

L'importance du détail dans la peinture écossaise de 1750 à 1850 : les cas de Raeburn et de Wilkie

Marion Amblard, Univ. Grenoble Alpes, ILCEA4

Mots-clés : détail – Raeburn – Wilkie – peinture écossaise

Keywords: detail – Raeburn – Wilkie – Scottish painting

Platon et Aristote, puis à leur suite bien des auteurs de l'Antiquité et de la période classique, ont donné pour fonction à l'art l'imitation (« imitation », Souriau 907-909). Selon la théorie de la mimésis, les peintres doivent reproduire de la façon la plus exacte possible l'apparence des êtres et des choses, ce qui implique que tout dans la composition, jusqu'au moindre détail, doit être peint avec minutie. Pendant des siècles, les peintres de l'art figuratif se sont donc donné pour objectif de réaliser des représentations des plus réalistes à la manière des célèbres peintres antiques, Zeuxis et Parrhasios. Ces derniers maîtrisaient parfaitement le trompe-l'œil que l'on pourrait définir comme étant « l'aboutissement extrême d'une conception de la peinture qui est en fait l'imitation illusoire du réel » (« trompe l'œil », Souriau 1443). Leurs œuvres étaient effectivement si mimétiques que les hommes et les animaux croyaient avoir devant eux les choses mêmes et non leur représentation ainsi que le souligne Pline l'Ancien dans une anecdote tirée du XXXV^e volume de son *Histoire Naturelle* :

[Zeuxis] eut comme contemporains et comme rivaux Timanthe, Androcydès, Eupompe, Parrhasius. On raconte que ce dernier entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demande qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste. (65)

De nos jours, dès lors que l'on évoque la peinture au réalisme mimétique, on pense le plus souvent aux écoles flamande, hollandaise et d'Italie du Nord de la fin du XVI^e siècle, célèbres pour leurs natures mortes et leurs trompe-l'œil qui sont parfaitement finis. Dans leurs œuvres, tout dans la composition est peint avec le plus grand soin. Le moindre détail est traité avec précision et a, le plus souvent, une charge symbolique et religieuse. Ainsi, dans le *Bouquet de fleurs avec bijoux, pièces et coquilles* de Jan Brueghel l'Ancien (1568-1625), la présence d'insectes tels que les papillons et la libellule ainsi que les différents stades de floraison évoquent le caractère éphémère de la vie ; les pièces de monnaie suggèrent la richesse, l'avarice et les coquillages exotiques font référence aux territoires récemment découverts. Bien moins célèbres que les toiles des peintres flamands et hollandais auxquelles elles ont souvent été comparées¹, les œuvres de Thomas Warrender (actif 1673-1713), de William Gouw Ferguson (1632/1633-v. 1695) et de Richard Waitt (actif 1708-1732), trois artistes écossais du tournant du XVIII^e siècle, démontrent le même souci de réalisme mimétique. À cette période, on ne peut pas encore parler d'école écossaise puisqu'au début du XVIII^e siècle l'art pictural commençait tout juste à se développer en Écosse. Jusque-là, le contexte politique, économique et culturel n'avait pas été propice à l'art pictural : l'Écosse était un pays pauvre, au bord de la faillite lors de la signature du traité d'Union des Parlements en 1707, et avait été en guerre contre l'Angleterre pendant des siècles. La Réforme, avec l'établissement de l'Église presbytérienne en 1560, avait également été un frein au développement de l'art pictural puisqu'elle avait privé les peintres du mécénat de l'Église. De plus, lors des campagnes iconoclastes durant la Réforme, les églises furent pillées et la quasi-totalité des œuvres qui les ornaient furent détruites. En 1603, avec la signature du traité d'Union des Couronnes et le départ du roi Jacques VI et de sa cour pour Londres, les peintres eurent une clientèle encore plus réduite. Il fallut attendre la stabilité politique après la dernière rébellion jacobite de 1745 et les premières retombées économiques de l'Union avec l'Angleterre pour que l'art pictural commence à se développer en Écosse. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'art du portrait

¹ Au cours des XVI^e et XVII^e siècles plusieurs peintres hollandais vinrent travailler en Écosse. On peut citer, entre autres, Adrian Vanson (actif en 1581 et 1602), qui peignit à la cour du roi Jacques VI, et Jacob de Wet (1641-1697), qui exécuta une série comprenant environ cent portraits pour Charles II. Au moins un peintre écossais du XVII^e siècle ouvrit un atelier en Hollande, il s'agit de William Gouw Ferguson, qui y travailla pendant plusieurs années avant de s'installer à Londres dans les années 1690. Sur la comparaison entre les peintures hollandaises et écossaises, ainsi que sur les liens entre ces deux écoles voir Lloyd Williams, *Dutch Art*, 11-20 et Lindsay Errington, « Gold and Silver in Shadow. The Dutch Influence on Nineteenth-Century Scottish Painting », *Dutch Art*, 49-59.

fut le plus pratiqué et les autres genres picturaux se sont ensuite développés à partir du début du XIX^e siècle². Parmi les principales caractéristiques de l'art du portrait écossais de la seconde moitié du XVIII^e siècle, on compte le traitement minutieux des détails ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'école écossaise fut surnommée « l'école des moindres détails » (*Three Centuries of Scottish Painting* 7) par l'historienne de l'art Jean Sutherland Boggs qui, dans les années 1960, a organisé à la galerie nationale du Canada, à Ottawa, une rétrospective consacrée à la peinture écossaise.

Mais pour quelles raisons les peintres écossais attachaient-ils autant d'importance au détail ? Quel rôle, quelle fonction joue le détail dans leurs œuvres ? Est-ce qu'il s'agit d'une partie si réduite du tableau qu'il en devient insignifiant ou, au contraire, est-il essentiel dans l'économie de l'œuvre au point que tout dans la composition semble s'organiser en fonction de lui ? Comment a évolué la manière dont les peintres écossais ont traité le détail au cours des XVIII^e et XIX^e siècles ? Autant de questions auxquelles cet article va tenter de répondre grâce à l'étude de quelques œuvres du portraitiste Sir Henry Raeburn (1756-1823) et du peintre de genre Sir David Wilkie (1785-1841). Tous deux furent des artistes majeurs de l'école écossaise de peinture du XIX^e siècle et exercèrent une influence profonde sur l'art pictural écossais. Nous nous intéresserons tout d'abord à des portraits de Raeburn qui, en 1823, fut nommé peintre officiel du roi Georges IV en Écosse. Nous constaterons que Raeburn ne s'attardait généralement pas sur les détails, à la différence de ses prédécesseurs qui accordaient la plus haute attention au moindre détail dans leurs compositions. En effet, dans les toiles de Raeburn, seul le visage du modèle est peint avec précision. Sa manière de peindre faisait en fait écho aux théories du penseur écossais Thomas Reid. Nous étudierons ensuite quelques tableaux de Wilkie, artiste qui connut très tôt un immense succès pour ses scènes de genre comprenant de nombreux détails humoristiques qui évoquaient les œuvres des peintres hollandais et flamands, alors particulièrement appréciés par les mécènes. Pour Wilkie, la profusion de détails n'était pas seulement destinée à plaire aux collectionneurs ; le traitement du détail témoigne aussi de la volonté de l'artiste à être reconnu en tant que peintre d'histoire, alors considéré comme étant au sommet des

² Sur le développement de l'art pictural en Écosse voir Macmillan, *Scottish Art*.

genres picturaux, et non seulement comme un peintre de genre dont les toiles amusent les spectateurs.

