

La présence de l'imagination (visuelle et poétique) dans la représentation des paysages du Lake District en Grande-Bretagne entre 1750 et 1850

Cybill Whalley

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (ED441/HICSA).

Le Tour en Grande-Bretagne, le *Home Tour*, attire les artistes dès les années 1750 parallèlement au Grand Tour¹ effectué sur le continent, et se renforce pendant les guerres de la révolution (1793-1802) ainsi que les guerres napoléoniennes (1803-1815). En pleine formation des théories esthétiques autour du beau, du pittoresque et du sublime, les paysages montagneux du Westmorland et Cumberland deviennent le territoire d'expérimentation des artistes et des poètes anglais². Naît alors une association d'idées entre une tradition picturale issue du continent et la découverte du paysage national.

Dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, ce qui est digne de la représentation picturale pour l'Angleterre est issu des paysages italiens du XVII^{ème} siècle de Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet et Salvator Rosa. L'étude de l'Arcadie italienne conduit les artistes anglais à fonder leur propre territoire d'Arcadie insulaire, mais le paysage classique hérité du continent ne correspond pas à la nature anglaise. Malcolm Andrews étudie cela comme « le paradoxe du pittoresque³. »

L'observation de la nature, héritée de l'empirisme du philosophe John Locke (1632-1704), devient le mot d'ordre de la beauté pittoresque étudiée par le révérend William Gilpin (1724-1804). Le voyageur observe les variétés des formes naturelles présentes dans les éléments rudes et irréguliers. Les montagnes font partie de ces variétés puisqu'elles reflètent

¹ Depuis le XVI^{ème} siècle, la jeunesse élitiste britannique voyage sur le continent pendant plusieurs mois ou plusieurs années pour enrichir sa connaissance de l'art antique et classique. Voir Andrew Wilton (dir.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the eighteenth century*, cat.exp., London, Tate gallery, 1996.

² Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, 17e-18e siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

³ Le voyageur tend à découvrir la nature sauvage mais les modèles artistiques qu'il invoque dans sa contemplation du paysage sont les artistes classiques. Voir Malcolm Andrews, *The Search for the picturesque: landscape aesthetics and tourism in Britain 1760-1800*, Aldershot, Scolar press, 1989, p. 3.

l'atmosphère du lieu et permettent d'étudier la ligne, la surface, les teintes ainsi que le clair-obscur. Le terme Lake District renvoie directement aux lacs, mais ce territoire est dominé par les reliefs les plus élevés d'Angleterre qui n'atteignent pas plus de 1000 mètres. En effet, les montagnes anglaises participent au sentiment d'horreur délicate présent dans le sublime étudié par l'homme politique et philosophe irlandais Edmund Burke (1729-1797) dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau* (1757)⁴. Le danger et la douleur provoquant la terreur sont utilisés par les artistes dans leurs représentations du paysage dans l'emploi du grand, du vaste, de l'infini et de l'obscurité. Les sentiments de danger et de terreur mettent en avant la représentation d'un monde fictif. Enfin, dès le retour sur le territoire du poète anglais William Wordsworth (1770-1850) en 1799, l'imagination poétique entraîne l'invention du Lake District.

Au sein du phénomène de retour à la nature, les montagnes et les lacs situés au nord-ouest de l'Angleterre, entre les comtés du Westmorland, du Cumberland et du Lancastre, sont perçus à travers un idéal artistique arcadien. Les visiteurs y admirent la nature où règne comme l'écrit le Dr John Brown (1715-1766) à propos du paysage de Keswick en 1753 : « Je dois vous dire que la perfection de Keswick consiste en trois circonstances, *la beauté, l'horreur et l'immensité* unifiées⁵. » La ville réunit les variétés des éléments naturels qui sont les qualités indispensables pour la peinture de paysage dont les montagnes font partie. Les spécificités de ce paysage anglais résident dans l'union entre *la beauté, l'horreur et l'immensité*. *La beauté* tend vers la beauté pittoresque c'est-à-dire la recherche de l'harmonie dans les variétés naturelles. *L'horreur* sous-entend l'horreur délicate prônée par Edmund Burke. Enfin, *l'immensité* fait référence à la contemplation du divin dans les formes naturelles. Ces trois termes sont les ingrédients de la représentation des paysages montagneux en Grande-Bretagne.

