

Du rebelle au héros.

Marion Amblard

► **To cite this version:**

Marion Amblard. Du rebelle au héros.: Les Highlanders vus par les portraitistes des Lowlands entre 1680 et 1827. Etudes écossaises, ELLUG, 2009, L'Utopie, pp.193-205. hal-01848124

HAL Id: hal-01848124

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01848124>

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.



Du rebelle au héros

Les Highlanders vus par les portraitistes des Lowlands entre 1680 et 1827

Marion Amblard



Édition électronique

URL : [http://
etudeseccossaises.revues.org/87](http://etudeseccossaises.revues.org/87)
ISSN : 1969-6337

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2008
Pagination : 193-205
ISBN : 978-2-84310-110-6
ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Marion Amblard, « Du rebelle au héros », *Études écossaises* [En ligne], 11 | 2008, mis en ligne le 30 janvier 2009, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://etudeseccossaises.revues.org/87>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© Études écossaises

Du rebelle au héros

Les Highlanders vus par les portraitistes des Lowlands entre 1680 et 1827

Marion Amblard

- 1 En 1773, alors qu'il voyageait à travers l'Écosse, Samuel Johnson fut surpris de voir à quel point les Lowlanders et les Highlanders étaient peu en contact et affirma :

To the Southern inhabitants of Scotland, the state of the mountains and islands is equally unknown with that of *Borneo* or *Sumatra* : of both they have only heard a little and guess the rest. They are strangers to the language and the manners¹.

- 2 Johnson ne fut cependant pas le premier à remarquer l'indifférence des Lowlanders à l'égard des Highlanders. Au début du XVIII^e siècle, des voyageurs anglais avaient constaté que les habitants des Lowlands étaient très différents de leurs compatriotes vivant dans les comtés du nord-ouest, puisqu'ils ne parlaient pas la même langue, ne partageaient pas la même religion et n'avaient pas le même mode de vie.

³ L'Écosse se compose de deux régions, Highlands et Lowlands, bien distinctes géographiquement et culturellement. Pendant des siècles, il exista un antagonisme mutuel entre les Highlanders et les Lowlanders qui nuisit à la formation d'une identité nationale commune à l'ensemble des Écossais. À la Renaissance, les poètes des Lowlands composèrent des poèmes reprenant les préjugés partagés par les Lowlanders à l'égard de leurs compatriotes du nord-ouest. Entre autres, le poème anonyme intitulé « How the First Helandman of God was Maid of Ane Horse Turd in Argyll as is Said » et « The Flyting of Dunbar and Kennedie » par William Dunbar dépeignent les Highlanders comme paresseux, menteurs, voleurs et assassins. Pour leur part, les Highlanders méprisèrent les habitants du sud du royaume et les considérèrent comme des étrangers, qu'ils assimilèrent aux Anglais. C'est ainsi que le mot gaélique *sassenach*, aujourd'hui utilisé par les Écossais, en plaisantant, pour parler des Anglais, fut longtemps utilisé par les Highlanders pour désigner à la fois les Anglais et les Lowlanders.

⁴ En l'espace d'à peine plus d'un demi-siècle, les Lowlanders surmontèrent néanmoins cet antagonisme, ils portèrent même un vif intérêt pour tout ce qui était lié aux Highlands. Les paysages sauvages qui avaient épouvanté les voyageurs au XVIII^e siècle inspirèrent les paysagistes et suscitèrent l'admiration des nombreux touristes venus

visiter la région. Longtemps perçus par les Lowlanders comme des étrangers et des ennemis, les Highlanders devinrent les représentants de l'Écosse et de la nouvelle identité nationale. Au début du XIX^e siècle, Walter Scott définit une identité écossaise pro-unioniste affirmant à la fois l'originalité culturelle du royaume et son allégeance à la Grande-Bretagne. Ce fut à partir de cette époque que kilt, tartan et cornemuse furent adoptés comme les principaux symboles visuels de l'Écosse alors que, jusque-là, ils avaient été des emblèmes propres aux Highlanders. Si l'attitude des Lowlanders changea radicalement, ce fut pour que l'Écosse préserve une identité culturelle bien distincte de celle de l'Angleterre. À la fin du XVIII^e siècle, nombre d'intellectuels et d'hommes de lettres des Lowlands redoutaient une assimilation totale du royaume à la Grande-Bretagne ; l'Écosse s'y était intégrée politiquement et économiquement et, dès les années 1750, la majorité de la population accepta l'Union des Parlements puisqu'elle commença à contribuer à la croissance économique de l'Écosse. D'autre part, la rivalité ancestrale entre les peuples anglais et écossais s'estompa lorsqu'ils durent se mobiliser pour la défense de la Grande-Bretagne face aux attaques des Français à la fin du XVIII^e siècle ; au même moment, les différences socio-linguistiques qui avaient permis aux Lowlanders de se démarquer des Anglais s'amoinèrent considérablement.