Le détail dans les portraits de Raeburn ou l'influence des théories sensualistes de Thomas Reid

Ce qui caractérise l'art du portrait écossais des XVIII^e et XIX^e siècles, c'est avant tout la sobriété des compositions avec généralement des modèles peints sur des fonds sombres, unis, et une volonté de représenter le client le plus fidèlement possible, sans complaisance de la part de l'artiste. Ces deux caractéristiques sont en partie dues à la culture presbytérienne des Écossais. L'Église d'Écosse, qui occupait alors une place importante dans la vie culturelle et sociale du pays, préconisait aux artistes de peindre des œuvres sobres et réalistes ; selon les préceptes de Calvin, les portraitistes devaient représenter leurs modèles tels qu'ils étaient réellement, peu importait leur rang. L'influence du culte calviniste qu'ils avaient en commun avec la Hollande et les échanges commerciaux entre les deux pays sont deux raisons pour lesquelles la peinture écossaise du XVIII^e siècle a souvent été comparée à l'école hollandaise. Le dépouillement des compositions s'explique aussi par le fait que tout au long du XVIII^e siècle les peintres écossais ne pouvaient bénéficier que d'une formation rudimentaire s'ils restaient dans leur pays natal³.

Pour les deux premières générations de peintres de l'école du portrait, soit les artistes ayant travaillé entre les années 1740 et 1790, le fini minutieux des tableaux jusque dans les plus petits détails était une préoccupation majeure ; dans leurs œuvres, les détails contribuent, selon l'expression de Barthes, à « un effet de réel ». Ceci explique que les peintres écossais aient eu très tôt recours au dessin qu'ils utilisaient comme un outil leur permettant de travailler l'ensemble de la composition ou seulement une partie, un détail. Allan Ramsay (1713-1784), qui compta parmi les portraitistes les plus prisés de Londres avec Joshua Reynolds (1723-1792) et qui fut

³ Au XVIII^e siècle, s'ils étaient formés en Écosse, ils devaient généralement se contenter d'une période d'apprentissage avec un artisan. À partir de 1760, certains étudièrent aussi à la *Trustees' Academy* à Édimbourg. Auparavant, deux autres centres de formation avaient été ouverts en Écosse. Le premier, appelé *Academy of Saint Luke*, fut fondé en 1729 et semble avoir cessé d'exister en 1732. En 1752, les frères Andrew et Robert Foulis ouvrirent la *Foulis Academy*, à Glasgow, qui ferma en 1774. La *Trustees' Academy* fut la première école d'art permanente en Écosse mais, jusqu'en 1798, elle n'eut pas pour vocation de former des artistes, mais des jeunes se destinant à une carrière dans l'industrie textile. David Wilkie étudia dans cette institution entre 1799 et 1804, avant de partir à Londres. Quant à lui, Henry Raeburn fut formé par un orfèvre, puis étudia à Rome. Tout au long du XVIII^e siècle, quelques peintres écossais s'enrôlèrent dans l'atelier d'un peintre à Londres et, à partir de 1768, certains suivirent également les enseignements dispensés à la *Royal Academy*. Toutefois, pour la plupart, ils effectuèrent un séjour prolongé à Rome où ils travaillèrent dans l'atelier d'un peintre, suivirent les cours proposés par les académies d'art et copièrent les œuvres des maîtres de la Renaissance italienne. Sur la formation des peintres écossais en Italie au XVIII^e siècle voir Amblard, « The Scottish painters' exile ».

le premier Écossais à obtenir le titre de peintre officiel de la famille royale britannique, réalisa presque systématiquement des études préparatoires avant de commencer à peindre. La *National Gallery of Scotland* possède plus de trois cents de ses dessins et un grand nombre d'entre eux représente des mains, car Ramsay avait pour habitude d'en travailler la disposition avant de passer à l'exécution du tableau. Dans un portrait, celles-ci occupent une place secondaire et bien souvent c'étaient des assistants qui se chargeaient de les peindre, c'est d'ailleurs la raison pour laquelle on note parfois un certain décalage entre la qualité d'exécution du visage et celle des mains. Ramsay faisait appel aux services d'un peintre spécialisé dans la représentation des tenues vestimentaires, mais il peignait lui-même les mains. Il accordait un soin particulier à celles-ci et leur conférait des poses gracieuses et élaborées ; cette partie des tableaux de Ramsay constitue une véritable petite œuvre à l'intérieur de la grande. La qualité d'exécution des études préparatoires de Ramsay permettent de les comparer aux dessins de grands maîtres français du XVIII^e siècle tels que François Boucher (1703-1770) et Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (2013, Campbell 25 et 84-86)⁴.

Les portraitistes écossais de la seconde moitié du XVIII^e siècle ont suivi son exemple et ont soigné l'ensemble de leur composition. Entre autres, David Martin (1737-1797), qui fut un élève de Ramsay, et Archibald Skirving (1749-1819) ont réalisé des portraits au réalisme mimétique. Leurs tableaux comprennent de nombreux détails, contribuant à l'effet de réel et donnant l'impression d'être en présence du modèle. Dans le portrait de Benjamin Franklin par Martin, les détails d'une grande précision tel que le buste de Newton qui semble observer Franklin, les ouvrages placés au pied du buste et la lumière qui tape sur le verre de ses lunettes et se reflète sur sa joue, servent également à rappeler que l'homme représenté est un scientifique. Dans le portrait d'une dame inconnue, les nombreux détails témoignent du fait que Skirving ne flattait pas ses modèles, qu'il avait pour habitude de représenter le plus fidèlement possible. L'artiste faisait même preuve de si peu de complaisance à l'égard de ses clients qu'il n'hésitait pas à refuser de les peindre. L'écrivain Henry Mackenzie, qui était un contemporain du portraitiste, a expliqué que

⁴ Ramsay avait eu l'occasion d'être en contact avec quelques-uns des plus éminents peintres français contemporains lors de ses séjours dans la Ville éternelle. En effet, lors de ses visites au cours des années 1730, puis entre 1754 et 1757, il suivit assidûment les cours de dessin d'après modèle vivant à l'Académie de France à Rome. Sur les contacts de Ramsay avec les pensionnaires de l'Académie de France à Rome voir Amblard, « Les peintres écossais ».

