

Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes
écossais du XIX e siècle, ou l'envers de l'identité
écossaise pro-unioniste

Marion Amblard

► To cite this version:

Marion Amblard. Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX e siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste. Etudes écossaises, ELLUG, 2010, La Science, pp.145-159. hal-01848113

HAL Id: hal-01848113

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01848113>

Submitted on 24 Jul 2018

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.

Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste

Marion Amblard



Édition électronique

URL : [http://
etudeseccossaises.revues.org/200](http://etudeseccossaises.revues.org/200)
ISSN : 1969-6337

Éditeur

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques
de l'université de Grenoble

Édition imprimée

Date de publication : 30 avril 2009
Pagination : 145-159
ISBN : 978-2-84310-138-0
ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Marion Amblard, « Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste », *Études écossaises* [En ligne], 12 | 2009, mis en ligne le 30 avril 2010, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://etudeseccossaises.revues.org/200>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Études écossaises

Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste

Voyageant à travers les Highlands en 1817, le géologue Ami Boué fut particulièrement sensible aux paysages au sujet desquels il écrivit : « je ne pouvais cesser d'admirer la majesté des formes des montagnes et les bords enchanteurs de ces lacs et baies septentrionales armées de ruines qui rappellent tant de souvenirs¹ ». Au contraire, au siècle précédent, les quelques personnes à s'être rendues dans les Highlands avaient laissé des témoignages peu flatteurs. Thomas Pennant affirma : « the land prospect is extremely unpleasant, for no trees will grow here in spite of all the pains that have been taken² ». Dès le début du XIX^e siècle, les paysages des Highlands suscitèrent une vive admiration ; ce fut à partir de cette époque que les touristes et les peintres commencèrent à visiter en nombre la région. Les poèmes de Walter Scott, le développement des moyens de transports et des voies carrossables contribuèrent à l'attrait que les Highlands exercèrent sur les voyageurs à partir du XIX^e siècle. La région, qui ne les avait guère attirés jusque-là, inspira des artistes anglais, tels Turner (1775-1851) et Sir Edwin Landseer (1802-73), ainsi qu'un grand nombre de peintres écossais. L'intérêt que ces derniers portaient aux Highlands fut stimulé par la nécessité de redéfinir l'identité écossaise à l'issue des guerres napoléoniennes³.

En présentant l'Écosse comme un royaume distinct et égal à l'Angleterre au sein de la Grande-Bretagne, Walter Scott, les hommes de lettres et les peintres écossais élaborèrent une identité nationale dont une des particularités fut d'assimiler l'ensemble de l'Écosse aux comtés du

1. Cité dans Margaret I. Bain, *Les Voyageurs Français en Écosse 1770-1830 et Leurs Curiosités Intellectuelles*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, p. 135.

2. Thomas Pennant, *A Tour of Scotland 1769*, Édimbourg, Birlinn, 2000, p. 92.

3. Entre autres, Devine, Pittock et Womack sont revenus en détails sur le contexte dans lequel l'identité pro-unioniste fut définie. Voir T. M. Devine, *The Scottish Nation 1700-2000*, Londres, Penguin Books, 1999 ; Murray Pittock, *Scottish Nationality*, Basingstoke, Palgrave, 2001 ; T. C. Smout, *A History of the Scottish People 1560-1830*, Grande-Bretagne, Fontana, 1972.

nord-ouest. Avec leurs œuvres, ils ont inventé et diffusé une image romantique et idéalisée de la région qui servit à incarner l'originalité culturelle du pays tout en affirmant sa loyauté envers la Grande-Bretagne. Or, cette vision ignora délibérément le fait que l'Écosse comprend deux régions bien distinctes ; de même, elle resta silencieuse sur les difficultés que connaissaient les Highlands.

Le contexte et les raisons pour lesquelles une identité écossaise fut redéfinie à l'issue des guerres napoléoniennes ont été étudiés par plusieurs historiens. En revanche, le rôle des peintres dans la définition et la diffusion de l'identité nationale n'a fait l'objet que d'une seule étude approfondie à ce jour⁴. À l'exception de Sir Henry Raeburn (1756-1823), de Sir David Wilkie (1785-1841) et de David Roberts (1796-1864), la carrière et l'œuvre des peintres écossais qui exercèrent avant les années 1870 ont été délaissées par les historiens de l'art au profit des *Glasgow Boys* et des *Colourists*⁵. De nos jours, les tableaux des peintres écossais et anglais de l'époque victorienne représentant des paysages des Highlands, des parties de chasse dans la région ou des scènes de la vie quotidienne des Highlanders, font l'objet de critiques virulentes de la part d'un grand nombre d'historiens de l'art écossais. Ces derniers estiment que ces toiles offrent une représentation erronée des Highlands ; ils reprochent aux paysagistes d'avoir idéalisé la région et d'avoir ignoré la crise sociale que traversaient les Highlands. C'est ainsi qu'à l'occasion de la rétrospective que la *Royal Scottish Academy* consacra à Sir Edwin Landseer, Duncan Macmillan écrivit au sujet de l'ensemble des tableaux présenté au public :

It is a grisly revenant, the ghost of the redundant iconography of an imaginary Scotland projected to satisfy the bloodthirsty fantasies of a bunch of alien royalty and aristocrats with a taste of tartan fancy dress and all more than 150 years ago. We didn't need it then, and we don't need it now⁶.

4. Il s'agit de l'ouvrage de John Morrison, *Painting the Nation. Identity and Nationalism in Scottish Painting 1800-1920*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2003.