5 Cet article propose de revenir sur la réhabilitation des habitants des Highlands à travers quelques portraits réalisés par des artistes des Lowlands entre 1680 et 1827. Il paraît tout d'abord essentiel de revenir sur les différentes étapes de cette revalorisation des Highlanders aux yeux des Lowlanders et sur le contexte politique et culturel dans lequel elle s'opéra. Ainsi qu'en atteste l'étude comparée de *The Fool of the Laird of Grant*, portrait peint par Richard Waitt (?-1732) en 1731, et d'*Aneas Ranaldson Macdonell, 16th of Glengarry and 6th titular Lord Macdonell*², exécuté en 1827 par Andrew Robertson (1777-1845), la représentation picturale des Highlanders a, elle aussi, considérablement évolué en l'espace d'un siècle. Ce sont plus particulièrement trois portraits de chefs de clans vêtus de l'habit régional, réalisés par Sir Henry Raeburn (1756-1823), que nous analyserons plus en détail dans le cadre de cette étude. Ces tableaux sont représentatifs de la manière dont Raeburn et les Lowlanders percevaient les Highlanders entre 1790 et 1815 ; ils illustrent une phase marquante à la fois dans l'évolution de l'identité nationale et dans la représentation picturale des habitants des comtés du nord-ouest.

- 6 Dès l'Union des Couronnes en 1603, les souverains britanniques considérèrent les habitants des Highlands comme une menace pour la stabilité de la monarchie composée et menèrent une politique de répression à leur encontre. Les mesures prises entre le XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle avaient pour objectif de les soumettre à l'autorité royale en les anglicisant et ces initiatives contribuèrent à la désintégration progressive des clans. La législation concernant les Highlanders et les campagnes de répression militaire qui furent menées par Cromwell, puis par le roi Guillaume, ne suffirent pas cependant à pacifier la région et à mettre un terme aux préjugés ancestraux vis-à-vis des Highlanders. Au contraire, ceux-ci s'exacerbèrent davantage durant la première moitié du XVIII^e siècle : les rébellions jacobites de 1715, 1719 et de 1745 et le soutien massif dont bénéficièrent les Stuart dans les Highlands inquiétèrent les unionistes écossais et anglais. Après le soulèvement de 1745, le gouvernement avait la ferme intention d'anéantir définitivement les clans grâce à des représailles militaires et à une série de lois qui, entre autres, prévoyaient la confiscation des terres appartenant aux jacobites et interdisaient le port du kilt et d'habit en tartan sous peine d'emprisonnement ou de déportation. Cette politique à l'égard des habitants des Highlands et, à partir de la

fin du XVIII^e siècle, le développement d'élevages ovins ne firent qu'accélérer le processus de destruction de la société gaélique déjà bien enclenché avant 1745.

7 Ce fut après 1745 que l'opinion des Lowlanders à l'égard des Highlanders commença à changer radicalement. Dès les années 1760, les Highlanders commencèrent en effet à être réhabilités notamment grâce aux poèmes de James Macpherson puis à ceux de Robert Burns. À la même période, les penseurs écossais et français élaborèrent des théories qui influencèrent également la manière dont les Highlanders étaient perçus. Ceux-ci étaient toujours considérés comme des êtres non-civilisés, mais leurs conditions de vie reflétaient le stade de développement de la société dans laquelle ils vivaient. Ils représentaient alors un objet d'étude des plus intéressants pour les penseurs, tel qu'Adam Ferguson, qui s'intéressait aux différentes phases de l'évolution des sociétés : leur mode de vie traditionnel n'avait pas encore été transformé par les activités commerciales et contrastait avec celui, plus moderne, des Lowlands, région comptant alors parmi les plus industrialisées d'Europe occidentale. Pour Rousseau, les communautés comme celles des Highlands représentaient également un modèle de vertu, contrairement à la société développée corrompue par l'appât du gain. Néanmoins, ce furent surtout la fin de la menace jacobite et le grand nombre de Highlanders s'engageant dans l'armée britannique pour combattre à la Guerre de Sept Ans (1756-1763) et aux guerres napoléoniennes qui influencèrent favorablement l'opinion des habitants des Lowlands. Tom Devine a estimé en effet que près de soixante-quatorze mille Highlanders auraient combattu dans les troupes britanniques lors des guerres napoléoniennes³; à l'issue de ce conflit, les Highlanders furent considérés comme de valeureux soldats et de fervents défenseurs de la Grande-Bretagne alors que durant la première moitié du XVIII^e siècle ils avaient été perçus comme des opposants à la dynastie des Hanovre et à l'Union parlementaire. À l'instar de *The Battle of Culloden*, œuvre exécutée par le peintre David Morier (1705 ?-1770)⁴, les tableaux et les affiches de propagande anti-jacobite présentaient le plus souvent les rebelles sous les traits de Highlanders vêtus de l'habit régional, même si beaucoup de jacobites étaient originaires du nord-est des Lowlands. Bien qu'il fût né et élevé sur le continent européen, le prince Charles Edward Stuart fut lui aussi souvent représenté dans une tenue en tartan, comme ce fut le cas notamment sur l'avis de recherche réalisé par Richard Cooper (v. 1696-1764)⁵. Durant la première moitié du XVIII^e siècle, les Highlanders furent le plus souvent dépeints comme des traîtres et des êtres primitifs, ce qui contraste avec les œuvres réalisées après 1822 où, au contraire, les modèles incarnent courage, fierté et esprit guerrier. Sur le portrait d'Aneas Ranaldson Macdonell of Glengarry, peint par Robertson, le jeune homme représente l'archétype même du Highlander tel que l'imaginaient les habitants des Lowlands et de l'Europe continentale au dix-neuvième siècle. Devant un paysage montagneux des Highlands, le modèle porte un kilt et adopte une pose triomphante : armé de son fusil de chasse, Macdonell lève un poing en un geste victorieux ; son chien l'observe et, à ses pieds, gît un cerf qu'il vient d'abattre.