Skirving aurait un jour refusé de peindre le portrait d'une dame en raison de son teint jugé terne : « once, with his characteristic rudeness, [Skirving] told a lady who had a very dingy complexion he could not paint her, for he had not enough of yellow chalk for the purpose » (213). Dans le portrait de la dame inconnue, le portraitiste n'a pas tenté de dissimuler l'âge avancé du modèle, au contraire, plusieurs détails soulignent sa vieillesse : outre la blancheur des cheveux, le visage est marqué de rides et les mains sont déformées par l'âge. Dans cette œuvre, on constate que les habits de l'inconnue sont peints avec autant de minutie que le visage et constituent un extraordinaire morceau de peinture : le châle est très finement quadrillé de fils dorés et l'artiste imite à merveille la transparence du bonnet en voile que porte la dame. Skirving était connu pour être un peintre particulièrement attentif au détail, ses modèles devaient poser en moyenne entre cinquante et soixante fois pour qu'il puisse terminer un portrait et ils avaient dans l'obligation de venir toujours vêtus de la même tenue. Selon Mackenzie, le peintre n'avait pas pour habitude d'épargner ses clients et c'était pour cette raison qu'il considérait les portraits de Skirving comme étant des représentations fidèles de la physionomie des modèles : « [his portraits were] facsimiles, even of the blemishes of the faces which he painted; he never spared a freckle or a smallpox mark » (213). Avec des portraitistes aussi soucieux du détail et aussi peu complaisants, on comprend pourquoi les mécènes écossais ont longtemps préféré faire appel aux talents des artistes anglais qui, quant à eux, n'hésitaient pas à flatter l'apparence et le rang de leurs clients. Si l'on compare les portraits de femmes par Raeburn à ceux de son rival anglais Sir Thomas Lawrence (1769-1830), le contraste est évident ; d'ailleurs un critique contemporain n'a pas hésité à écrire : « do we ever find a stout woman in the painting of the [English] school? [...] Some of them must have been short and squat, and some of them must have been downright ugly. But we never see them » (Pinnington 172).

Sir Henry Raeburn qui est né en 1756 à Stockbridge, village voisin d'Édimbourg, s'est rapidement imposé à la fin des années 1780 comme le plus éminent portraitiste écossais. Il fut un des premiers peintres à faire toute sa carrière en Écosse. Auparavant, en raison du nombre restreint de mécènes et de l'absence d'un centre de formation artistique, les artistes partaient étudier et travailler à Londres. Raeburn est désormais connu pour son célèbre tableau du *Reverend Walker Skating on Duddingston Loch*, véritable icône de la culture écossaise, ainsi que pour ses portraits de chefs de clan et des penseurs, historiens et scientifiques des Lumières. À

ses débuts, sans pour autant être peintes avec un fini aussi minutieux que les toiles de ses prédécesseurs, les œuvres de Sir Henry Raeburn s'inscrivaient dans la lignée des portraits des premiers peintres de l'école écossaise. Ceci est probablement dû à sa formation en tant qu'orfèvre et à son contact avec David Martin. Ainsi le traitement des détails dans le portrait du géologue James Hutton, datant probablement de la fin des années 1780, n'est pas sans rappeler le portrait de Franklin par Martin. Raeburn a peint sur la table, à côté du modèle, une plume posée sur une liasse de papiers. Le peintre fit peut-être ici allusion au célèbre ouvrage de Hutton, *The Theory of the Earth*, publié en 1788. On voit également plusieurs spécimens géologiques peints avec une telle précision qu'il est possible de reconnaître entre autres, une druse, un fossile, deux veines minérales et un nodule à septarias. Ces détails, qui constituent une nature morte évoquant celles que peindront près de cent ans plus tard les *Colourists*⁵ écossais Cadell (1883-1937) et Peploe (1872-1935), ont la même fonction que ceux dans le portrait de Franklin puisqu'ils rappellent que Hutton était un pionnier de la géologie moderne.

Au cours des années 1790, le style de Raeburn évolua. S'il continua à partager avec ses prédécesseurs la volonté de représenter fidèlement ses modèles, il opta dès lors pour une approche très différente visant à ne pas surcharger le tableau de détails. Ceux-ci ne furent plus peints avec autant de précision puisqu'il choisit de ne représenter que les impressions visuelles. Adoptée par l'ensemble des portraitistes écossais du XIX^e siècle, cette démarche faisait écho aux théories de Thomas Reid et de l'école du sens commun⁶. L'historien de l'art Duncan Macmillan fut le premier à mettre en évidence les liens entre les portraits de Raeburn et les écrits de Reid et il souligne également qu'au XVIII^e siècle le développement et l'évolution de l'art du portrait en Écosse étaient étroitement liés aux idées des penseurs écossais contemporains. Selon Macmillan : « the progress from Ramsay to Raeburn [...] matches the development of Scottish philosophy after Hume: Raeburn is the

⁵ Le terme *Colourists* désigne un groupe d'artistes écossais se composant de quatre peintres : Samuel John Peploe, Francis Campbell Boileau Cadell, John Duncan Fergusson (1874-1961) et Leslie Hunter (1879-1931). Ces artistes, qui occasionnellement travaillèrent et exposèrent ensemble, peignirent des tableaux dénotant à la fois l'influence de l'art français contemporain et celle de l'art pictural écossais. Leurs œuvres se caractérisent par leurs couleurs vives. L'appellation *Colourists* date de 1950 et fut tout d'abord utilisée par Honeyman qui publia un ouvrage sur Peploe, Cadell et Hunter intitulé *Three Scottish Colourists*. (Harris et Halsby 39).

⁶ Thomas Reid ne fut pas le seul penseur écossais de l'école du sens commun à se pencher sur la question de la représentation. En effet, elle fut également abordée par James Beattie dans son ouvrage intitulé *An Essay on the Nature and Immutability of Truth in Opposition to Sophistry and Scepticism* (1770) et par Dugald Stewart dans *Elements of the Philosophy of the Human Mind* (1792). La dialectique réalisme/impressions fut également étudiée par Lord Kames dans *Elements of Criticism* (1762) et Hugh Blair dans ses *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783).

portraitist of common sense » (« Scottish Painting » 29). À la différence de Ramsay, Raeburn n'a pas publié d'ouvrage de théories esthétiques, mais ce dernier avait eu l'occasion de côtoyer Reid, qui posa pour son portrait en 1796. Il était également un ami proche de Dugald Stewart, biographe de Reid et auteur de *Elements of Philosophy of the Human Mind* (1792), ouvrage dans lequel il développa les idées de Reid. Avant de nous intéresser à la manière dont les détails sont représentés dans les tableaux de Raeburn à partir des années 1790, il convient de présenter brièvement les idées de Reid au sujet de la perception.