5. L'École de Glasgow comprend quatorze peintres : Joseph Crawhall, Thomas Millie Dow (1848-1919), James Guthrie, George Henry (1858-1943), E. A. Hornel (1864-1933), William Kennedy (1859-1918), John Lavery (1856-1941), W. Y. MacGregor (1855-1923), Alexander Mann (1853-1908), Arthur Melville (1855-1904), E. A. Walton, James Paterson (1854-1932), Alexander Roche (1861-1921), Robert Macaulay Stevenson (1854-1952).

Francis Campbell Boileau Cadell (1883-1937), John Duncan Fergusson (1874-1961), George Leslie Hunter (1879-1931) et Samuel John Peploe (1871-1935) sont les quatre artistes formant le groupe connu sous le nom des *Colourists*.

6. Duncan Macmillan, « You Can Stuff Your Old Stag », *The Scotsman*, 19 avril 2005, p. 2. <<http://thescoatsman.scotsman.com/duncanmacmillan/You-can-stuff-your-old.2619462.jp>>. Accédé le 5 janvier 2008. Pour sa part, Murdo Macdonald fut déçu par cette exposition : « this exhibition was the first to deal with Scottish material to be mounted by the National Galleries of Scotland at the

Cet article propose de montrer que tous les paysagistes écossais du XIX^e siècle n'ont pas adhéré à l'identité nationale telle qu'elle fut redéfinie après les guerres napoléoniennes et n'ont pas accepté de voir l'ensemble de l'Écosse assimilé aux Highlands. L'étude de plusieurs tableaux de paysages nous permettra de constater qu'à travers leurs œuvres, certains peintres ont rappelé que l'Écosse se compose de deux régions et non seulement des Highlands ; parfois, ils ont évoqué les difficultés que connaissaient les comtés du nord-ouest. Avant de mettre en lumière ce que dissimulait la synecdoque Highlands/Écosse, il sera nécessaire de revenir brièvement sur les raisons pour lesquelles une nouvelle identité écossaise a été définie au début du XIX^e siècle. Nous expliquerons aussi pourquoi la majorité de la population a accepté d'identifier le pays aux Highlands. Dans un second temps, nous constaterons que, tout au long du XIX^e siècle, nombre de peintres n'hésitèrent pas à critiquer et à révéler explicitement la face cachée et l'artifice de l'identité écossaise. D'autres artistes ont réalisé des toiles où la critique est présente, mais moins évidente, tel est le cas des œuvres de Horatio McCulloch (1805-67). En dépit des apparences, ses tableaux dévoilent l'envers de l'identité nationale en faisant allusion à la crise qui affectait les Highlands et en rappelant, qu'à elle seule, cette région n'est pas représentative de l'Écosse.

Tout au long du XVIII^e siècle, l'union des Parlements fut quelque peu contestée en Écosse. À l'issue des guerres napoléoniennes, elle fut acceptée à l'unanimité et fut perçue non plus comme un assujettissement de l'Écosse à l'Angleterre, mais comme un partenariat équitable. Entre 1760 et 1820, les royaumes britanniques connurent d'importantes mutations économiques et sociales qui aidèrent à rendre l'Union acceptable aux yeux des Écossais. Bien qu'au début du XIX^e siècle, ces derniers se réconciliasent avec l'idée d'être politiquement uni avec les Anglais, ils éprouvèrent le désir de définir une identité nationale bien distincte de celle de l'Angleterre.

Il s'agissait en fait d'une identité binationale à la fois écossaise et britannique, car soulignant à la fois la spécificité culturelle de l'Écosse et son allégeance envers la Grande-Bretagne. Jusque vers le milieu du XVIII^e siècle, les Lowlands s'étaient distinguées culturellement et économiquement de l'Angleterre. Or, entre 1745 et 1815, les différences qui avaient permis aux Lowlanders de se démarquer des Anglais s'amoin-

newly refurbished Royal Scottish Academy building. As such it should have marked a new beginning. It did not ». Murdo Macdonald, *Art, Maps and Books: Visualising and Re-visualizing the Highlands*, p. 7. <<http://www.vrc.dundee.ac.uk/PDFs/WTTW%20Art%20Maps%20and%20Books.pdf>>. Accédé le 21 février 2008. L'exposition « The Monarch of the Glen. Landseer in the Highlands » fut organisée par la Royal Scottish Academy du 14 avril au 10 juillet 2005.

drèrent considérablement en raison de la croissance économique et du contexte politique, qui contribuèrent à leur rapprochement rapide. Pour la défense de la Grande-Bretagne, les populations écossaise et anglaise s'étaient alliées contre la France lors de la guerre de Sept Ans (1756-63) puis à l'occasion de la Révolution française et des guerres napoléoniennes. À la même période, les divergences économiques et sociales qui existaient entre les Lowlands et les Highlands s'accrochèrent. La révolution industrielle eut un impact des plus profonds sur l'économie ainsi que sur la vie socio-culturelle de l'Écosse. Ce fut surtout dans les Lowlands que l'industrie se développa ; les usines se localisèrent plus particulièrement dans les comtés situés autour des vallées de la Clyde et de la Forth. L'implantation des manufactures et d'exploitations minières engendra un exode rural important, ainsi que l'essor de zones urbaines avec un accroissement rapide et massif de la population près des principaux centres industriels du sud-ouest du pays. À Greenock, la population augmenta de 335 % entre 1775 et 1801 tandis que dans la ville de Paisley, un des principaux centres d'industrie textile du royaume, le nombre d'habitants s'accrut d'environ 360 % entre 1755 et 1801⁷. Les Highlands subirent elles aussi de profondes mutations mais, à la différence des Lowlands, les zones urbaines et les industries ne s'y développèrent pas⁸.