Le poète anglais Thomas Gray (1716-1771) séjourne une dizaine de jours au Lake District entre le 30 septembre et le 10 octobre 1769⁶. Il écrit sur les lieux qu'il visite et sur ce qui retient son attention dans la nature⁷. Pour contempler la nature il utilise un miroir convexe,

⁴ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 2012.

⁵ Lettre du Dr. John Brown à Lord Lyttelton en 1753, publiée dans Thomas West, *Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, Kendal, W. Pennington, 11th ed., 1821, p. 194: « [...] I should tell you, that the full perfection of KESWICK consists in three circumstances, *beauty, horror and immensity, united.* »

⁶ Thomas Gray est un poète anglais du XVIII^{ème} siècle. Il est surtout connu pour avoir publié *Elegy in A Country Church Yard* (1751) et *The Bard* (1757). En 1739, il voyage dans les Alpes avec son ami Horace Walpole, puis en 1765, il se rend en Ecosse.

⁷ Sa visite apparaît dans une lettre datée du 18 octobre 1769, destinée à son ami le Dr Thomas Wharton. La lettre est publiée en 1775 par le poète anglais William Mason et en 1778 dans *Guide to the Lakes* de Thomas West. Lors de son voyage, Thomas Gray consacre les cinq derniers jours à la visite du Lancastre. Voir Thomas West, *Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire, op.cit.*, pp. 199-228.

appelé le « miroir de Claude » en référence au maître Claude Lorraine, dit Le Lorrain (1600-1682) qui l'utilisait pour la réalisation de ses paysages romains⁸. Thomas Gray invoque les collines comme des points importants de la nature, mais dans une scène de paysage pittoresque il admet que la forme de la montagne est réservée au fond de la composition et ne doit pas écraser le reste de la scène. Les montagnes anglaises ne sont pas uniquement le point géographique permettant d'observer la nature alentour mais elles deviennent l'objet même de l'observation. L'un des meilleurs points de vue apparaît par l'observation de la montagne depuis le sol. Pour profiter au maximum de ses lieux, Thomas Gray observe la sauvagerie de la nature à travers le miroir. Cela signifie qu'il extrait les éléments naturels et les combine dans la composition picturale. Sa perception des montagnes établit ce territoire en Arcadie grâce à l'imagination pittoresque. Il développe la présence du pittoresque en gardant une vision classique dominée par les lacs. Cependant, le poète n'accompagne pas sa lettre d'un document visuel permettant de percevoir ces paysages en question. En choisissant de se concentrer sur certaines parties de la nature, son texte est une esquisse offerte à l'imagination du lecteur.

Originaire du Lancashire, Joseph Farington (1747-1821) disciple de Richard Wilson (1713-1782) dès 1763, est l'un des premiers élèves de la *Royal Academy of Arts* qui ouvre ses portes en 1769 à Londres. Entre 1775 et 1777, il dessine les montagnes et les lacs du nord-ouest de l'Angleterre. Parmi ses nombreuses aquarelles, *View on the Road from Ambleside to Keswick from 6 miles Stone* [Figure 1] offre une vue pittoresque des montagnes entre les villes d'Ambleside et Keswick. En 1789, il publie un ouvrage illustré de gravures sur le paysage intitulé *Views of the Lakes in Cumberland and Westmorland*⁹.

Les voyageurs se pressent au Lake District à la recherche de scènes pittoresques où les montagnes dominent. En 1778, le prêtre jésuite Thomas West (mort en 1779) publie *A Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, dans lequel il définit dans l'espace plusieurs points de vue ou stations permettant aux voyageurs d'apprécier la beauté classique du paysage. Ces stations sont créées pour cadrer la scène directement sur le motif et ont un rôle éducatif pour : « contempler, dans un paysage alpin, achevé par les plus hautes teintes de la nature, le paysage pastoral et rural exposé dans tous les styles, la douceur, le grossier, le

⁸ Ce miroir est perçu au XVIII^{ème} siècle comme le meilleur outil pour admirer le paysage sur le motif dans les mêmes teintes douces que le maître.