8 En 1822, la visite officielle de Georges IV à Édimbourg fut un événement marquant pour l'Écosse puisqu'aucun monarque de la dynastie des Hanovre ne s'était rendu dans le royaume. C'est de cette visite que date la synecdoque Écosse/Highlands et que commença véritablement l'engouement collectif des Lowlanders pour les traditions des Highlands. Pour célébrer la venue du roi, Walter Scott organisa des cérémonies qui contribuèrent beaucoup à la revalorisation des Highlanders aux yeux des Lowlanders. Après le séjour du monarque, les Highlanders ne furent plus seulement considérés comme de vaillants soldats, ils devinrent aussi les représentants de l'Écosse. Scott convia plusieurs clans à

venir parader en kilt et, avant l'arrivée du monarque, il publia *Hints Adressed to the Inhabitants of Edinburgh* (1822) dans lequel il annonça que tous ceux qui souhaitaient prendre part au bal organisé en l'honneur de Georges IV devaient soit porter un uniforme militaire, soit être vêtus de l'habit régional des Highlands, peu importe qu'ils fussent originaires des Lowlands⁶. Ainsi que l'a affirmé Prebble : « if a single occasion can be said to have determined the kilt as the national dress of all Scotsmen [...] this Ball may perhaps have been that moment⁷ ». En portant un kilt lors de sa visite en Écosse, Georges IV a lui aussi indéniablement contribué à la réhabilitation symbolique de cet habit. Seulement quatre-vingts ans auparavant, kilt et tartan étaient encore étroitement associés aux opposants de la dynastie des Hanovre et de l'Union parlementaire. Après l'insurrection de 1745, ils furent même considérés comme des symboles de haute trahison et furent prohibés par le *Disarming Act* jusqu'en 1782⁸.

9 Le portrait de Georges IV⁹, peint par Sir David Wilkie (1785-1841), résume la nouvelle identité écossaise ainsi que la revalorisation des Highlanders et du kilt. Sur cette œuvre à la manière d'un chef de clan, le roi porte un kilt dont le tartan est aux couleurs de la famille royale des Stuart, dynastie qui régna en Écosse pendant plusieurs siècles avant d'hériter du trône d'Angleterre en 1603. Le peintre représente ainsi Georges IV comme le successeur légitime des Stuart, à la tête non pas d'un clan mais de l'ensemble de l'Écosse et fait écho à Scott qui écrit : « we are THE CLAN and our king is THE CHIEF¹⁰ ».

10 Au XIX^e siècle, la plupart des Écossais adhéraient à l'identité nationale pro-unioniste, mais les symboles visuels choisis par Scott pour la représenter ne furent pas du goût de tous les Lowlanders. John Gibson Lockhart, gendre et biographe de Scott, critiqua les cérémonies organisées pour Georges IV et écrit : « [it was] a Hallucination in which the glorious traditions of Scotland were identified with a people which always constituted a small and always unimportant part of the Scottish population¹¹ ». Le kilt que porta le souverain suscita lui aussi de nombreuses critiques, certains le jugèrent trop court et indécent¹². D'autres pensèrent que c'était une preuve de l'ignorance de Georges IV vis-à-vis de la culture écossaise puisque seuls les habitants des Highlands portaient cet habit qui, de surcroît, n'avait une origine ni ancienne ni nationale. Wilkie alla même jusqu'à affirmer que « Scotland, the main portion of which was Lowland, had no more ado with the clan tartan, than an Englishman with a Welshman's leek¹³ ».

11 *Sir Mungo Murray*, exécuté par John Michael Wright (1617-1694), et *Kenneth Duffus, 3rd Lord Sutherland*¹⁴, peint par Waitt au début dix-huitième siècle, permettent de constater que les Highlanders portaient traditionnellement un long plaid en tartan dont la partie supérieure reposait sur l'épaule. Ce ne fut qu'au cours des années 1720 que le kilt fut créé par l'Anglais Thomas Rawlinson. Ce dernier était un industriel qui construisit un haut-fourneau sur les terres des Macdonell of Glengarry dans le comté d'Inverness ; jugeant que les plaids de ses employés n'étaient pas des plus adaptés pour le travail, il eut alors l'idée d'une tenue conservant seulement la partie inférieure du plaid. Le clan Macdonell adopta immédiatement le kilt, rapidement préféré au plaid long par l'ensemble des Highlanders, comme l'illustrent les portraits réalisés à partir des années 1740. Le quatrième comte de Loudoun porte un kilt sur le tableau d'Allan Ramsay (1713-1784) datant d'environ 1747¹⁵; sur le double portrait des fils du chef de clan Macdonald, peint par Jeremiah Davison (v. 1695-v. 1745) vers 1745, le plus jeune porte un pantalon court et des bas appelés *trews* et l'aîné un kilt. Auparavant les portraits représentant des modèles originaires des Highlands avant 1720, montrent qu'ils portaient généralement un long plaid couvrant en partie les jambes et le buste ; les plus aisés mettaient parfois des *trews*.