Pour Reid, le phénomène perceptif se décomposait en deux étapes qu'il nommait la sensation et la perception. La première était l'impression laissée sur les organes sensoriels par un objet et il s'agissait de l'acte qui précédait la perception : Reid expliquait effectivement dans *An Enquiry into the Human Mind* (1764) que « the impression made upon the organ, nerves, and brain, is followed by a sensation. And, last of all, this sensation is followed by the perception of the object » (186). La perception était une opération complexe de l'esprit fondée en partie sur la sensation et la croyance. Cette dernière était occasionnée par la sensation : l'effet de l'objet sur les sens amenait à croire que la sensation avait été causée par une qualité de l'objet et non par l'esprit. Ainsi, la perception d'un objet n'était pas directe car le corps, par le biais de la sensation, servait d'intermédiaire entre l'objet et l'esprit⁷. Les idées n'intervenaient pas dans l'acte de perception. Celle-ci reposait sur une faculté innée que Reid appelait suggestion et qui permettait d'interpréter les sensations générées par l'objet. Selon Reid, la perception correspondait à l'interprétation d'un langage naturel universel dont les objets étaient les signifiants ; les sensations, quant à elles, étaient les signes des qualités de ces objets. L'esprit parvenait à percevoir les objets une fois que les signes avaient été déchiffrés grâce à la suggestion qui, toutefois, ne prenait pas en compte toutes les sensations. L'objet possédait de nombreuses qualités qui laissaient des impressions différentes sur les sens se traduisant chacune par un signe et, en raison de la profusion de signes, la faculté suggestive devait en sélectionner seulement quelques-uns afin que l'esprit puisse percevoir clairement l'objet. Le contact de l'objet avec les organes sensoriels engendrait en effet un chaos

⁷ La théorie de Reid est paradoxale sur ce point. Ainsi que l'explique Patrick Chézaud : « [lorsque Reid affirmait à propos des qualités] "nous avons une connaissance directe et immédiate de celles-ci par l'intermédiaire des sens" il est clair que cette immédiateté n'est pas à proprement parler une perception immédiate, il s'agit en fait, d'une sorte d'intermédiaire naturaliste que l'on pourrait expliciter en disant que les sens fournissent l'occasion d'une connaissance innée, intuitive, irrésistible. » (128).

perceptif dans lequel la faculté suggestive venait extraire les signes qui assuraient la perception, selon Reid :

It is acknowledged, on all hands that the first notions we have of sensible objects are got by the external senses only, and probably before the judgement is brought forth ; but these first notions are neither simple, nor are they accurate and distinct: they are gross and indistinct, and like the chaos. [...] Before we can have any distinct notion of this mass, it must be analysed. (418)

Par conséquent, la manière dont on voyait un objet différait de la façon dont on le percevait. Contrairement à la perception, il n'y avait aucune sélection dans l'acte de sensation, toutes les qualités de l'objet agissant sur les sens. Pour Reid, il était donc essentiel de distinguer

The appearance of objects to the eye, from the judgement which we form by sight of their colour, distance, magnitude, and figure. The only profession in life wherein it is necessary to make this distinction, is that of painting. The painter hath occasion for an abstraction, with regard to visible objects [...] and this indeed is the most difficult part of his art. For it is evident, that if he could fix in his imagination the visible appearance of objects, without confounding it with the things signified by that appearance, it would be as easy for him to paint from the life, and to give every figure its proper shading and relief, and its perspective, proportions, as it is to paint from a copy. (135)

D'après Reid les peintres se devaient de peindre le plus fidèlement possible la réalité, mais il leur préconisait une représentation sensualiste et non pas mimétique. Ils devaient représenter l'objet tel qu'il apparaissait à la vue, c'est-à-dire qu'il fallait qu'ils transcrivent objectivement leur expérience sur la toile en peignant uniquement les différentes impressions visuelles occasionnées par l'objet. Or, les sensations ne permettant pas à elles seules d'avoir une vision très précise, les artistes ne devaient pas représenter dans les moindres détails tous les êtres et objets figurant dans le tableau. En outre, l'ensemble de la composition ne demandait pas une peinture minutieuse, puisqu'en réalité, l'apparence d'un objet variait en fonction de divers facteurs, comme la luminosité et la distance. Raeburn et les portraitistes du XIX^e siècle adoptèrent une démarche faisant écho aux idées de Reid et de l'école du sens commun car dans leurs portraits ils suggèrent plus qu'ils ne décrivent. Dans la plupart des tableaux de Raeburn, la tenue vestimentaire des modèles est peinte très sommairement : pour le portrait de Mrs James Campbell, la tenue est représentée seulement à l'aide d'une dizaine de coups de brosse et n'a rien de comparable avec le rendu tactile des vêtements dans les tableaux de Martin et de Skirving. Les portraits de Raeburn et des portraitistes du XIX^e siècle illustrent aussi les deux étapes du phénomène perceptif décrites par Reid. Sur le tableau, vu de près, le

spectateur ne discerne pas de forme précise mais les marques laissées par le pinceau de l'artiste. Les empâtements et les couleurs semblent avoir été juxtaposés au hasard. L'expérience esthétique du spectateur s'apparente alors à la première phase de l'acte de perception : le peintre a imité sur la toile le chaos perceptif qui, selon Reid, accompagnait la sensation. C'est seulement lorsqu'il s'éloigne du tableau que le spectateur passera à la deuxième phase de la perception : les coups de brosse, qui expriment les impressions, s'estompent, la surface de la toile s'aplanit et les formes se recomposent à travers la mosaïque de couleurs. La distance a ainsi le même effet que la suggestion puisqu'elle permet de réduire le nombre de signes ou d'impressions ; une fois la sélection effectuée, le spectateur interprète les signes et parvient alors à percevoir ce que le peintre a représenté. Lorsqu'il peignait, Raeburn agissait, en fait, à l'inverse du spectateur : le portraitiste, s'éloignait du modèle et de sa toile pour les étudier puis s'en rapprochait pour peindre. Un de ses modèles rapporta son expérience en ces termes :

[Raeburn] having placed me in a chair [...] at the end of his painting-room, in the posture required, set up his easel beside me with the canvas ready to receive the colour. When he saw he was right, he took his palette and his brush, retreated back step by step, with his face towards me, till he was nigh the other end of the room; he stood and studied for a minute more, then he came up to the canvas, and, without looking at me, wrought upon it with colour for some time. Having done this, he retreated in the same manner, studied my looks at that distance for about another minute, then came hastily up to the canvas and painted for a few minutes more. (Thomson 71-72)

Dans *Enquiry into the Human Mind*, Reid émit une autre idée allant à l'encontre des compositions où l'illusion du mimétisme était poussée à l'extrême :

When we look at an object, the circumjacent objects may be seen at the same time, although more obscurely and indistinctly: for the eye hath a considerable field of vision, which it takes in at once. But we attend only to the object we look at. The other objects which fall within the field of vision, are not attended to; and therefore are as if they were not seen. If any of them draws our attention, it naturally draws the eye at the same time: for, in the common course of life, the eyes follow the attention". (164)

Cette remarque concordait avec l'esthétique de Raeburn et évoque la description faite par l'historien de l'art Armstrong à propos du style du peintre :

His intention was to be absolutely true to nature, and to reach that aim he was compelled to treat details as they actually came into his vision relatively to his sitter. His vision, that is, was concentrated on his model, of anything else he had only an indistinct impression. He never, therefore, obtruded accessories to the division of attention with his principal subject. (31-32)