Au début du XIX^e siècle, l'Écosse fut assimilée aux Highlands, ce qui permettait au pays de se démarquer de l'Angleterre. Les Highlands ont en effet un relief montagneux qui distingue la région du reste de la Grande-Bretagne. Bien que subissant des changements conséquents, la vie culturelle et sociale des Highlanders différait de celle des Anglais⁹. La synecdoque Highlands/Écosse fut solidement ancrée dans les esprits à partir de 1822, après la visite officielle de Georges IV à Édimbourg. Grâce aux festivités que Walter Scott organisa pour l'occasion, les Highlanders devinrent les représentants du pays, kilt et tartans furent considérés comme les emblèmes nationaux. Dès lors, l'Écosse fut perçue à travers le monde comme un pays rural et de traditions, aux terres sauvages où l'industrie ne s'était pas développée.

7. Henry Hamilton, *An Economic History of Scotland in the Eighteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 28-29.

8. Dans les Highlands, l'accroissement de la population fut bien plus modéré que dans le sud de l'Écosse. Dans les comtés de Caithness et de Sutherland, le nombre d'habitants a même quasiment stagné entre 1755 et 1801. La population du Sutherland augmenta de seulement deux mille personnes en l'espace d'un demi siècle, passant de près de vingt et un mille habitants à vingt trois mille. Le comté de Caithness comptait vingt-deux mille deux cent quinze habitants en 1755 et, en 1801, la population s'élevait à vingt-deux mille six cent neuf. *Ibid.*, p. 395.

9. Pour plus de détails sur la réhabilitation des Highlanders, voir Marion Amblard, « Du Rebelle au Héros. Les Highlands vus par les Portraitistes des Lowlands entre 1680 et 1827 », *Études Écossaises* n° 11, 2008, p. 193-205.

Or tout ceci n'est qu'artifice. Hugh Trevor-Roper rappelle que l'origine des kilts et tartans familiaux n'est ni ancestrale ni régionale¹⁰. En outre, la nouvelle identité ne prenait pas en compte les profonds changements économiques et sociaux que connaissait le pays. Elle présentait en effet l'Écosse comme un pays rural et peu peuplé, alors qu'après l'Angleterre, elle était le deuxième pays le plus industrialisé d'Europe occidentale et les Lowlands comptaient parmi les régions les plus urbanisées. Elle ignore également la réalité économique, sociale et culturelle des Highlands, en présentant les habitants comme vivant en clans suivant les traditions ancestrales. Toutefois, à l'issue de l'ultime rébellion jacobite en 1745, le processus de désintégration des clans, déjà bien avancé, s'accéléra en raison du rapprochement de la noblesse des Lowlands et des chefs de clans. Les différences culturelles et linguistiques qui avaient existé entre l'aristocratie des Highlands et celles des Lowlands s'estompèrent. Les fils de chefs de clans allèrent étudier dans les universités des comtés du sud de l'Écosse ; d'autre part, les mariages avec des Lowlanders ou des Anglais se multiplièrent alors que, jusque-là, les Highlanders épousaient des conjoints natifs de leur région. Ceci conduisit au rejet de leur mode de vie traditionnel : ils s'absentèrent plus fréquemment de leurs propriétés et aspirèrent au confort dont jouissaient les aristocrates des Lowlands. Afin de financer leur nouveau mode de vie, ils louèrent leurs terres à des prix plus élevés ; il s'ensuivit une inflation galopante des loyers qui eut des répercussions immédiates et profondes dans les Highlands, causant une première vague d'émigration dès les années 1760. Plutôt que de continuer à fractionner leur propriété en petites parcelles de terre comme ils l'avaient fait traditionnellement, les chefs de clans en optimisèrent la rentabilité en y développant l'élevage intensif de moutons. Avec l'essor des industries textiles dans les Lowlands et en Angleterre, la demande de laine augmenta considérablement et les élevages ovins s'avérèrent plus lucratifs que toutes autres activités puisque dans les Highlands le climat et les terres peu fertiles étaient guère propices à l'agriculture.

Les premiers élevages de moutons de races Cheviot et Linton furent introduits au début des années 1760 dans les comtés de Perth et d'Argyll au sud des Highlands ; avant la fin du siècle, ils gagnèrent l'ensemble de la région. L'historien Tom Devine estime qu'entre 1811 et 1854, dans le comté de Ross, le nombre de moutons fut multiplié par cinq ; dans le

10. Hugh Trevor-Roper, "The Invention of Tradition: the Highland Tradition of Scotland", E. Hobsbawm et T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

comté d'Inverness, il passa de 154 000 à 542 000¹¹. L'élevage intensif engendra le déplacement de la population, cette activité nécessitant de grands espaces et peu de main d'œuvre¹². Parfois, en guise de compensation, les propriétaires proposèrent aux membres de leurs clans des petites parcelles de terre à la périphérie de leurs propriétés ; ce fut notamment le cas le long de la côte ouest et sur les îles Hébrides. Néanmoins, le plus souvent, ils employèrent des personnes chargées d'organiser l'expropriation des fermiers en ayant souvent recours à des méthodes radicales d'une extrême violence. Témoin des évictions dans le comté d'Inverness, Donald Ross écrit que :

Not only the houses of those who had left the country, but also the houses of those who refused to go, were pulled to the ground [...] there was no mercy shown, no delay given. The inmates were ordered out, and their articles of furniture were thrown out after them¹³.