¹² À défaut d'être des œuvres remarquables, la série de portraits des membres du clan Grant a une grande valeur historique car, avant la seconde moitié du XVIII^e siècle, la noblesse des Highlands commanda très peu de tableaux. D'autre part, ces toiles apportent des informations précieuses sur la tenue des habitants des Highlands au début du XVIII^e siècle. L'étude de ces portraits permet de constater qu'à l'époque chaque clan n'avait pas un tartan qui lui était propre. Le joueur de cornemuse et le champion d'Alexander Grant portent, en effet, chacun un plaid dont le tartan se ressemble, mais les couleurs ne sont pas identiques et les carreaux sont d'une autre dimension. Ce fut seulement au début du XIX^e siècle, peu avant la visite de Georges IV, que les tartans familiaux furent conçus. Selon Trevor-Roper, auparavant les couleurs du tartan ne variaient que légèrement en fonction du statut social et non du clan : la tenue des chefs de clans était plus colorée que celle de leurs hommes ; mais, dans tous les cas, le marron était la couleur dominante¹⁶. Les frères anglais Sobieski Stuart furent les inventeurs des tartans des principaux clans même si, de leur vivant, leurs travaux furent discrédités pour avoir prétendu être des descendants de Charles Edward Stuart¹⁷.

¹³ Entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle, les portraits de Highlanders constituent ainsi des témoignages de l'évolution de la perception des Lowlanders à l'égard de leurs compatriotes vivant dans les comtés du nord-ouest ; ils soulignent aussi les modifications de leurs tenues vestimentaires. Les toiles de Highlanders, réalisées au XIX^e siècle par les artistes des Lowlands, ont beaucoup aidé à la diffusion de la nouvelle identité écossaise. Tous les peintres n'acceptèrent cependant pas la synecdoque Highlands/Écosse, comme le suggèrent notamment les trois portraits de chefs de clans en habit régional peints par Raeburn.

¹⁴ Les historiens de l'art considèrent que Sir Henry Raeburn est le père de l'école écossaise de peinture et, de nos jours, il est incontestablement le plus célèbre d'entre tous les artistes originaires d'Écosse. Raeburn fut le premier portraitiste de ce pays à jouir d'une importante renommée au-delà des frontières de la Grande-Bretagne, bien qu'il exerçât toute sa vie à Édimbourg. Outre son élection au rang d'académicien de la Royal Academy en 1815, il fut nommé deux ans plus tard membre des Académies de Florence et de New York, ainsi que de l'Académie de la Caroline du Sud en 1821. Georges IV admira les talents de Raeburn et, lorsqu'en 1822 le souverain se rendit en Écosse, il anoblit le portraitiste, qui fut le premier peintre écossais à obtenir une telle distinction¹⁸. De plus, seulement quelques semaines avant le décès de ce dernier, le monarque lui conféra le titre de *King's Limner for Scotland* ; il aurait été si impressionné par l'artiste qu'il aurait confié à Walter Scott que « he would have made Raeburn a baronet could he have done so without injustice to the memory of Reynolds¹⁹ ».

¹⁵ Alors que la plupart de ses collègues écossais furent contraints à s'établir à Londres ou à émigrer sur le continent européen faute de trouver suffisamment de mécènes dans leur pays natal, Raeburn ne manqua pas de commandes. Il occupa le devant de la scène artistique en Écosse pendant près de trente ans et bénéficia du quasi-monopole des commandes de portraits. Ainsi que l'a souligné Cunningham « [Raeburn] painted all the eminent men of his time and nation ; and a gallery of the illustrious heads of a most brilliant time might almost be completed from his works alone²⁰ ». C'est souvent grâce aux portraits de Raeburn que l'on connaît de nos jours le visage de nombre d'intellectuels écossais de l'époque : Lord Kames, Mackenzie, Scott, Robertson, Blair, Ferguson, Black, Hutton et Watt sollicitèrent les talents du portraitiste ; parmi ses plus illustres compatriotes, seul Burns ne posa pas pour lui. Les aristocrates des Lowlands et des

Highlands firent aussi appel à ses talents. Pour ses clients originaires des comtés du sud, il préféra exécuter des portraits, dont la composition était généralement très dépouillée et sa palette comprit essentiellement des tons sombres en harmonie avec la sévérité de la morale presbytérienne. Ses portraits d'intellectuels et d'artistes, quant à eux, peuvent être classés en deux groupes. Il réalisa des tableaux en buste où le modèle, représenté sur un fond sombre, est éclairé par une lumière vive. Les autres, exécutés de trois-quarts, ont une composition relativement classique ; le modèle est le plus souvent assis à côté d'une table sur laquelle sont posés plusieurs objets ayant trait à sa profession. Sur un plan esthétique, ses portraits de Lowlanders contrastent avec les trois chefs de clans que Raeburn exécuta entre la fin des années 1790 et 1813. Ces tableaux ont été peints sur des toiles de grand format mesurant près de deux mètres quarante de hauteur et un mètre cinquante de largeur, tandis que ceux des Lowlanders furent réalisés sur des toiles aux dimensions plus réduites. Pour ses portraits d'érudits, il peignit le plus souvent sur des tableaux d'environ un mètre vingt-cinq de long par un mètre de largeur. Ses œuvres représentant des Highlanders sont également plus colorées que ses portraits de Lowlanders. Un amateur qui visita l'atelier de Raeburn fut d'ailleurs frappé par ces différences et affirma : « I was much struck at the first glance with some Highland chiefs ; all plaided and plumed in their tartan array, whose picturesque dress martial bearing contrasted finely with the graver costume and sterner brows of the Lowlanders²¹ ». L'ensemble des peintures de Raeburn synthétise ainsi la dualité culturelle et socio-économique existant en Écosse au tournant du dix-neuvième siècle.