⁹ Joseph Farington, *Views of the Lakes etc. in Cumberland and Westmorland: Engraved from drawings made by Joseph Farington R.A.*, London, William Byrne, 1789. L'ouvrage est republié en 1816, Joseph Farington, *The Lakes of Lancashire, Westmorland and Cumberland: Delineated in forty-three engravings from the drawings of Joseph Farington, R.A.*, London, T. Cadell & W. Davies, 1816. Voir John R. Murray, *A Tour of the English Lakes: with Thomas Gray and Joseph Farington RA*, London, Frances Lincoln, 2012.

romantique et le sublime¹⁰. » Thomas West s'intéresse à la nature du pays des Lacs dans toute son ampleur mais sa venue est liée à la recherche de la beauté pittoresque et du sublime au sein de la nature insulaire. Il encourage les voyageurs et les artistes à observer les spécificités de la nature montagnaise anglaise qui n'a rien à envier à la Grèce ancienne et à la Rome moderne.

William Gilpin, pasteur anglican originaire de Scaleby Castle au Cumberland, diffuse l'observation de la beauté pittoresque à travers ses différents voyages en Grande-Bretagne entre 1760 et 1780. Il se rend au Lake District en 1772 et publie *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les Montagnes et sur les Lac du Cumberland et Westmorland contenant des Observations relatives sur les beautés pittoresques* (1786). Il entraîne le lecteur dans ses aventures et l'instruit sur les moyens de trouver la beauté pittoresque dans la nature à travers les montagnes, les lacs, les terres escarpées, les bois, les roches, les cascades, les vallées et les rivières. L'observation des montagnes et des lacs entre dans l'analyse de la beauté pittoresque et rejoint le domaine artistique. Tous les objets de la nature sont dignes de faire partie de la composition, en témoigne par exemple l'aquarelle de Theodore Henry Adolphus Fielding (1781-1851), *A figure resting beside his dog, the Lake District* [Figure 2]. La beauté pittoresque apparaît comme une transition entre l'enseignement de l'art, l'héritage classique perceptible dans la culture anglaise et son devenir que nous voyons apparaître dès la fin du XVIIIème siècle. Une transition indispensable pour la représentation des paysages montagneux insulaires. William Gilpin n'établit pas de comparaison entre le paysage anglais et le paysage du continent, car il note que son paysage natal ne peut atteindre la particularité du paysage alpin. Cependant à partir de ses observations pittoresques et avec le recours à l'imagination (*fancy*), il met en avant les spécificités du paysage anglais. En effet, il adapte une nouvelle forme de beauté qui réside dans les éléments rudes, rugueux et les paysages sauvages.

A la suite des *Observations pittoresques*¹¹, il tente de théoriser le concept de la beauté pittoresque dans *Trois essais sur le beau pittoresque* (1792)¹². Publié une vingtaine d'années après ses voyages, cet ouvrage est le fruit de nombreuses années de maturation et définit trois

¹⁰ *Ibid.*, p.1: « There to contemplate, in Alpine scenery, finished in nature's highest tints, the pastoral and rural landscape, exhibited in all their styles, the soft, the rude, the romantic and the sublime. »

¹¹ En 1770, William Gilpin voyage entre l'Angleterre et le sud du pays de Galles : *Observations pittoresques sur le cours de la Wye et sur différentes parties du pays de Galles* (1782). Il se rend dans les régions anglaises du Cumberland et Westmorland en 1772, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les Montagnes et sur les Lac du Cumberland et Westmorland contenant des Observations relatives sur les beautés pittoresques* (1786). Il atteint le nord du pays de Galles en 1773, *Observations on several Parts of North Wales* (1809) et enfin, l'Ecosse en 1776, *Observations on Several Parts of Great Britain, Particularly the High-lands of Scotland, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1776* (1789).

¹² William Gilpin, *Trois Essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages*, Paris, Moniteur, 1982.

axes majeurs : la recherche de l'irrégularité dans les variétés naturelles, l'importance du voyage et le rôle de l'esquisse sur le motif. William Gilpin distingue les objets simplement beaux de ceux qui déploient une beauté pittoresque :

Les disputes sur le beau seraient embarrassées de beaucoup moins d'obscurité, si l'on eut établi une distinction (qui certainement existe) entre les objets *beaux* et les objets *pittoresques*, entre ceux qui plaisent aux yeux dans leur *état naturel*, et ceux qui plaisent par quelque qualité propre à fournir un sujet *avantageux à la peinture*¹³.

William Gilpin différencie le beau et le beau pittoresque qui apporte une qualité supérieure à la peinture de paysage. Le révérend invente un ensemble de principes de compositions pittoresques autour des couleurs, de la lumière, des formes et des contrastes apportés par l'observation des paysages montagneux. Ainsi, il subvertit la forme centrale prônée par Joshua Reynolds (1723-1792)¹⁴, puisqu'il instaure la sélection et la combinaison des formes présentes dans la nature.