Les personnes employées par les chefs de clans pour les expropriations devaient aussi organiser l'émigration des Highlanders vers l'Amérique, le Canada et l'Australie. Le nombre exact d'émigrés n'a pu être évalué précisément, mais Devine pense qu'entre 1846 et 1857 au moins 16 500 personnes partirent pour le Canada et l'Australie. Ce furent les îles de Skye, de Mull et l'ensemble des îles Hébrides qui connurent le taux d'émigration le plus élevé : la population de certaines paroisses diminua d'un tiers voire de la moitié¹⁴. Durant les années 1840, les difficultés des Highlanders ne firent que s'exacerber : ils souffrirent de la famine causée par plusieurs années consécutives de mauvaises récoltes et, au même moment, les propriétaires terriens commencèrent à créer un nombre croissant de très grandes réserves de chasse aux cerfs requérant l'expropriation des fermiers¹⁵. Ceux qui restèrent eurent souvent leur plantation ravagée par les cerfs, ce qui les privaient de leurs moyens de subsistances.

11. Tom Devine, *Clanship to Crofters' War*, 1994, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 75-76.

12. L'historien John Prebble a précisé que « four shepherds, their dogs and three thousand sheep [...] occupied land that had once supported five townships ». John Prebble, *The Highland Clearances*, 1963, Harmondsworth, Penguin Books, 1973, p. 28.

13. Donald Ross, *The Glengarry Evictions; or, Scenes at Knoydart, in Inverness-Shire*, Glasgow, W. G. Black and Co., 1853, p. 7.

14. *Clanship to Crofters' War*, p. 186.

15. Smout a rappelé que le nombre de réserves de chasse aux cerfs augmenta tout au long du XIX^e siècle : « the number of Scottish deer forests in 1811 reckoned at only six where the deer were actively preserved had reached eighteen by 1825 and forty by 1842 [...] By 1895 there were 137 forests covering more than three million acres of Highland Scotland ». T. C. Smout, « Landseer's Highlands », *The Monarch of the Glen. Landseer in the Highlands*, Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2005, p. 15-16.

La réalité était donc bien loin de l'image du pays que véhiculait l'identité nationale et plusieurs paysagistes n'ont pas hésité à passer de l'autre côté du miroir de la synecdoque Highlands/Écosse.

Dès lors qu'elle fut définie, l'identité écossaise pro-unioniste ne fit pas l'unanimité auprès des peintres, bien au contraire. Bien qu'il réalisât un portrait de Georges IV vêtu d'un kilt et *The Entrance of George IV at Holyrood House*, deux œuvres résumant l'essence de la nouvelle identité écossaise, David Wilkie n'accepta pas l'assimilation de l'ensemble du pays aux Highlands. Pour ses scènes de genre écossaises, Wilkie prit le plus souvent pour modèles ses compatriotes des Lowlands et, contrairement à Walter Scott, il refusa que le kilt soit présenté comme la tenue écossaise traditionnelle. Nicholas Tromans a d'ailleurs affirmé : « Wilkie was [...] determined that tartan and the kilt should not be used as a lazy visual shorthand for all things Scottish »¹⁶, ce qui explique que pour son tableau *The Veteran Highlander* le peintre ait choisi de représenter son modèle portant un tablier plutôt qu'un habit en tartan. Le paysagiste Alexander Nasmyth (1758-1840), qui assista en compagnie de Wilkie aux festivités célébrant la venue de Georges IV en Écosse, n'accepta pas lui non plus la synecdoque Highlands/Écosse. Nasmyth et plusieurs paysagistes du XIX^e siècle révélèrent à travers leurs œuvres trois aspects de la réalité que l'identité écossaise passa sous silence. Ils rappelèrent non seulement que l'Écosse comprend les Lowlands et pas uniquement les Highlands, mais aussi que le royaume était moderne et développé par opposition à l'image du pays que donnait l'identité nationale. Certains évoquèrent également le drame humain occasionné par le développement des élevages intensifs et des réserves de chasse aux cerfs dans les Highlands.

En 1822, Walter Scott se servit de la valeur historique de certains quartiers d'Édimbourg pour organiser les festivités en l'honneur de Georges IV. Sur les cinq vues d'Édimbourg qu'il a peintes entre 1824 et 1825, Nasmyth ne fait pas allusion à la visite du souverain ; il a mis en valeur la prospérité, le dynamisme et la modernité du royaume depuis son union politique avec l'Angleterre. Sur *The Port au Leith*, il a représenté un quartier qui était au cœur des activités commerciales de la capitale. La vitalité du port est apparente sur ce tableau : au premier plan, différents types de bateaux arrivent ou quittent le port, des hommes chargent des marchandises, tandis qu'au second plan, l'artiste a peint un grand nombre de bateaux amarrés. Cette représentation de Leith ne pourrait être plus différente de celle qu'Alexander Carse (v. 1770-1843) proposa sur *George IV Landing at Leith in 1822*, tableau datant de 1823. Sur cette toile, le port

