 26 janvier 1997 ; Acadia University Art Gallery, Wolfville, NS, 2 mars – 4 mai 1997.	- <i>La Piazzetta de Venise</i> (fig.27)
1999	<i>French and English Drawings of the Eighteenth and Nineteenth Centuries from the National Gallery of Canada / Dessins français et anglais des XVIIIe et XIXe siècles de la collection du Musée des beaux-arts du Canada</i> , The Frick Collection, New York City, 9 février – 25 avril 1999.	- <i>La Piazzetta de Venise</i> (fig.27) - <i>Etude de deux perroquets</i> (fig.31)
2005	<i>British Drawings from the National Gallery of Canada</i> , National Gallery of Canada, Ottawa, 15 juillet – 20 novembre 2005 ; Kamloops Art Gallery, Kamloops, 14 janvier – 25 mars 2006 ; Mendel Art Gallery, Saskatoon, 9 juin – 27 août 2006 ; Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, 20 novembre 2007 – 8 janvier 2008.	- <i>La Piazzetta de Venise</i> (fig.27) - <i>Etude de deux perroquets</i> (fig.31)

Bibliographie

Sources primaires

Montémont Albert, Œuvres de Walter Scott, « Une légende de Montrose », tome 11, Ménard, 1838.

Pichot Amédée, *Vues pittoresques de l'Écosse*, Paris, Charles Gosselin & Lami-Denozan, 1826.

Catalogues d'exposition

Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington, Du Plaisir de Peindre*, Paris, Paris-Musées, 1992.

Sources secondaires

Bouvenne, Aglaus. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié de Richard Parkes Bonington*, Paris: J. Baur, 1873.

Hults Linda, *The print in the Western world, an introductory history*, Madison, The University of Wisconsin press, 1996, p.434.

Noon Patrick, *Richard Parkes Bonington : The Complete Drawings*, New Haven, Yale Centre for British Art, 2011.

Spencer Marion. *R.P. Bonington, 1802-1828*, Nottingham, Castle Museum and Art Gallery, 1965.

Sitographie

Frances Fowle, « View of the Piazzetta near the Square of St Mark, Venice », Tate Gallery de Londres, décembre 2000, consulté le 20/01/2019 sur <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonington-view-of-the-piazzetta-near-the-square-of-st-mark-venice-n00374>

RÉSUMÉ

Le Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa conserve trente et une œuvres de Richard Parkes Bonington (1802-1828). Cet artiste anglais déménage en France à l'âge de quinze ans où il se construit une carrière d'artiste-voyageur. Le paysage et la nature, l'architecture et la ville, la société et le monde rural constituent les sujets principaux de son art. Ainsi, son intérêt pour le patrimoine lui permet de répondre à des commandes d'illustration d'albums de "voyages pittoresques".

L'étude de la collection canadienne est l'occasion d'interroger les œuvres de Bonington à la fois du point de vue des choix d'acquisition du musée d'Ottawa, des techniques de la gravure et du dessin, et des enjeux artistiques entre pittoresque et romantisme.

Mots-Clés : Bonington, 19e siècle, artiste anglais, paysage, gravure, lithographie, estampe, dessin, romantisme, romantisme anglais, paysages romantiques, pittoresque ; voyages pittoresques, albums pittoresques, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, collection canadienne.