¹⁶ Le *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch*²² est le plus connu d'entre tous les tableaux de Raeburn. Pièce maîtresse de la collection de la National Gallery of Scotland que des milliers de visiteurs viennent admirer chaque année, cette œuvre est devenue une véritable icône dont l'industrie s'est emparée en la commercialisant sous toutes ses formes. Elle fascine également les historiens de l'art qui lui ont consacré pas moins de deux ouvrages alors que certains peintres écossais qui jouirent pourtant d'une renommée considérable de leur vivant n'ont pas encore été étudiés. Ce tableau fait également l'objet de nombreux articles car, aujourd'hui encore, son attribution suscite une polémique virulente. Après le Reverend Walker, les portraits de John Sinclair of Ulbster, de Francis Macnab et d'Alistair Ranaldson Macdonell of Glengarry²³ sont les toiles les plus célèbres de Raeburn.

- ¹⁷ La proscription du tartan et du kilt prit fin en 1782, essentiellement grâce à l'intervention de la *Highland Society of London*²⁴. Membre de cette société, Sir John Sinclair of Ulbster composa *Observations on the propriety of preserving the dress, the language, the poetry, the music, and the customs, of the ancient inhabitants of Scotland : addressed to the Highland Societies of London and of Scotland* (1804), dans lequel il s'intéressa plus particulièrement au costume régional des Highlands. Ce fut d'ailleurs à son initiative que les membres de la *Highland Society of London* portèrent un habit en tartan lors de chaque rencontre²⁵. Lorsqu'en 1794 il créa le régiment des *Rothesay and Caithness fencibles*, il conçut lui-même l'uniforme de ses six cents soldats. Peu après avoir constitué son régiment, Sinclair commanda son portrait à Raeburn et posa pour le maître dans son uniforme de colonel des *Rothesay and Caithness fencibles*. Ce premier portrait en pied de chef de clan vêtu d'un habit en tartan rappelle les origines de son client et reflète à la fois des traits de la personnalité du modèle et l'intérêt qu'il portait à la tenue vestimentaire des Highlands. Raeburn a peint en effet son modèle devant un paysage montagneux d'Écosse : même si l'arrière-plan a été exécuté trop sommairement pour savoir s'il s'agit des terres appartenant à Sinclair, le peintre a

représenté au premier plan des chardons situant le modèle en Écosse. Souvent critiqué pour sa vanité, Sinclair regarde le spectateur d'un air hautain et arbore fièrement son uniforme coloré²⁶. Le portraitiste fait également part des opinions politiques de son client puisque celui-ci avait choisi de porter l'uniforme du régiment qu'il créa spécialement à la demande du premier ministre Pitt pour défendre le pays contre les Français. Comme nombre de portraits de Highlanders réalisés à cette époque, la toile exécutée par Raeburn présente Sinclair comme un défenseur de la Grande-Bretagne. Il se démarque néanmoins des autres tableaux de Highlanders vêtus d'une tenue militaire, Raeburn n'ayant pas peint son client sur un champ de bataille. *John Sinclair* contraste notamment avec *Hugh Montgomerie* et *l'Officier de Highlanders*²⁷ exécutés respectivement par l'Américain John Singleton Copley (1738-1815) et le Français Horace Vernet (1789-1863) : sur ces tableaux, les peintres ont utilisé une formule traditionnelle pour les portraits d'officiers en représentant leurs modèles dirigeant des troupes de soldats.

¹⁸ Sur les deux autres tableaux en pied réalisés par Raeburn, les chefs de clans ne portent pas de tenues militaires mais, à l'instar de Sinclair, ils ont un air martial. Ces trois œuvres n'ont toutefois rien de comparable avec les portraits de Highlanders peints après 1822. Les toiles de Raeburn s'inscrivent, en fait, à mi-chemin entre les affiches de propagande anti-jacobite et les œuvres des peintres victoriens célébrant les Highlanders. Sur les tableaux de Raeburn, les habitants du nord-ouest ne sont présentés ni comme des êtres barbares, ni comme des héros. Lorsqu'il peignit le portrait de Sinclair, la réhabilitation sociale des Highlanders avait commencé, mais il fallut attendre 1815 et la publication des romans de Scott pour qu'ils soient perçus comme de véritables défenseurs de la Grande-Bretagne. Raeburn n'adhéra pas à cette idée qui fut largement diffusée à travers le continent européen grâce aux ouvrages de Scott. Le romancier et le peintre avaient une vision des Highlanders radicalement différente ainsi que l'illustre l'étude comparée du portrait de Macdonell of Glengarry et du personnage de Fergus Mac-Ivor, dans le roman *Waverley* (1814), pour lequel Scott prit Macdonell pour modèle.