16. Nicholas Tromans, *David Wilkie. Painter of Everyday Life*, Londres, Dulwich Picture Gallery, 2002, p. 84.

est le cadre de la cérémonie organisée lorsque le monarque débarqua à Leith en 1822 ; contrairement à Scott et à Carse, Nasmyth souligna les activités économiques qui contribuèrent à la richesse de la ville et non la valeur historique du port¹⁷. Sur *Edinburgh from Princes Street with the Royal Institution under Construction*, Nasmyth a cette fois insisté sur l'extension de la capitale. Il a représenté sur la gauche la nouvelle ville bâtie en 1767 et, au premier plan à droite, des ouvriers construisant la Royal Institution, bâtiment conçu pour accueillir des expositions de la Royal Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland et les classes de la Trustees' Academy. La Royal Institution et la nouvelle ville, dédiée à la famille royale britannique, symbolisent la prospérité et le développement de l'Écosse. Les quelques paysages des Highlands qu'il exécuta montrent que Nasmyth n'accepta pas de représenter les Highlands conformément aux clichés associés à la région. À l'instar du tableau *Edinburgh from Princes Street with the Royal Institution under Construction*, sur *Inveraray from Loch Fyne Showing the Proposed Lighthouse for the Quay at Inveraray and the Alterations to the Church*, le peintre attire l'attention sur le développement urbain d'Inveraray, ville des Highlands se trouvant sur la côte ouest. Ses tableaux des Highlands ne se distinguent guère de ceux des Lowlands. À l'exception des montagnes aux sommets plus élevés sur ses paysages des Highlands, Nasmyth reprit l'agencement qu'il utilisa pour la plupart de ses compositions : au premier plan des arbres servent de repoussoirs, au second plan figure une étendue d'eau et, à l'arrière plan, il a représenté des montagnes.

Vers la fin du XIX^e siècle, dans un style différent de celui de Nasmyth, les paysages de William McTaggart (1835-1910) mirent en lumière l'envers de l'identité écossaise en évoquant notamment l'exode des habitants des Highlands. Né dans un village de la côte ouest des Highlands, McTaggart fut témoin de l'émigration de ses compatriotes. Ceci fut le sujet de *The Sailing of the Emigrant Ship*, où il a représenté des personnages s'apprêtant à embarquer sur un navire sans aucun doute en partance pour l'Amérique du Nord. Cette toile se distingue de *Landless and Homeless: Farewell to the Glen* de Robert Herdman (1829-88) et de *The Last of the Clan* de Thomas Faed (1826-1900), même si tous trois traitèrent de l'émigration des Highlanders. Herdman a représenté un couple de Highlanders devant une demeure et, sur leur droite, un vieil homme est assis. Le titre du tableau, l'expression du visage du vieil homme suggérant l'inquiétude, ainsi que le regard triste de la jeune femme laissent penser

17. Scott avait tenu à ce que le monarque débarque au port de Leith. Ainsi que Prebble l'a précisé : « Scott had insisted that Leith was the ancient sea-port of Edinburgh and the spot where Scottish monarchs were accustomed to land. He cited, in verse, the precedent of Mary Queen of Scots ». John Prebble, *The King's Jaunt*, 1988, Édimbourg, Birlinn, 2000, p. 173.

qu'il s'agit d'une famille s'apprêtant à quitter les Highlands. Pour sa part, Faed a peint comme à son habitude une scène au réalisme mimétique mettant en valeur la tristesse des personnages et l'accablement du vieil homme qui ne peut accompagner le reste de sa famille en raison de son âge avancé. Contrairement aux tableaux de Herdman et de Faed, le paysage de McTaggart n'est pas empreint de sentimentalisme. Avec un style assez proche de celui des Impressionnistes, il suggère l'attachement profond des Highlanders à leurs terres natales en peignant au premier plan des personnages qui se fondent dans le paysage. Le peintre a aussi évoqué l'émigration massive des Highlanders : le bateau représenté à l'arrière plan et les personnages à peine visible laissent penser que, bientôt, la présence des Highlanders ne sera plus qu'un souvenir.

À l'instar de la plupart des paysagistes écossais de la seconde moitié du XIX^e siècle, McTaggart se spécialisa dans la représentation des Highlands, néanmoins ses toiles se démarquent de celles exécutées par ses contemporains. En 1879, un critique d'art qui s'était rendu aux expositions de la Royal Scottish Academy et de la Glasgow Institute avait constaté : « the rugged mountain tops and the fertile straths and glens offer too favourable inducements to the painter to be lightly passed over, and a great proportion of the Scotch School is absorbed in their representation¹⁸ ». Plutôt que des paysages montagneux peuplés par davantage d'animaux que d'hommes, tel *Wandering Shadows* de Peter Graham (1836-1921), McTaggart réalisa un grand nombre de vues de la côte ouest avec des personnages occupés à pêcher¹⁹. L'artiste rappelait à la fois que les Highlands étaient une région côtière, pas seulement montagneuse, et les changements occasionnés par la multiplication des élevages ovins et des réserves de chasse. Le mode de vie des habitants fut ainsi transformé : ils ne pouvaient plus vivre seulement de l'agriculture, ils devaient compléter leur revenu grâce à la pêche.

Parmi les productions artistiques révélant l'envers de l'identité nationale, on compte aussi les œuvres des peintres de l'École de Glasgow. Les tableaux des *Glasgow Boys* exécutés à la fin du XIX^e siècle sont très différents d'un point de vue stylistique et thématique de ceux de McTaggart. Influencés par l'école réaliste française et par celle de la Hague, les *Glasgow Boys* rejetèrent le style des paysagistes romantiques écossais. Billcliffe a affirmé que les peintres de l'école de Glasgow considéraient que :

18. George R. Halkett, « Royal Scottish Academy and Glasgow Institute Exhibitions », deuxième partie, *The Magazine of Art*, 1879, p. 266.