Alors que la beauté est mise en avant par les sentiments de jouissance et de plaisir, le sublime apparaît dans l'expérience du danger comme nous le montre l'aquarelle de l'aquarelliste John 'Warwick' Smith (1749-1831), *From Calgarth looking up the lake*, 1788-1792, [Figure 3]. Le sublime ouvre des perspectives métaphysiques et présente une méthode qui unifie l'expérience et la connaissance permettant une prise de conscience de son existence¹⁵. Les mutations chaotiques du ciel et l'image de la montagne comme masse vertigineuse imposent un bouleversement d'échelle et produisent la terreur et la peur qualifiées « d'horreur délicate¹⁶. » L'artiste n'est pas un unique topographe¹⁷. En effet, par l'intermédiaire de son travail, il partage ou contraint le spectateur à se plonger dans le paysage comme nous le voyons avec *View from Skiddaw over Derwentwater*, vers 1777 [Figure 4], du peintre, graveur et illustrateur, Thomas Hearne (1744-1817). L'artiste offre une version désertique et contrastée du paysage au sud de Keswick. La perspective en plongée provient de la montagne Skiddaw qui apparaît comme un précipice. L'infini, mystérieux symbole de la présence divine, est

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ Alors premier président de la *Royal Academy of Arts* de 1768 à 1792, Joshua Reynolds enseigne la sélection et la combinaison des formes présentes dans les œuvres des maîtres afin de constituer la forme centrale. Voir Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991.

¹⁵ Yvon Le Scannff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 157.

¹⁶ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op.cit.*,

¹⁷ John 'Warwick' Smith explore plusieurs fois le Lake District pour illustrer l'ouvrage de William Gilpin, *Voyage en différentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les Montagnes et sur les Lac du Cumberland et Westmorland contenant des Observations relatives sur les beautés pittoresques* (1786). Entre 1788 et 1792, de retour d'Italie, John 'Warwick' Smith est engagé par deux propriétaires terriens, John Christian et Isabella Curwen, pour réaliser des aquarelles. Voir Cecilia Powell, Stephen Hebron (dir.), *A Cumbrian artist rediscovered: John Warwick Smith*, cat.exp., Grasmere, Wordsworth Trust, 2011.

perceptible à travers les nuages. En tant que sentiment, le sublime provoque des plaisirs nommés « délices » liés à la conservation de soi. Ce ne sont pas seulement les éléments naturels qui confèrent une dimension sublime à l'œuvre mais l'imagination du spectateur qui est face à une scène picturale. Edmund Burke étudie le sublime en fonction de son emprise sur le spectateur. Inspiré de l'empirisme, le sublime interroge le rapport entre l'objet et les sens. En séparant le sublime et le beau, Edmund Burke pousse l'homme à expérimenter la nature, non pas seulement pour des caractéristiques picturales mais pour approfondir sa relation au monde et à la nature dans une recherche d'identification émotionnelle¹⁸. L'obscurité agit sur l'imagination. En devenant presque aveugle, les formes apparaissent plus ou moins terribles, et cette absence partielle ou totale de lumière plonge l'homme dans une ignorance du présent et de l'avenir. L'infini est également source de sublime. Toujours lié au sens de la vue, ce qui est par définition infini ne contient pas de limites perceptibles par l'homme. Le peintre J.M.W. Turner (1775-1851) marie obscurité et infini grâce à la représentation des éléments naturels. Lors de son premier séjour au nord de l'Angleterre en 1797¹⁹, son travail se concentre sur le rendu des effets atmosphériques en lien avec les montagnes comme nous le voyons dans *Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland, 1798* [Figure 5]²⁰. Le paysage n'est pas un lieu commun que les artistes anglais utilisent comme fond, ni même une topographie classique. La représentation du paysage devient l'expression des sentiments, le lieu d'une fusion avec la nature. Le poète et critique d'art anglais John Ruskin (1819-1900) écrit dans son premier volume des *Peintres Modernes* en 1843 :

L'enseignement de la nature est aussi varié et infini qu'il est constant ; le devoir du peintre et d'observer chacune de ses leçons et d'offrir (la vie humaine n'admettra rien de plus) celles dans lesquelles elle a manifesté chacun de ses principes de la manière la plus frappante²¹.