Raeburn représentait le modèle tel qu'il le voyait. Ainsi, son regard étant fixé sur le visage, il ne distinguait pas aussi nettement le reste du corps, ce qu'il transcrivait sur la toile. Au début du XIX^e siècle, ceci n'était pas toujours du goût des mécènes et plusieurs d'entre eux critiquèrent vivement ses portraits pour leur finition jugée trop sommaire. Ainsi lorsque le 4^{ème} duc de Buccleuch lui commanda le portrait de Sir Walter Scott, il précisa :

[I] would not take a half finished picture from Raeburn [...]. Raeburn should be warned that I am as well acquainted with my friend's hands and arms as with his nose [...]. Many of his works are shamefully finished – the face is studied, but every thing else is neglected. (Cité dans Mackie, vol. 4, 1030)

Quant à lui, Henry Mackenzie n'appréciait pas la technique de Raeburn. Il estimait qu'il aurait dû faire appel à plusieurs assistants chargés de peindre la tenue et les autres accessoires avec lesquels les mécènes souhaitaient être représentés. Walter Scott, pour sa part, lui conseillait d'attacher autant d'importance au paysage de l'arrière-plan qu'au visage du modèle, car lorsque Raeburn peignait un paysage naturel en fond, celui-ci semblait comme flou et n'avait rien de comparable avec ceux figurant sur les tableaux de Ramsay ou Martin, par exemple. Raeburn ne tint pas compte de ces remarques puisqu'il estimait qu'aucun détail ne devait détourner l'attention du visage du modèle qui, lui seul, méritait d'être peint avec précision⁸. David Wilkie, qui fut un des nombreux peintres écossais à être inspirés par Raeburn, a lui aussi réalisé des portraits dans lesquels seul le visage du modèle est représenté avec précision. Ce fut le cas notamment dans son *Portrait of a Gamekeeper* et son autoportrait. En revanche, pour ses scènes de genre et ses peintures d'histoire, Wilkie adopta une toute autre démarche. Dans ces toiles l'ensemble de la composition est peint avec précision et les nombreux détails, représentés avec minutie, jouent un rôle central dans l'économie de l'œuvre.

Le détail dans les scènes de genre et les peintures d'histoire de Wilkie

David Wilkie ne fut pas le premier peintre de genre écossais. Auparavant, dans les années 1780, David Allan (1744-1796) s'était spécialisé dans ce genre pictural. Toutefois, à Édimbourg, il ne parvint pas à trouver suffisamment de mécènes pour

⁸ Scott avait écrit à Raeburn : « I wish [...] that you would let us have a little more finishing in the backgrounds. Sir Thomas Lawrence, I understand, employs a landscape painter » (Cité dans *Raeburn 1756-1823*, 28). Raeburn répondit en ces termes à Scott : « Of that I do not approve [...]. Landscape in the background of a portrait ought to be nothing more than the shadow of a landscape: effect is all that is wanted. Nothing ought to divert the eye from the principal object, the face. » (Cité dans « Reminiscences of Sir Walter Scott, Sir Henry Raeburn &c », 17).

vivre de ses œuvres et il dut diversifier ses activités en prenant notamment la direction de la *Trustees' Academy*, centre de formation artistique qui avait ouvert en 1760 et dans lequel fut formée la plupart des peintres écossais de la première moitié du XIX^e siècle. Wilkie y étudia quelques années avant d'aller terminer sa formation à la *Royal Academy* à Londres. En 1805, peu après son arrivée dans la capitale anglaise, alors qu'il était seulement âgé de vingt ans, il exposa sa première toile intitulée *Pitlessie Fair*. L'année suivante, il présenta à l'exposition annuelle de la *Royal Academy*, son tableau *The Village Politicians*. Ces deux toiles lui valurent un succès immédiat auprès des collectionneurs et il compta dès lors parmi les artistes les plus prisés de Grande-Bretagne : entre autres, il bénéficia de commandes du roi Georges IV, puis du roi Guillaume IV et, à partir de 1837, de celles de la Reine Victoria. Il fut même choisi pour être le peintre officiel de ces trois monarques. Son succès alla bien au-delà des frontières de la Grande-Bretagne puisque le roi de Bavière lui commanda un tableau. En France, il fut admiré par des peintres tels que Géricault (1791-1824) et Delacroix (1798-1863), qui ne manquèrent pas de se rendre à son atelier lors de leurs séjours à Londres. Quelques semaines avant sa mort, Wilkie fut même nommé Chevalier de la Légion d'Honneur⁹.

Pitlessie Fair est caractéristique des tableaux de la première période dans l'art de Wilkie. Cette toile représente une scène inspirée de la fête annuelle de Pitlessie, village du comté de Fife, proche de celui où le peintre avait grandi. Avant de passer à la réalisation du tableau, il exécuta un grand nombre d'études préparatoires représentant le village ou des groupes de personnages. Au total, il y a une centaine de protagonistes et, d'après son biographe Alexander Cunningham, Wilkie représenta plusieurs villageois qu'il aurait croqués le dimanche, à l'église, lors des sermons du révérend Wilkie, père de l'artiste¹⁰. Toujours selon Cunningham, le révérend et d'autres membres de la famille Wilkie seraient représentés de dos, devant un étal. Auparavant, David Allan et Alexander Carse (v. 1770-1843) avaient déjà peint ce type de scène, mais les collectionneurs londoniens n'avaient probablement pas eu connaissance des œuvres de ces deux peintres. En revanche,

⁹ Sur l'attribution de la Légion d'Honneur à Wilkie voir les manuscrits conservés à la *National Library of Scotland* : David Wilkie, « Letter to and three documents concerning appointment as Chevalier de la Légion d'Honneur of, 1841 », National Library of Scotland, Édimbourg, Rare Books and Manuscripts Department, Acc. 10063.

¹⁰ Cunningham affirma à propos de *Pitlessie Fair* : « Into this piece of painting he has introduced about one hundred and forty figures, most of which are portraits. Among these are his father and several of the farmers and rustics of the village, whose likenesses he took at church, for which profane conduct, as the rigid presbyterians would deem it, very heavy complaints were made to the father of the youthful artist » (60).