¹⁹ Plusieurs historiens de l'art considèrent que ce portrait par Raeburn offre une image du modèle comparable à celle du personnage du roman de Scott. Duncan Thomson pense même que ce tableau a contribué à la diffusion d'une vision romantique et idéalisée des Highlanders²⁸. À l'instar de Mac-Ivor qui avait un physique avantageux, Macdonell était doté d'un physique flatteur sur l'œuvre de Raeburn, mais le tableau traduit l'ambivalence de l'opinion du peintre à l'égard du chef de clan. Dans ce portrait, Raeburn a suggéré l'impossibilité de concilier la réalité économique et la volonté des chefs de clans désireux de vivre de façon traditionnelle tandis que Scott, faisant fi des pressions financières, célébrait ceux qui tentaient de perpétuer les traditions.

²⁰ Sur le portrait exécuté par Raeburn, Macdonell est vêtu d'un kilt, tenue que son grand-père Ian Macdonell of Glengarry avait été le premier à adopter dans les Highlands. Même s'il ne porte pas un uniforme militaire, le modèle est paré de bien plus d'armes que Sinclair. Ian Finlay a fait remarquer que les armes représentées n'étaient pas celles utilisées pour la chasse ou les combats, mais étaient des accessoires d'apparat. Comme il l'a précisé :

[these weapons] are magnificent. But the gorgeous, clumsy over-elaboration of the pistols would have made them ill weapons to shoot with, and, taken to pieces, they reveal the London proof-mark. The dirk, with its ivory handle and gold mounts with their English hall-marks, is all very well for fancy dress, but its handle gives a man's fingers a poor grip for a tight place²⁹.

21 Les armes de Macdonell et sa tenue ont été peintes avec une précision inhabituelle pour les tableaux réalisés par Raeburn à cette époque. Cette minutie faisant ressortir la qualité du tartan de l'habit de Macdonell et les armes d'apparat, donne l'impression que le modèle, à la manière d'un acteur, endosse le costume et le rôle d'un chef de clan seulement le temps de poser pour son portrait. Cette impression est renforcée par le jeu d'ombre et de lumière qui confère une certaine théâtralité à Macdonell le privant de toute crédibilité en tant que chef de clan.

22 Comme à son habitude, Raeburn a peint sans complaisance son modèle et a su rendre sa personnalité extravagante et paradoxale. Son client voulait vivre à la manière de ses ancêtres, il portait un kilt et ne se déplaçait jamais sans sa garde personnelle. Toutefois, si traditionnellement les chefs de clans assuraient à leurs hommes leur protection et le droit de vivre sur leurs propriétés, Macdonell, pour sa part, n'hésita pas à expulser les familles cultivant ses terres pour les vendre aux éleveurs ovins et financer ainsi son train de vie coûteux. Ceci n'empêcha pas Macdonell de mourir endetté et son fils Aneas, qui posa pour Robertson, fut contraint à vendre les terres qui lui restaient avant d'émigrer en Australie. Cette situation ne fut pas propre aux Macdonell of Glengarry, plusieurs chefs de clans rencontraient alors eux aussi des difficultés financières : ainsi, quand Francis Macnab fit appel à Raeburn vers 1810, il était déjà ruiné et son neveu qui hérita de la propriété en 1816 la revendit et quitta l'Écosse pour le Canada.

23 Dans le portrait de Macnab, Raeburn n'offrait pas non plus une vision idéalisée du chef de clan alors âgé de près de quatre-vingts ans. Même si le modèle est armé et porte un chapeau semblable à ceux de certains régiments de l'armée britannique, il n'a rien d'impressionnant. Ce tableau dégage une atmosphère très différente de celle du *Colonel Alistair Ranaldson Macdonell of Glengarry*. La théâtralité est effectivement remplacée par une tension qui semble traduire les difficultés financières accablant Macnab. Les traits de son visage sont tendus et dénotent l'inquiétude ; le modèle est représenté dans un paysage naturel sous un ciel d'orage menaçant et accentuant l'atmosphère pesante. *Francis Macnab* et *Alistair Ranaldson Macdonell of Glengarry* laissent transparaître les difficultés rencontrées par les modèles et, par extension, celles que connaissait alors l'ensemble de la société des Highlands.

24 Ces trois portraits sont véritablement les œuvres de Raeburn allant le plus à l'encontre de la vision des Highlanders présentée par Scott à travers ses romans et lors des cérémonies organisées en l'honneur de Georges IV. Le peintre évoque le décalage entre la réalité économique et une vision idéalisée et romantique. À travers *Sir John Sinclair of Ulbster*, *Alistair Ranaldson Macdonell of Glengarry* et *Francis Macnab*, l'artiste révèle les artifices de la métonymie Écosse/Highlands sur laquelle reposait l'identité nationale pro-unioniste, définie au tournant du XIX^e siècle. Bien qu'il ait eu de nombreux clients parmi la noblesse des Highlands, ces tableaux sont vraisemblablement les seuls où il a peint des modèles originaires des comtés du nord-ouest vêtus d'un habit en tartan. Ceci suggère que le portraitiste n'acceptait pas la nouvelle identité écossaise. D'ailleurs, le contraste entre ces trois œuvres et les portraits des Lowlanders rappelle qu'au début du XIX^e siècle les différences entre les habitants des Lowlands et ceux des Highlands subsistaient, bien qu'atténuées. Plutôt qu'un hymne en l'honneur de l'identité écossaise, les trois chefs de clans en costume régional immortalisent les derniers représentants d'une société traditionnelle vouée à disparaître.