19. *The Young Fishers* (1876, National Gallery of Scotland, Édimbourg) et *The Bait Gatherers* (1879, National Gallery of Scotland, Édimbourg) sont des tableaux caractéristiques de McTaggart.

[The paintings of McCulloch and his followers] were all theatrical backcloths, survivals from an earlier age, painted without capturing the true value of the landscape, which could as much have been Switzerland as Scotland²⁰.

Une étude de leurs œuvres révèle qu'ils furent davantage inspirés par les paysages et les habitants des Lowlands que par ceux des Highlands. Plutôt que d'aller peindre dans l'ouest et le nord-ouest, Guthrie (1859-1930), Walton (1860-1922) et Crawhall (1861-1913) travaillèrent régulièrement à Cockburnspath, village du comté de Berwick à l'est d'Édimbourg. Des toiles telles que *A Hind's Daughter* de Guthrie et *Stirling Station* de Kennedy (1859-1918), œuvres caractéristiques des *Glasgow Boys*, ne sauraient davantage s'opposer à *Morning in Glen Nevis* exécuté en 1880 par Arthur Perigal (1816-1884), un des derniers peintres romantiques écossais. La préférence marquée des *Glasgow Boys* pour les vues des Lowlands et les ouvriers agricoles de la région ne témoigne pas seulement de leur volonté de représenter des sujets assez proches de ceux dont s'inspiraient les peintres réalistes du continent. Au plus fort de l'engouement pour les Highlands, leurs tableaux offraient une alternative à la synecdoque Highlands/Écosse et révélaient la face cachée de l'identité écossaise en rappelant, comme l'avait fait Nasmyth auparavant, que le pays ne se compose pas seulement des Highlands, il comprend aussi les Lowlands.

De prime abord, tout oppose les paysages de McTaggart et des *Glasgow Boys*, à ceux de McCulloch ; pourtant, en dépit des apparences, les toiles de ce dernier révèlent elles aussi l'envers de l'identité écossaise et de l'idéalisation des Highlands.

Aujourd'hui, à l'instar de l'ensemble des paysagistes écossais victoriens, McCulloch n'est pas un peintre connu et, ce même dans son pays natal. Il fut pourtant le chef de file de l'école écossaise de la peinture de paysages à partir des années 1830 ; jusqu'à la fin du XIX^e siècle, McCulloch compta un grand nombre de disciples et ses vues des Highlands définirent le programme de cette école. La plupart des musées d'Écosse expose en permanence au moins un de ses paysages des Highlands et ses œuvres sont appréciées du grand public. En revanche, les historiens de l'art délaissent ses tableaux et ceux de l'ensemble des paysagistes romantiques écossais. La carrière et les œuvres de ces peintres n'ont guère attiré les spécialistes et, à l'exception d'une exposition sur McCulloch organisée à Glasgow en 1988 et du catalogue paru à cette occasion²¹, ni ouvrage ni rétrospective

20. Roger Billcliffe, *The Glasgow Boys. The Glasgow School of Painting 1875-1895*, 1985, Londres, John Murray, 2002, p. 27.

21. L'exposition s'intitula « Horatio McCulloch 1805-1867 » et le catalogue fut réalisé par Sheenah Smith.

Sheenah Smith, *Horatio McCulloch 1805-1867*, Glasgow, Glasgow Museums and Art Galleries, 1988.

ne leur a été consacrée. McCulloch et ses disciples sont victimes du climat culturel régnant en Écosse depuis la fin des années 1960, date à partir de laquelle les spécialistes ont commencé à dénigrer toutes productions artistiques incarnant l'identité nationale définie au début du XIX^e siècle. De nos jours, John Morrison est un des rares historiens de l'art à s'intéresser aux tableaux de McCulloch et, comme il l'a constaté, ses toiles, et celles des paysagistes romantiques,

Are commonly derided as “debased”, “deformed” and “stunted” seen as both cause and effect, they have been portrayed simultaneously as a reflection of Scotland’s political impotence and as part of the ‘durable and confidently hegemonic system’, said to have stifled the emergence of the country’s true nature²².

L'engouement collectif pour la région a permis à la peinture de paysages de se développer ; les peintres en ont indéniablement tiré profit puisque, jusque-là, le genre n'était guère prisé. Contrairement à ce que la plupart des historiens de l'art le laisse entendre, si la majorité des paysagistes victoriens adhérait à l'identité nationale telle qu'elle fut redéfinie au début du XIX^e siècle, ceci ne signifie pas pour autant qu'ils ne portaient pas un regard critique sur l'assimilation de l'Écosse aux Highlands.

Le plus souvent, dans les œuvres de McCulloch, l'envers de la synecdoque Highlands/Écosse n'est pas mis en lumière explicitement et ce, à des fins lucratives. Avant qu'il ne commence à peindre des vues des comtés du nord-ouest à partir de la fin des années 1830, il avait peu de commandes et rencontrait de sérieuses difficultés financières. Ses principaux clients étaient essentiellement des industriels ou des avocats originaires des Lowlands. Or chaque année, ceux-ci se rendaient dans la région pour s'adonner à la chasse ; plusieurs y firent même l'acquisition de vastes propriétés soit afin d'y établir un élevage de moutons, soit pour y créer des réserves de chasse. Les mécènes de McCulloch contribuèrent ainsi directement à la crise que connaissaient les Highlands. Ce que souhaitaient les clients des paysagistes, c'étaient des tableaux immortalisant leurs séjours dans les comtés du nord-ouest et leurs parties de chasse, non des toiles rappelant la détresse des habitants.