ils ont dû être particulièrement sensibles à plusieurs détails qui rappellent les toiles des maîtres flamands et hollandais du XVII^e siècle, tels que David Teniers (1610-1690) et Adriaen Van Ostade (1610-1695) : au premier plan, le chien qui lève la patte sur la date et la signature du peintre, ainsi que l'homme qui se soulage sont deux détails que l'on retrouve souvent dans les tableaux des peintres flamands et hollandais¹¹. Les détails ne servent pas seulement à faire allusion aux peintres préférés des mécènes, ils permettent aussi de renforcer l'effet de réel et de suggérer l'animation du village à l'occasion de la foire : entre autres, sur un côté du tableau, on remarque un personnage qui tente d'examiner les dents d'une vache que lui propose un éleveur ; au premier plan, un jeune garçon refuse de rendre une poupée qu'il a prise à une petite fille, et ce malgré ses pleurs et l'intervention d'une femme, probablement leur mère ; à l'arrière-plan, on peut voir un marchand présentant du tissu à trois clientes potentielles. Les détails donnent ainsi l'impression au spectateur d'assister à l'événement. Le peintre l'invite à observer attentivement chaque groupe de personnages et, si celui-ci ne s'attarde pas sur les détails, il ne peut pas saisir toutes les subtilités de la scène et manque notamment l'humour de Wilkie : presque au centre de la composition, on peut voir un groupe de soldats dont l'un d'eux a une cornemuse, mais ne joue pas de son instrument puisqu'il est occupé à se moucher. Les détails narratifs multiples dans les premières toiles de Wilkie ainsi que les références aux maîtres hollandais et flamands lui ont valu un immense succès auprès des collectionneurs et des visiteurs de l'exposition de la *Royal Academy*, qui le surnommèrent le Teniers écossais (Coltman 225). Sa popularité fut telle, que lorsqu'il exposa *The Chelsea Pensioners* en 1822, il fut nécessaire de protéger le tableau à l'aide de barrières placées devant celui-ci car les visiteurs venaient en nombre et se pressaient devant la toile pour en admirer les détails (Errington 66). Si à ses débuts quelques membres de la *Royal Academy* tentèrent de dissuader Wilkie de peindre des scènes de genre, puisqu'il s'agit d'un genre pictural à peine au-dessus des natures mortes¹², ils s'accordèrent rapidement pour reconnaître son talent et il fut élu membre associé de la *Royal Academy* en 1809 et, deux ans plus tard, il accéda au statut d'académicien.

¹¹ Dans d'autres œuvres de Wilkie on trouve aussi des allusions aux tableaux de William Hogarth (1697-1764).

¹² Ainsi que l'a précisé Marks : « [the painting of the *Village Politicians*] was shown against the advice of several Academicians, notably John Flaxman who as might naturally be supposed from the classical and antique refinement of his taste, had but little relish for rude nature, strong character, and rustic humour, held out small hopes of success from the experiment, advising the adoption of a totally different line of art for the neophytes' pursuit » (126).

En dépit de son succès, Wilkie aspira très tôt à être reconnu comme peintre d'histoire représentant des événements contemporains et pas seulement des scènes rustiques amusant le public. Il dut faire face à de nombreuses critiques lorsqu'en 1815 il exposa *Distraining for Rent*, scène de genre dépourvue de tout élément comique dans laquelle il évoque les difficultés financières rencontrées par la classe paysanne en Grande-Bretagne, à l'issue des guerres napoléoniennes. Ce tableau fut mal accueilli car il était perçu comme une critique adressée aux propriétaires terriens et la *British Institution*, qui en avait fait l'acquisition, ne l'exposa pas et le revendit en 1822. Malgré cet échec, Wilkie ne renonça pas à ses ambitions et lorsqu'il réalisa *The Chelsea Pensioners* pour le duc de Wellington il remporta cette fois un immense succès. En 1825, après le décès de sa mère et de deux de ses frères, Wilkie souffrit d'une sévère dépression qui l'empêcha de peindre pendant dix mois et il décida alors de partir visiter le continent européen. Ce fut une véritable révélation pour l'artiste. À son retour, trois ans plus tard, il renonça définitivement au style et aux sujets qui avaient pourtant fait sa renommée et réalisa des œuvres évoquant celles de Rubens (1577-1640) et des peintres espagnols du XVII^e siècle. Il exposa des toiles inspirées par son séjour en Espagne et il illustra aussi plusieurs scènes de l'histoire de l'Écosse, s'intéressant plus particulièrement au célèbre réformateur John Knox. Tout en continuant à peindre des scènes de genre dépourvues de tout détail humoristique, il exécuta un nombre croissant de compositions illustrant des faits historiques et ce fut d'ailleurs dans l'objectif de peindre des scènes bibliques qu'il partit pour la Terre Sainte en 1840, mais il ne put mener à bien ce projet puisqu'il décéda en mer en 1841, alors qu'il regagnait la Grande-Bretagne¹³. Il n'est donc pas surprenant si, après 1825, les toiles de Wilkie ne suscitèrent pas autant d'engouement et sa popularité déclina rapidement, même s'il continua à bénéficier du mécénat de la famille royale. La reine Victoria n'appréciait pas vraiment les tableaux de Wilkie et même s'il a conservé son titre de peintre officiel jusqu'à sa mort, elle lui préféra Sir Francis Grant (1803-1878), portraitiste écossais qui fut à la tête de la *Royal Academy* de Londres à partir de 1866.

¹³ Selon Wilkie Collins, fils de William Collins, peintre et ami proche de Wilkie : « The object of the great painter's journey was to gather materials for a series of Scripture subjects, among the descendants of the people with whom all the remarkable passages of the Bible are connected, and in the localities consecrated by Divine events of the redemption of the world » (173). Auteur d'une thèse de doctorat sur David Wilkie, Patricia Campbell pense que le séjour de Wilkie au Moyen-Orient fut plus précisément motivé par le concours organisé pour la décoration du palais de Westminster (vol. 1, 151).

Parmi les commandes qu'il réalisa pour le roi Georges IV, le tableau intitulé *The Entrance of George IV at Holyroodhouse* est intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre charnière dans la carrière de Wilkie puisqu'il commença à travailler sur cette composition en 1822 et il ne fut en mesure de la terminer qu'en 1830, à son retour du continent européen. Ce tableau marque en quelque sorte la transition entre son premier et son deuxième style. *The Entrance of George IV at Holyroodhouse* compte aussi parmi les nombreux tableaux commémorant la visite du monarque en Écosse. Wilkie, William Turner (1775-1851) et Alexander Carse furent quelques-uns des artistes qui exécutèrent plusieurs toiles célébrant l'événement. En effet, Georges IV était le premier roi de la dynastie des Hanovre à effectuer une visite officielle en Écosse, puisque Charles II avait été le dernier monarque à y avoir séjourné en 1651. Pour cette occasion, Sir Walter Scott, dont les romans remportaient un immense succès en Grande-Bretagne et sur le continent européen, s'était chargé d'organiser les cérémonies destinées à célébrer la venue de Georges IV et avait publié un ouvrage récapitulant l'ensemble du programme de la visite officielle. Ces festivités devaient symboliser l'acceptation de la dynastie des Hanovre par la nation écossaise ainsi que l'attachement de l'Écosse à la Grande-Bretagne. La visite du palais de Holyrood, qui avait été la résidence principale des rois d'Écosse à Édimbourg pendant plusieurs siècles, était un temps fort de la visite de Georges IV puisque cette cérémonie devait marquer l'allégeance du peuple écossais envers la dynastie des Hanovre. La scène représentée par Wilkie se déroule devant l'entrée du palais de Holyrood. Un grand nombre de personnes s'est déplacé pour voir le roi : des enfants agitant un drapeau ont grimpé sur le piédestal d'une colonne de l'entrée principale du château, tandis que d'autres ont trouvé une place sur la terrasse. À l'arrière-plan, on devine la foule qui se trouve au pied de l'aile du château. Au premier plan, le roi, vêtu de l'uniforme de *field marshal*, le plus haut grade de l'armée britannique, et portant l'écharpe verte de l'ordre du Chardon, la plus haute distinction écossaise, avance en direction du personnage agenouillé devant lui. Cet homme portant un kilt et présentant une clé sur un plateau, est le 10^{ème} duc de Hamilton, le plus haut dignitaire de la noblesse écossaise. Parmi les personnages assistant à la scène, on reconnaît le visage de Sir Walter Scott qui, en 1822, avait posé pour Raeburn. Le visage de Scott se trouve à la même hauteur que celui de Georges IV et les deux personnages semblent se regarder. Le peintre suggère ainsi une rencontre entre le monarque, à la tête de la Grande-Bretagne, et