¹⁸ Voir l'introduction de Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, 17e-18e siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980, pp. 5-60.

¹⁹ Lors du voyage de 1797, J.M.W Turner réside à Keswick dans la continuité du Dr. John Brown en 1753, et continue son tour du Lake District (Borrowdale, Buttermere, Grasmere, Rydal, Ullswater, Ambleside, Windermere, et Coniston). Voir David Hill (dir.) *Turner in the North: A tour through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire in the year 1797*, cat.exp., New Haven, Yale Center for British Art, 1996.

²⁰ Lors de la présentation du tableau dans le livret de l'exposition de la *Royal Academy of Arts* de Londres, il l'accompagne d'un passage du *Paradis Perdu* (1667-1674) du poète John Milton. Voir John Milton, *Le Paradis perdu*, vol.1, Bruxelles, J.P. Meline, 1836, p. 211 : « Vous, brouillards et exhalaisons qui en ce moment, gris ou ternes, vous élevez de la colline ou du lac fameux, jusqu'à ce que le soleil peigne d'or vos franges laineuses, Levez-vous en honneur du Grand Créateur du monde ! ».

²¹ John Ruskin, *The Modern Painters*, vol. 1, Albany, James B. Lyon, 1873, p. 131: « The teaching of nature is as varied and infinite as it is constant; and the duty of the painter is to watch for every one of her lessons, and to give (for human life will admit of nothing more) those in which she has manifested each of her principles in the most striking way. »

L'aquarelle est la technique valorisée pour son caractère de spontanéité. Elle profite à l'étude de la nature puisque la fusion paraît instantanée. L'emploi de cette technique, pour les études ou pour le travail d'exposition, perpétue l'étude de la nature afin d'exprimer le paysage d'après la nature elle-même. Au niveau de leur réception, les paysages montagneux anglais font aussi partie des sujets qu'il est bon d'exposer, d'acheter et de collectionner²².

Professeur de dessin, Francis Towne (1739-1816) est toujours attentif à la représentation de la ligne dans son travail comme nous le remarquons dans *Ambleside*, vers 1786 [Figure 6], suite à un voyage au Lake District la même année. L'aquarelle est une vue sur les montagnes autour du village d'Ambleside. Il pose les couleurs en à-plat, saisit les contours puis joue avec la transparence de l'aquarelle pour exprimer le rendu de la lumière qui confère à ses compositions sa légèreté. Il met l'accent sur les montagnes qui apparaissent par différentes couleurs et échelles pour insister sur la variété du relief selon l'exposition à la lumière. Les représentations visuelles des montagnes sont sans ajouts superficiels et laissent libre cours à l'observation et aux sentiments. Président de la *Old Watercolour Society* entre 1831 et 1855²³, Anthony Vandyck Copley Fielding (1787-1855) emploie les qualités de transparence de l'aquarelle. Il saisit l'éphémère, le vent et la lumière autour de la présence immuable des montagnes dans *Buttermere*, 1826 [Figure 7] et *Buttermere, Lake District*, 1826 [Figure 8]. Ce phénomène est aussi perceptible dans la poésie anglaise qui prend sa source aux pieds des montagnes des Lacs.

De retour au Lake District en 1799²⁴, William Wordsworth amorce un nouveau genre de la poésie anglaise basée sur l'alliance entre l'autobiographie, la nature et l'imagination. Il est accompagné de son ami le poète Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), rencontré quatre ans auparavant²⁵. Dès leur arrivée, ils réalisent le tour des Lacs pendant trois semaines et assemblent les *Ballades Lyriques* (1798-1800)²⁶. Ce recueil de poèmes fait alterner les images pastorales et imaginaires, les images familières et le vocabulaire de l'émotion.

²² Le Grand Tour, trop coûteux, est en partie remplacé par des tours en Grande-Bretagne et l'achat d'huiles sur toile se voit parfois remplacer par l'acquisition de petits formats à l'aquarelle.

²³ La *Old Watercolour Society* est depuis 1831 le nom donné à la *Society of Painters in Watercolours* fondée en 1804. Basée à Londres, cette société encourage l'exposition des œuvres aquarellistes en opposition à la *Royal Academy of Arts*. Elle est connue aujourd'hui sous le nom de *Royal Watercolour Society*.