Le spectateur qui considère l'ensemble de l'œuvre de McCulloch ne manquera pas de constater que l'artiste évoqua les différences existant entre les Lowlands et les Highlands. Peu de ses paysages des Lowlands sont exposés dans les galeries écossaises ; toutefois, il en a peint un grand nombre tout au long de sa vie. À ses débuts, McCulloch peignit

22. *Painting the Nation*, p. 2.

de nombreuses vues des Lowlands, plus précisément des paysages environnant sa ville natale de Glasgow. Par la suite, conformément aux goûts de ses clients, il a peint essentiellement des vues des Highlands, mais ne renonça pas à réaliser des paysages des comtés du sud. Ainsi, en 1866, il exposa six toiles à l'exposition de la Royal Scottish Academy, dont deux vues des Lowlands. Comme les *Glasgow Boys*, McCulloch a clairement rappelé que l'Écosse ne se limite pas aux Highlands : cette région à elle seule ne peut être représentative du royaume. Contrairement à l'identité écossaise qui tentait de supprimer toutes divergences entre le sud et le nord du royaume, le peintre a souligné que le pays se compose de deux régions bien distinctes géographiquement, culturellement et économiquement. McCulloch a en effet insisté sur la différence entre les paysages montagneux, sauvages et désolés des Highlands tels *The Entrance to Glencoe from Rannoch Moor* et *Loch Lomond* et ceux des Lowlands dont il a immortalisé les vallées plus urbanisées et plus modernes, avec des vues comme *Perth from the South* et *The Clyde near Dumbarton*. Ces différences entre le nord et le sud sont davantage accentuées grâce au style et à la gamme chromatique qu'employa le paysagiste. Pour ses vues des Lowlands, il a privilégié des tons clairs et a adopté un style mimétique évoquant les paysages néoclassiques d'Alexander Nasmyth ; pour ses vues des Highlands, les couleurs sont plus sombres et la peinture est apposée en touches rapides à la manière de son compatriote le paysagiste romantique John Thomson (1778-1840).

Sur ses paysages des Highlands, il a suggéré le malaise que connaissait la région même si le plus souvent il semblerait qu'il l'ait fait inconsciemment. De prime abord, ses vues présentent une vision idyllique ; mais les observateurs plus attentifs et connaissant l'histoire de l'Écosse remarqueront qu'il s'agit seulement d'une apparence. Comme l'ensemble des Lowlanders, McCulloch ne pouvait ignorer le drame humain causé par la multiplication des élevages intensifs et des réserves de chasse. Dès les années 1840, les journaux des Lowlands commencèrent à publier un grand nombre d'articles consacrés aux évictions dans les Highlands. Il fut lui-même témoin du malaise que connaissait la région puisqu'il épousa une jeune femme native de l'île de Skye et, à partir de 1847, il alla souvent travailler sur cette île qui souffrit particulièrement des mutations économiques. Déjà à cette époque, une grande partie des terres de l'île de Skye n'appartenaient plus aux chefs de clans ; celles-ci avaient été rachetées par des Lowlanders tel Alexander Macdonald, habitant près de Falkirk, qui acquit la propriété de Lynedale²³. Sur *The Cullins from Ord*, représentant une vue de la principale chaîne montagneuse de Skye, l'artiste a peint un paysage où figurent seulement un homme, deux chevaux, un chien

23. *Clanship to Crofters' War*, p. 64.

et au loin, des moutons. Le ciel orageux et le lac agité ne témoignent pas seulement de l'esthétique romantique, ces éléments, ainsi que la présence humaine relativement limitée, présentent l'envers de l'image proposée par l'identité nationale. Ils rappellent la réalité de l'émigration intensive des habitants causée par le développement des élevages ovins. L'artiste met à nouveau en lumière la face cachée de l'identité écossaise sur *Storm on a Highland Coast, Isle of Skye* où cette fois aucun être humain n'est apparent. En revanche, on note la présence de moutons sur la droite, rappelant ainsi que les habitants avaient dû quitter leurs terres natales pour laisser place aux élevages ovins. La présence de moutons dans ces tableaux fait allusion à la crise que traversaient les comtés du nord-ouest puisque, selon Morrison, toutes les œuvres des peintres romantiques écossais représentant des moutons dans des paysages des Highlands commémorent l'émigration massive des Highlanders²⁴. C'est également ainsi que peuvent être interprétées les toiles de McCulloch où figurent des cerfs telles *Misty Corries – Haunts of the Red Deer* et ses deux vues de *Glencoe* exécutés vers 1844 et en 1864. Ces deux œuvres sont presque identiques si ce n'est que le peintre a remplacé les moutons du premier paysage par des cerfs. En raison de la place centrale des animaux et de l'absence de personnages, alors qu'il s'agissait déjà d'une des vallées les plus touristiques des Highlands, McCulloch suggère l'exode occasionné par l'introduction des moutons et par l'augmentation du nombre de réserves de chasse aux cerfs.