²⁵ Raeburn ne fut pas le seul artiste à contester l'assimilation de l'Écosse aux Highlands. Durant la première moitié du XIX^e siècle, la série de vues d'Édimbourg réalisée par Alexander Nasmyth (1758-1840)³⁰ et les scènes de genre de la première période de David Wilkie révèlent qu'ils n'acceptèrent pas que les Highlanders fussent les représentants de l'Écosse. À partir des années 1880, les peintres de l'école de Glasgow, plus connus sous le nom de *Glasgow Boys*, s'opposèrent aussi à l'enthousiasme pour les Highlands : ils préférèrent peindre des paysages des Lowlands et des ouvriers agricoles de la région plutôt que des vues de lacs et de montagnes du nord-ouest semblables à celles représentées sur les tableaux de Horatio MacCulloch (1805-1867) et de Peter Graham (1836-1921).

BIBLIOGRAPHIE

Certains tableaux cités dans cet article peuvent être consultés sur les sites Internet suivants :

Richard Waitt, *The Fool of the Laird of Grant*, 1731:

<www.natgalscot.ac.uk/collections/artist_search.php?objectId60876>

David Morier, *The Battle of Culloden* :

<en.wikipedia.org/wiki/Highland_charge>

Sir David Wilkie, *George IV*, 1829:

<www.royalcollection.org.uk/egallery/object.asp?maker=WILKIED&object=401206&row=10>

John Michael Wright, *Sir Mungo Murray, Son of 2nd Earl of Atholl*, v. 1683:

<www.nationalgalleries.org/collections/simple_search.php?objectId=3361>

Sir Henry Raeburn, *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch*, v. 1795:

<www.nationalgalleries.org/collections/simple_search.php?objectId=5327>

Sir Henry Raeburn, *Sir John Sinclair of Ulbster, 1st Bart of Ulbster*, v. 1795:

<www.scotlandsource.com/henry-raeburn/s3.html>

Sir Henry Raeburn, *Francis Macnab*, v. 1810:

<www.glasgowmuseums.com/venue/building/imageDisplay.cfm?venueID=4&fiID=1&iID=60>

Sir Henry Raeburn, *Colonel Alistair Ranaldson Macdonell of Glengarry*, v. 1812:

<www.nationalgalleries.org/collections/simple_search.php?objectId=5300>

John Singleton Copley, *Hugh Montgomerie, 12th Earl of Eglinton*, 1780:

<www.nationalgalleries.org/collections/simple_search.php?objectId=2364>

Horace Vernet, *Officier de Highlanders*, 1823:

<www.latribunedelart.com/images/Vernet_Officier_Highlanders_Gueret.jpg>

NOTES

1. Samuel Johnson, *A Journey to the Western Islands of Scotland*, 1775, Londres, Penguin Classics, 1984, p. 96. *The Journal of a Tour to the Hebrides* (1785), composé par le Lowlander James Boswell, abonde de préjugés partagés par les Lowlanders envers les Highlanders. Ainsi, au début de son périple dans les Highlands, Boswell écrivit à propos des habitants : « [...] not one of them could speak English. I observed to Dr. Johnson, it was the same as being with a tribe of Indians. [...] Some were as black and wild in their appearance as any American savages whatever. One woman was as comely almost as the figure of Sappho, as we see it painted. » James Boswell, *The Journal of a Tour to the Hebrides* (1785), Cologne, Könemann, 2000, p. 134-135.
2. Richard Waitt, *The Fool of the Laird of Grant*, 1731, National Portrait Gallery of Scotland, Édimbourg. Andrew Robertson, *Aneas Ranaldson Macdonell, 16th of Glengarry and 6th titular Lord Macdonell*, 1827, œuvre non localisée.
3. Tom Devine, *The Scottish Nation, 1700-2000*, Londres, Penguin, 1999, p. 237.
4. David Morier, *The Battle of Culloden*, œuvre non localisée.
5. Richard Cooper, *Bonnie Prince Charlie*, 1745, no. PAW/17, National Library of Scotland, Édimbourg.
6. Dans *Hints Addressed to the Inhabitants of Edinburgh* Scott énumérait les différentes cérémonies qui étaient prévues pour la visite du souverain et donnait quelques recommandations aux habitants de la ville.
7. John Prebble, *The King's Jaunt. George IV in Scotland, August 1822 'One and Twenty Daft Days'* (1988), Édimbourg, Birlinn, 2000, p. 103.
8. Le kilt et les habits en tartan avaient été considérés comme des symboles de haute trahison et furent prohibés par le *Disarming Act* de 1746 qui stipulait : « from and after the first day of August 1747, no man or boy within that part of Great Britain called Scotland [...] shall, on any pretence whatsoever, wear or put on the clothes commonly called the Highland clothes – that is to say, the plaid, the philabeg, or little kilt, trowse, shoulder belt, or any part whatsoever of what peculiarly belongs to the Highland garb ; and that no tartan or party-coloured stuff shall be used [...] ». J.G. Mackay, *The Romantic Story of the Highland Garb and the Tartan*, Stirling, Eneas Mackay, 1924, p. 172.
9. Sir David Wilkie, *George IV*, 1829, collection de Sa Majesté la Reine Elisabeth II, Palais de Holyrood, Édimbourg.
10. Cité dans John Morrison, *Painting the Nation. Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2003, p. 50.
11. Cité dans *The Scottish Nation 1700-2000*, p. 235. Devine explique : « [Lord Macaulay] looking back from the 1850, [...] found it incredible that the monarch should show his respect for the historic Scottish nation by disguising himself in what, before the Union, was considered by nine Scotchmen out of ten the dress of a thief. »
12. Un aristocrate écossais déclara à propos de la tenue du monarque : « “le kilt de Sa Majesté est trop court pour respecter la décence [...] – Sa Majesté est parmi nous si peu de temps qu’Elle nous fait profiter au mieux de toute sa personne”, rétorqua Lady Hamilton-Dalrymple ». Cité dans Michel Duchein, *Histoire de l’Écosse*, Paris, Fayard, 1998, p. 396.
13. Cité dans Nicholas Tromans, « David Wilkie : Painter of Everyday Life », *David Wilkie. Painter of Everyday Life*, Londres, Dulwich Picture Gallery, 2002, p. 22.
14. John Michael Wright, *Sir Mungo Murray, Son of 2nd Earl of Atholl*, v. 1683, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg. Richard Waitt, *Kenneth Duffus, 3rd Lord Sutherland*, v. 1730, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg.
15. Allan Ramsay, *John Campbell, 4th Earl of Loudoun*, 1747, œuvre non localisée.