²⁴ William Wordsworth est né à Cockermouth en 1770 et retourne dans la région à Grasmere entre 1799 et 1813. De 1813 jusqu'à sa mort en 1850, il s'installe à Rydal Mount.

²⁵ S.T. Coleridge et William Wordsworth deviennent amis à l'Université de Cambridge. S. T. Coleridge quitte le Nether Stowey dans le Somerset pour s'installer à Greta Hall dans le Cumberland avec sa femme Sara et son fils Hartley. Il s'installe à Greta Hall jusqu'en 1810, puis déménage à Londres jusqu'à sa mort en 1834.

²⁶ William Wordsworth, *Ballades Lyriques. Suivies de, Ode : pressentiments d'immortalité*, Paris, J. Corti, 1997.

William Wordsworth compose un autre poème *Le Prélude*, qu'il travaille une grande partie de sa vie entre 1805 et 1850²⁷. Au Livre I, il revient sur son enfance au sein du Lake District, loin de son expérience vécue en ville :

Etre plus agréable à nul autre : échappé De la vaste cité où bien longtemps j'avais languis, fixé à contrecœur, me voici libre, Libre comme un oiseau de vivre où je veux. Par quel logis serais-je accueilli ? Dans quel val Trouverai-je mon port ? A l'ombre de quel bois Etablirai-je mon foyer ? Quel clair ruisseau Me versera de son murmure le repos ? La terre est devant moi tout entière²⁸.

Le poète trouve un refuge procurant une liberté impossible à expérimenter dans la ville. Rendant compte à la fois de la simplicité et de la richesse de la nature, nous remarquons que le Lake District est un paradis où, loin des vices et du tumulte de la ville, l'homme retrouve la paix. Ainsi, le poète considère que les débats esthétiques entre la beauté pittoresque, le beau et le sublime sont superflus :

[...] Ce qui nous intéresse, ce ne sont pas tant les objets que la manière dont ils sont contemplés [...] L'on entend des gens se disputer sans fin pour savoir si tel et tel objet est beau ou non, sublime ou non, sans avoir conscience que le même objet peut être à la fois beau et sublime, mais qu'il ne peut pas être senti comme tel au même moment²⁹.

William Wordsworth souhaite se séparer de la beauté pittoresque parce qu'il la trouve inférieure à la nature dans le fait d'arranger les éléments en une composition harmonieuse. Il préserve l'importance du sublime puisque ce dernier est un sentiment éprouvé lors de l'expérimentation de la nature. Pour le poète, il est préférable de mettre de côté les concepts pour étudier ou dans son cas sentir l'atmosphère de la nature. La montagne n'est pas une barrière naturelle mais la forme du dépassement. Elle réveille l'imagination par la recherche d'une présence divine dans la nature. William Wordsworth ne travestit pas le paysage à l'aide de la beauté pittoresque ou du « miroir de Claude », mais éduque le spectateur afin que ce dernier apprécie ce que la nature a à offrir. Cependant l'avis sur le pittoresque est partagé. En effet, S. T. Coleridge n'y est pas opposé. Il perçoit le pittoresque complémentaire au beau comme le pensait le révérend Gilpin. L'observation de la nature est en elle-même un acte poétique comme il l'écrit dans son autobiographie intitulée *Biographia Literaria* (1817) :

²⁷ William Wordsworth, *Le Prélude ou La croissance de l'esprit d'un poète*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964. *Le Prélude* est publié à titre posthume en 1850. Les critiques et les artistes n'ont pas eu le plaisir d'en prendre connaissance avant cette date ou seulement à titre privé.

²⁸ *Ibid.*, p. v. 7-14, p. 101.

²⁹ Lettre de William Wordsworth à Jacob Fletcher, 25 Février 1825 dans William Wordsworth, *The Letters, t. III, The Later Years, p. I, 1821-1828*, London, Clarendon Press, 1978, p. 322 : « I will dismiss this, I fear tedious, subject with one remark [...] that our business is not so much with objects as with the law under which they are contemplated [...] We hear people perpetually disputing whether this or that thing be beautiful or not-sublime or otherwise, without begin aware that the same object may be both beautiful and sublime, but it cannot be felt to be such at the same moment. »

Durant la première année de notre voisinage, nos conversations avec Mr Wordsworth se portaient fréquemment sur les deux points cardinaux de la poésie, le pouvoir d'exciter la sympathie du lecteur par une adhésion fidèle à la vérité de la nature, et le pouvoir de donner les intérêts de la nouveauté en modifiant les couleurs de l'imagination. Le charme soudain des accidents de lumière et d'ombre, qui, au clair de lune ou au coucher du soleil, sont diffusés sur un paysage connu et familier, semble représenter la possibilité de combiner les deux. Ils forment la poésie de la nature³⁰.