Pour sa part, le tableau *My Heart's in the Highlands* ne laisse aucun doute quant aux intentions du peintre, même s'il a été quelque peu contraint à dissimuler sa critique de la vision idéalisée des Highlands. En effet, d'après son ami et biographe Alexander Fraser (1828-99), McCulloch avait initialement intitulé sa toile *An Emigrant's Dream of His Highland Home* avant d'opter pour *My Heart's in the Highlands* d'après un poème de Burns du même titre. En se réfugiant derrière la popularité du poète, il évitait la censure des critiques et répondait aux attentes de son client David Hutcheson ; celui-ci, à la tête d'une importante compagnie de bateaux à vapeur, contribuait, par ses loisirs, à la crise des Highlands. En apparence cette œuvre présente une vision idéalisée des Highlands en reprenant tous les clichés associés à la région puisqu'on retrouve montagnes, lac et château. Le titre originel renforce cette impression car il s'agit du rêve nostalgique d'un Highlander parti vivre loin de sa terre natale.

24. Morrison a écrit : « works such as Arthur Perigal's *Morning in Glen Nevis*, along with countless others, chief among them dozens of sheep images by Joseph Farquharson, whatever their intention and surface values, must inevitably commemorate clearances and emigration ». *Painting the Nation*, p. 109.

Cependant, la présence des cerfs au premier plan ramène à la réalité et rappelle l'artificialité de l'identité écossaise.

À travers l'étude de plusieurs tableaux nous avons pu constater que les paysagistes écossais offrirent parfois une image du pays radicalement différente de celle véhiculée par l'identité nationale définie au début du XIX^e siècle. À la manière de Nasmyth, de McTaggart et des *Glasgow Boys*, nombre d'artistes n'ont pas hésité à présenter l'envers de cette vision idéalisée en immortalisant les mutations profondes de la vie sociale, culturelle et économique des Highlands, occasionnées par la multiplication des élevages ovins et des réserves de chasse ou en soulignant que l'Écosse ne se limite pas aux comtés du nord-ouest. Dans les œuvres de McCulloch l'envers de la synecdoque Highlands/Écosse est également apparent, même si ce n'est pas aussi évident que sur les toiles de McTaggart et des *Glasgow Boys* et que les historiens de l'art les considèrent comme des manifestes de l'identité nationale pro-unioniste. Or l'attitude de ces spécialistes nuit à la réputation de l'école écossaise de peinture. En rejetant ces tableaux, ils renoncent en effet à une période fertile et cruciale dans l'histoire de l'art national.

Tableaux cités

(Quelques-uns des tableaux cités dans cet article peuvent être consultés sur les sites Internet indiqués)

CARSE A., *George IV Landing at Leith in 1822*, 1823, The City of Edinburgh Museums and Art Galleries, Édimbourg.

FAED T., *The Last of the Clan*, Glasgow, Glasgow Museums, Kelvingrove Art Gallery and Museum, 1865.

<http://www.visitdunkeld.com/img/Thomas%20Faed%20The%20Last%20of%20the%20Clan%202.jpg>

GRAHAM P., *Wandering Shadows*, Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1878.

GUTHRIE J., *A Hind's Daughter*, Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1883.

http://www.nationalgalleries.org/media_collection/6/NG%202142.jpg

HERDMAN R., *Landless and Homeless: Farewell to the Glen. Maybe to Return to Lochaber No More*, œuvre non localisée, 1887.

KENNEDY W., *Stirling Station*, Andrew McIntosh Patrick, 1887.

http://www.reprodart.com/kunst/william_kennedy/stirling_station_mc.jpg

- McCULLOCH H., *Glencoe*, œuvre non localisée, v. 1844.
- , *Glencoe*, Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, 1864.
http://www.theglasgowstory.com/images/TGSE00537_m.jpg
 - , *Loch Lomond*, Glasgow, Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, 1846.
 - , *Misty Corries - Haunts of the Red Deer*, Gateshead, Shopley Art Gallery, 1847.
 - , *Perth from the South*, Glasgow, Perth Art Gallery and Museum, v. 1845.
 - , *Storm on a Highland Coast, Isle of Skye*, collection privée, 1855.
 - , *The Clyde Near Dumbarton*, Greenock, Mclean Museum and Art Gallery, v. 1830-5.
 - , *The Cullins from Ord*, Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, v. 1854.
 - , *The Entrance to Glencoe from Rannoch Moor*, collection particulière, 1846.
- McTAGGART W., *The Sailing of the Emigrant Ship*, Glasgow, Glasgow Art Gallery and Museum, 1895.
- NASMYTH A., *Edinburgh Castle and the Nor' Loch*, Édimbourg, National Gallery of Scotland, 1824.
- , *Edinburgh from the Calton Hill*, Clydesdale Bank, 1825.
 - , *Edinburgh from Princes with the Royal Institution under Construction*, Édimbourg, National gallery of Scotland, 1825.
http://www.naesmyth.com/a_nasmyth_008.jpg
 - , *Inveraray from Loch Fyne Showing the Proposed Lighthouse for the Quay at Inveraray and the Alterations to the Church*, collection privée, 1801.
 - , *The Port of Leith*, City Art Centre, Édimbourg, 1824.
http://www.naesmyth.com/a_nasmyth_011.jpg
 - , *View of the High Street, Edinburgh, and the Lawnmarket*, collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II, 1824.
- PERIGAL A., *Morning in Glen Nevis*, Stirling, Stirling Smith Art Gallery and Museum, 1880.
- WILKIE D., *George IV*, Édimbourg, collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II, Palais de Holyrood, 1829.
http://en.wikipedia.org/wiki/Image:George_IV_in_kilt%2C_by_Wilkie.jpg
- , *The Entrance of George IV at Holyrood House, 1822*, collection de Sa Majesté la Reine Elizabeth II, 1828.
 - , *The Veteran Highlander*, Paisley, Paisley Museum and Art Gallery, Renfrewshire district council, 1819.