16. Hugh Trevor-Roper, « The Invention of Tradition : the Highland Tradition of Scotland », E. Hobsbawm et T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition* (1983), Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 19.
17. Ils publièrent en 1843 *Vestiarium Scoticum*, ouvrage dans lequel est représenté un nombre important de tartans qu'ils affirmaient avoir reproduits fidèlement à partir d'un manuscrit du seizième siècle en leur possession. En 1845, ils rédigèrent *The Costumes of the Clans* présentant encore plus de tartans qui furent adoptés par la *Highland Society of London* et utilisés par les fabricants de plaids. Or, ainsi que Trevor-Roper l'a souligné, « the exposure of the royal claims of the Sobieski Stuarts – the real inventors of the clan tartans – destroyed [their] credit [...] », *ibid.*, p. 39.
18. Le portraitiste Sir John Medina (1659-1710) exerça à Édimbourg à partir de 1693 et fut anobli par le Parlement écossais peu avant l'Union parlementaire de 1707. Néanmoins, Medina était natif de Bruxelles.
19. Cité dans R.S. Clouston, *Sir Henry Raeburn*, Londres, William Claws and Sons, 1933, p. 79.
20. Allan Cunningham, *The Lives of the Most British Painters, Sculptors and Architects*, deuxième édition, vol. 5, Londres, John Murray, 1830, p. 222.
21. Cité dans *Sir Henry Raeburn, op. cit.*, p. 21.
22. Sir Henry Raeburn, *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch*, v. 1795, National Gallery of Scotland, Édimbourg.
23. Sir Henry Raeburn, *Sir John Sinclair of Ulbster, 1st Bart of Ulbster*, v. 1795, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Sir Henry Raeburn, *Francis Macnab*, v. 1810, United Distillers. Sir Henry Raeburn, *Colonel Alistair Ranaldson Macdonell of Glengarry*, v. 1812, National Gallery of Scotland, Édimbourg.
24. Société créée en 1778 par des aristocrates des Highlands vivant plusieurs mois de l'année à Londres.
25. Devine a précisé en effet : « it was Sir John Sinclair, [...] who composed the resolution passed by the Highland Society of London in 1804 to wear tartan at its meetings in order to recall “the high character of our ancestors” » Tom Devine, *Clanship to Crofters' War. The Social Transformation of the Scottish Highlands*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994, p. 98.
26. Dans son catalogue des portraits de Raeburn, Mackie note : « by all accounts Sinclair was humourless, conceited and captivated by projects that allowed scope for self-display [...] » David Mackie, *Raeburn Life and Art*, vol. 4, thèse de Phd non publiée, Edinburgh University, 1993, p. 1047.
27. John Singleton Copley, *Hugh Montgomerie, 12th Earl of Eglinton*, 1780, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg. Horace Vernet, *Officier de Highlanders*, 1823, Musée de la Sénatorerie, Guéret.
28. Selon Thomson, « its [the portrait's] message concerns artifice and a romantic longing for a nebulous past [...] [Macdonell] and Raeburn were complicit in concocting a statement about Scotland's past, Jacobite as well as Celtic. » Duncan Thomson, *Raeburn. The Art of Sir Henry Raeburn, 1756-1823*, Édimbourg, the Trustees of the National Galleries of Scotland, 1997, p. 152.
29. Ian Finlay, *Art in Scotland*, Oxford, Oxford University Press, 1948, p. 88-89.
30. Sur les vues d'Édimbourg exécutées par Nasmyth entre 1824 et 1825, voir Marion Amblard, « Édimbourg vue par Alexander Nasmyth : une représentation de l'identité écossaise au début du dix-neuvième siècle », Rosie Findlay, Tri Tran et William Findlay (eds.), *Vivre la ville en Écosse/ Towns and Town Life in Scotland*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2005, p. 89-108.

AUTEUR

MARION AMBLARD

Université Stendhal-Grenoble 3