Cette conception est en faveur de la beauté pittoresque pour l'évocation du paysage insulaire entre observation et imagination. Si la nature est la matière première pour la composition pittoresque et le sentiment sublime, ces concepts ne peuvent se réaliser sans l'intervention de l'imagination de l'observateur. C'est pourquoi, William Wordsworth écrit un guide publié pour la première fois de façon anonyme en 1810 sous le titre *A Description of The Lakes in the North of England* intitulé en 1835, *Guide to the Lakes* :

Pour commencer, avec les grandes lignes du pays; - je ne sais pas comment donner au lecteur une image distincte de celles-ci plus facilement qu'en lui demandant de se placer avec moi, par l'imagination, sur un point donné; que ce soit la partie supérieure de l'une des montagnes, Great Cavel, ou Scawfell, ou, plutôt, supposons que notre station sera un nuage accroché à mi-chemin entre ces deux montagnes³¹.

Les mots et les phrases remplacent la représentation pittoresque pour saisir directement l'imagination du lecteur. Pour suivre le poète, le lecteur doit se situer sur un nuage au-dessus des montagnes. Ce territoire anglais, dominé par les montagnes et les lacs, devient par l'autorité du poète, le Lake District. Le terme est utilisé à partir des années 1830 et retient les lacs pour bien insister sur l'aspect arcadien du lieu³².

Entre 1750 et 1850, les paysages montagneux du Lake District suscitent l'intérêt des représentations visuelles et de la poésie. L'observation est nécessaire et organise les idées en composition de paysage. La fantaisie pittoresque permet de représenter le paysage montagneux

³⁰ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* or, *Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. II, New York, George P. Putnam, 1848, p. 441: « During the first year that Mr Wordsworth and I were neighbors, our conversations turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interests of novelty by the modifying colour of imagination. The sudden charm which accidents of lights and shade, which moonlight if sunset diffused over a known and familiar landscape, appeared to represent the practicability of combining both. These are the poetry of nature. »

³¹ William Wordsworth dans Peter Bicknell, *The Illustrated Wordsworth's Guide to the Lakes*, Hong Kong, Webb and Bower, 1992, p. 64 : « To begin, then, with the main outlines of the country;-I know not how to give the reader a distinct image of these more readily; than by requesting him to place with me, in imagination, upon some given point; let it be the top of either of the mountains, Great Caven, or Scawfell; or, rather, let us suppose our station to be a cloud hanging midway between those two mountains, at not more than half a mile's distance from the summit of each, and not many yard above their highest elevation. »

³² Les auteurs définissent ce territoire comme « Lakes of Cumberland, Westmorland and Lancashire » ou « Lakes in the North of England ». Le premier à utiliser le terme de « Lake District » est William Ford en 1839, même si Wordsworth utilise déjà dans le sous-titre de son *Guide*, « The District of the Lakes » et le terme de « Lake District » dans le texte. Voir Saeko Yoshikawa, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820-1900*, Ashgate Publishing Group, 2014, p. 4.

des Lacs en territoire d'Arcadie. Le sentiment sublime stimule quant à lui l'expérience sur le motif. Enfin, la dimension poétique du territoire s'empare elle aussi de l'imagination du lecteur.

Le lien entre William Wordsworth et la nature anglaise s'ajoute à l'imagination visuelle puisqu'à travers sa poésie il invente un territoire issu de l'imagination nationale, le Lake District. Les nombreuses visites de ce territoire sont une quête personnelle et un désapprentissage artistique national où le beau est pittoresque et l'horreur est délicieuse. Ces recherches permettent d'introduire les spécificités du paysage anglais puisque les paysages du Lake District participent au phénomène romantique du lien empathique entre l'artiste et la nature. Ces visites font partie de l'attrait pour le paysage insulaire reposant sur la recherche d'une nouvelle théorie fondée sur l'observation et l'expérience de la nature.