celui qui avait été choisi pour représenter l'Écosse, le temps de la visite royale. Dans ce tableau, on ne trouve plus d'élément faisant allusion aux peintres flamands et hollandais spécialisés dans la scène de genre ; Wilkie avait déjà délaissé leur exemple pour s'inspirer de Rubens et de Vélasquez (1599-1660) qui, de leur vivant, s'étaient imposés comme deux peintres majeurs spécialisés dans la peinture d'histoire et l'art du portrait. Plusieurs détails dans *The Entrance of George IV at Holyroodhouse*, tels que les drapeaux, les lances, la disposition du monarque et du duc d'Hamilton ainsi que la clé que tend ce dernier, suggèrent que Wilkie prit pour modèle *La Reddition de Bréda* par Diego Vélasquez (1599-1660), artiste qu'il admira particulièrement à partir des années 1820 et dont il étudia les œuvres en Espagne. Ces détails, qui évoquent le tableau de Vélasquez, témoignent de la volonté de Wilkie à inscrire son œuvre dans la lignée de celles des plus grands peintres d'histoire¹⁴. Dans cette toile, la clé occupe une place centrale notamment en raison de sa charge symbolique. Dans l'iconographie religieuse, les clés sont traditionnellement associées à Saint Pierre, chargé d'ouvrir et de fermer la porte du paradis. Historiquement, lorsqu'une ville se rendait après un siège, en signe de défaite, un représentant remettait à l'ennemi la clé de la cité. C'est ce type de scène que Vélasquez a immortalisée dans *La Reddition de Breda*. Les drapeaux qui figurent dans le tableau de Wilkie ainsi que la position du duc de Hamilton, et la présence de la couronne du roi d'Écosse qu'apporte le personnage sur le cheval blanc, sont autant d'éléments symbolisant l'acceptation des Écossais de la dynastie des Hanovre. La clé représente l'accès au palais qui, pendant des siècles, avait appartenu aux Stuart, dynastie évincée du trône britannique au profit des Hanovre ; associée aux bijoux de la couronne écossaise, elle symbolise le fait que les sujets du royaume d'Écosse acceptent de reconnaître la légitimité de la famille Hanovre. Son rôle central est mis en évidence par la composition puisqu'elle se trouve au premier plan, presque au centre ; la clé est donc un détail qui, loin d'être anecdotique, a une valeur matricielle dans l'œuvre.

Pour conclure cette étude sur le détail dans l'art pictural écossais entre 1750 et 1850, nous pouvons affirmer que pour les portraitistes et les peintres de scène de

¹⁴ On peut aussi voir dans cette référence à la toile de Vélasquez une certaine ironie de la part de Wilkie. Son œuvre peut être perçue comme représentant non pas un moment festif, mais plutôt une scène de reddition pour la nation écossaise qui devait se résoudre à reconnaître la légitimité des Hanovre.

genre, les détails ont permis de contribuer à l'effet de réel dans leurs tableaux. Les portraitistes souhaitaient représenter aussi fidèlement que possible leur client, mais à partir de la fin du XVIII^e siècle, les peintres n'utilisèrent plus la même démarche pour y parvenir. À travers les exemples de Ramsay, Martin et Skirving, nous avons constaté que les deux premières générations d'artistes de l'école du portrait peignaient des toiles au réalisme mimétique, les détails faisaient alors l'objet d'un traitement aussi minutieux que le visage. À partir de la fin du siècle, Raeburn et ses successeurs, suivant les théories de Reid et des penseurs de l'école du sens commun, réalisèrent des portraits au réalisme tout aussi saisissant en reflétant le processus de perception et en peignant les détails sommairement, tels qu'ils apparaissaient à leur vue. Pour Wilkie, les détails servaient à renforcer le réalisme de la scène représentée et aussi à faire référence aux artistes qu'il admirait. Tout au long du XIX^e siècle les peintres écossais, spécialisés dans la scène de genre, s'inspirèrent des tableaux de la première période de Wilkie et eurent eux aussi recours aux détails pour faire allusion aux maîtres flamands et hollandais que les mécènes admiraient tant. Comme souligné à travers l'analyse de *The Entrance of George IV at Holyroodhouse*, les détails jouent parfois un rôle majeur dans l'économie du tableau. Ensemble les œuvres des peintres de genre et des portraitistes rappellent que, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la peinture écossaise mérite donc à plus d'un titre son surnom de l'école des moindres détails.

Bibliographie

- AMBLARD, Marion. « Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie », *Études Écossaises*, vol. 20, 2018.
<https://journals.openedition.org/etudeseccossaises/1417#ftn1>. Accédé le 7 juin 2020.
- . « The Scottish painters' exile in Italy in the eighteenth century ». *Études Écossaises*, vol. 13, 2010.
<https://journals.openedition.org/etudeseccossaises/219>. Accédé le 7 juin 2020.
- ARMSTRONG, Walter. *Sir Henry Raeburn*. Londres : William Heinemann, 1901.
- BARTHES, Roland. « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.
www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158. Accédé le 11 avril 2019.
- BEATTIE, James. *An Essay on the Nature and Immutability of Truth in Opposition to Sophistry and Scepticism*. 1770. Édimbourg : 1771.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. 1783. Londres : 1825.