Légendes des œuvres

Figure 1, Joseph Farington, *View on the Road from Ambleside to Keswick from 6 miles Stone*, crayon, encre, aquarelle, graphite sur papier vélin, 21.3 x 34.6, cm, New Haven, Yale Centre for British Art, Paul Mellon collection.

Figure 2, Theodore Henry Adolphus Fielding, *A figure resting beside his dog, the Lake District*, crayon, aquarelle sur papier et enlèvements, 25,5 x 37.5 cm, collection particulière.

Figure 3, John Warwick Smith, *From Calgarth looking up the lake*, 1788-1792, aquarelle sur papier, 34.8 x 51 cm, Grasmere, The Wordsworth Trust.

Figure 4, Thomas Hearne, *View from Skiddaw over Derwentwater*, vers 1777, aquarelle et crayon sur papier, 18.8 x 27 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon collection.

Figure 5, Joseph Mallord William Turner, *Morning amongst the Coniston Fells, Cumberland*, 1798, huile sur toile, 122.9 x 89.9 cm, Londres, Tate Britain.

Figure 6, Francis Towne, *Ambleside*, vers 1786, aquarelle, crayon, encre et graphite sur papier vergé, 23.3 x 15.7 cm, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon collection.

Figure 7, Anthony Vandyck Copley Fielding, *Buttermere*, 1826, aquarelle sur papier, 22 x 32.5 cm, collection particulière.

Figure 8, Anthony Vandyck Copley Fielding, *Buttermere, Lake District*, 1826, aquarelle sur papier, 39 x 67 cm, collection particulière.

Bibliographie

Malcolm Andrews, *The Search for the picturesque: landscape aesthetics and tourism in Britain 1760-1800*, Aldershot, Scolar press, 1989.

Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 2012.

William Gilpin, *Voyage en différentes parties de L'Angleterre et particulièrement dans les montagnes & sur les lacs du Cumberland & du Westmorland ; contenant des observations relatives aux beautés pittoresques*, 2 Vols, Paris, Defer de Maisonneuve, 1789.

William Gilpin, *Trois Essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages*, Paris, Moniteur, 1982.

Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.

Marie-Madeleine Martinet, *Art et nature en Grande-Bretagne : de l'harmonie classique au pittoresque du premier romantisme, 17e-18e siècles*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980.

John R. Murray, *A Tour of the English Lakes: with Thomas Gray and Joseph Farington RA*, London, Frances Lincoln, 2012.

Ronald Paulson, *Breaking and Remaking, Aesthetic Practice in England 1700-1800*, London, Rutgers University Press, 1989.

Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991.

John Ruskin, *The Modern Painters*, vol. 1, Albany, James B. Lyon, 1873.

Thomas West, *Guide to the Lakes in Cumberland, Westmorland and Lancashire*, Kendal, W. Pennington, 11th ed., 1821.

William Wordsworth, *Ballades Lyriques. Suivies de, Ode : pressentiments d'immortalité*, Paris, J. Corti, 1997.

William Wordsworth *Le Prélude ou La croissance de l'esprit d'un poète*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.

Saeko Yoshikawa, *William Wordsworth and the Invention of Tourism, 1820-1900*, Ashgate Publishing Group, 2014.

Cecilia Powell, Stephen Hebron (dir.), *A Cumbrian artist rediscovered: John Warwick Smith*, cat.exp., [The Wordsworth Museum, Grasmere, November 2011-April 2012], Grasmere, Wordsworth Trust, 2011.

David Hill (dir.), *Turner in the North: A tour through Derbyshire, Yorkshire, Durham, Northumberland, the Scottish Borders, the Lake District, Lancashire, and Lincolnshire in the year 1797*, cat.exp., [Tate Gallery, London, October 1996-February 1997; Harwood House, Yorkshire, March-June 1997], New Haven, Yale Center for British Art, 1996.

Journée des Doctorants 2016 : « Imaginaire(s) et représentation(s) en Sciences Humaines et Sociales ».
Deuxième partie : Les images en question.

Andrew Wilton (dir.), *Grand Tour: The Lure of Italy in the eighteenth century*, cat.exp., [Tate Gallery, London, October 1996-January 1997; Palazzo delle Esposizioni, Rome, February-April 1997], London, Tate gallery, 1996.

John Murdoch, (dir.), *The discovery of the Lake District: A Northern Arcadia and its uses*, cat.exp., [Victoria and Albert Museum, London, 1984], London, Victoria and Albert Museum, 1984.