- CAMPBELL, Jean Patricia. *A Catalogue and Assessment of Drawings by Sir David Wilkie, 1785-1841*. 1977. 4 vols. The University of Edinburgh, thèse de Ph. D. non publiée.
- CAMPBELL, Mungo, éditeur. *Allan Ramsay: Portraits of the Enlightenment*. Munich : Pestel, 2013.
- CARR-GOMM, Sarah. *Le Langage secret de la peinture*. Paris : Hachette Livre, 2002.
- CHEZAUD, Patrick, *La Philosophie de Thomas Reid, des Lumières au XIX^e siècle*. Grenoble : Ellug, 2002.
- COLLINS, Wilkie. *Memoirs of the Life of William Collins, Esq. R.A. with Selections from His Journals and Correspondence*. Londres : Longman, Brown, Green, and Longmans, 1848.
- COLTMAN, Vicky. *Art and Identity in Scotland. A Cultural History from the Jacobite Rising of 1745 to Walter Scott*. Cambridge : Cambridge UP, 2019.
- COLTMAN, Vicky et Stephen LLOYD, éditeurs. *Henry Raeburn. Context, Reception and Reputation*. Édimbourg : Edinburgh UP, 2012.
- CUNNINGHAM, Allan. *The Life of Sir David Wilkie with His Journals, Tours, and Critical Remarks on Works of Art and a Selection of His Correspondence*. 3 vols. Londres : John Murray, 1848.
- ERRINGTON, Lindsay. *Tribute to Wilkie*. Édimbourg : National Galleries of Scotland, 1985.
- HARRIS, Paul et Julian HALSBY, éditeurs. *The Dictionary of Scottish Painters 1600 to the Present*. 1990. Édimbourg : Canongate, 2001.
- KAMES, Henry Home, Lord. *Elements of Criticism*. 1762. Londres : 1823.
- LLOYD, Stephen. *Raeburn's Rival: Archibald Skirving 1748-1819*. Édimbourg : National Galleries of Scotland, 1999.
- LLOYD WILLIAMS, Julia. *Dutch Art: a Reflection of Taste*. Édimbourg : National Galleries of Scotland, 1992.
- MACKENZIE, Henry. *The Anecdotes and Egotisms of Henry Mackenzie, 1745-1831*. 1927. Bristol : Thoemmes Press, 1996.
- MACKIE, David. *Raeburn Life and Art*. 1993. 4 vols. The University of Edinburgh, thèse de Ph.D non publiée.
- MACMILLAN, Duncan. *Painting in Scotland: the Golden Age*. Oxford : Phaidon Press, 1986.
- . *Scottish Art 1460-2000*. 1990. Édimbourg : Mainstream, 2000.
- . « Scottish Painting: Ramsay to Raeburn ». *Cenchrastus* 17 (été 1984) : 25-29.
- MARKS, Arthur Sanders. « David Wilkie's 'Letter of Introduction' ». *The Burlington Magazine* 110 (Mars 1968) : 125-133.
- MORRISON, John. « Reminiscences of Sir Walter Scott, Henry Raeburn, &c. ». *Tait's Edinburgh Magazine* 11 (1844) : 15-19.
- PINNINGTON, Edward. *Sir Henry Raeburn R.A.* Londres : The Walter Scott Publishing Company, 1904.

- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*. Édité par Jean-Michel Croisille, vol. 35. Paris : Les Belles Lettres, 1985.
- REID, Thomas. « An Enquiry into the Human Mind », *Philosophical Works*, vol. 1. Allemagne : George Olms Hildesheim, 1967.
- SMART, Alastair. *Allan Ramsay: Painter, Essayist and Man of the Enlightenment*. New Haven et Londres : Yale University Press, 1992.
- SOURIAU, Anne et Étienne SOURIAU, éditeurs. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige, 2010.
- STEWART, Dugald. *Elements of the Philosophy of the Human Mind*. 1792. Londres : 1808.
- THOMSON, Duncan. *Raeburn. The Art of Sir Henry Raeburn 1756-1823*. Édimbourg : National Gallery of Scotland, 1997.
- TROMANS, Nicholas. *David Wilkie: Painter of Everyday Life*. Londres : Dulwich Picture Gallery, 2002.
- . *David Wilkie: The People's Painter*. Édimbourg : Edinburgh UP, 2007.
- . *Three Centuries of Scottish Painting. Trois siècles de peinture écossaise*. Ottawa : Galerie Nationale du Canada, 1968.

Tableaux cités

- BRUEGHEL L'ANCIEN, Jan. *Bouquet de fleurs avec bijoux, pièces et coquilles*. 1606. Huile sur cuivre, 65 x 45 cm. Pinacothèque Ambrosiana, Milan. www.rivagedeboheme.fr/medias/images/brueghel-bouquet-de-fleurs-avec-bijoux-pieces-et-coquilles-1606.jpg. Accédé le 7 juin 2020.
- MARTIN, David. *Benjamin Franklin*. 1767. Huile sur toile, 127 x 102 cm. La Maison Blanche, Washington. www.whitehousehistory.org/photos/benjamin-franklin-by-david-martin. Accédé le 7 juin 2020.
- RAEBURN, Henry, Sir. *Mrs James Campbell*. 1806. Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, collection particulière. www.pubhist.com/w8580. Accédé le 7 juin 2020.
- . *James Hutton*. V. 1776. Huile sur toile, 125,1x104,8 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. www.nationalgalleries.org/artandartists/2808/james-hutton-1726-1797-geologist. Accédé le 7 juin 2020.
- . *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch*. V. 1795. Huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5327/reverend-robert-walker-1755-1808-skating-duddingston-loch. Accédé le 7 juin 2020.
- SKIRVING, Archibald. *An Elderly Woman*. 1803. Pastel sur papier vélin, 72,4 x 59,7 cm. Yale Center for British Art, New Haven. artsandculture.google.com/asset/an-elderly-woman/_gEBfFL_1tZqYg. Accédé le 7 juin 2020.
- VELASQUEZ, Diego. *La Reddition de Bréda*. 1634-1635. Huile sur toile, 367 x 307 cm. Musée du Prado, Madrid. fr.wikipedia.org/wiki/La_Redditiion_de_Breda#/media/Fichier:Vel%C3%A1zquez

[_de_Breda_o_Las_Lanzas_\(Museo_del_Prado,_1634-35\).jpg](#). Accédé le 7 juin 2020.

- WILKIE, David, Sir. *The Chelsea Pensioners Reading the Waterloo Dispatch*. 1822. Huile sur panneau de bois, 97 x 158 cm. Apsley House, Londres. en.wikipedia.org/wiki/Chelsea_Pensioners_reading_the_Waterloo_Dispatch#/media/File:David_Wilkie_Chelsea_Pensioners_Reading_the_Waterloo_Dispatch.jpg. Accédé le 7 juin 2020.
- . *Distraining for Rent*. 1815. Huile sur panneau de bois, 81,3 x 123 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. nationalgalleries.org/art-and-artists/5588/distraining-rent. Accédé le 7 juin 2020.
- . *The Entrance of George IV at Holyroodhouse*. 1822-1830. Huile sur panneau de bois, 126 x 198,1 cm. Palace of Holyrood, Royal Trust Collection, Édimbourg. rct.uk/collection/401187/the-entrance-of-george-iv-at-holyroodhouse. Accédé le 7 juin 2020.
- . *Pitlessie Fair*. 1804. Huile sur toile, 61,5 x 110,5 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg. www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5575/pitlessie-fair. Accédé le 7 juin 2020.
- . *Portrait of a Gamekeeper*. 1811. Huile sur panneau de bois, 25,5 x 20,1 cm. Collection particulière.
- . *Self-Portrait*. 1813. Huile sur panneau de bois, 14,3 x 9,8 cm. National Portrait Gallery, Londres. npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06783/Sir-David-Wilkie. Accédé le 7 juin 2020.
- . *The Village Politicians*. 1806. Huile sur panneau de bois, 25,4 x 29,8 cm. Dundee Art Galleries and Museums Collection, Dundee. artuk.org/discover/artworks/the-village-politicians-93028. Accédé le 7 juin 2020.