



HAL
open science

Souvenirs des Highlands. Rosa Bonheur et l'Écosse

Oriane Poret

► **To cite this version:**

Oriane Poret. Souvenirs des Highlands. Rosa Bonheur et l'Écosse. Art et histoire de l'art. 2021. ⟨dumas-04721274⟩

HAL Id: dumas-04721274

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04721274v1>

Submitted on 4 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

ÉCOLE DU LOUVRE

ORIANE PORET

SOUVENIRS DES HIGHLANDS

Rosa Bonheur et l'Écosse

Volume I : Texte

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en Histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction
de M^{me} Leïla JARBOUAI

Personne ressource : M. Michel Pons

Novembre 2021

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



AVANT-PROPOS :

Le choix de ce sujet de recherche a d'abord été porté par la volonté d'unir mon inclination résolue pour l'histoire de l'art du XIX^{ème} siècle et la dimension du voyage, inhérente à l'organisation de mon année, entre l'École du Louvre à Paris et l'Université d'Édimbourg dans la ville éponyme. C'est en faisant l'état de la recherche sur les rapports entre Rosa Bonheur et l'Écosse sur la suggestion de ma directrice de mémoire qu'est venue l'envie et la nécessité d'en savoir plus sur cette imposante figure et ce voyage énigmatique. M'emparant du sujet proposé par ma directrice de recherche, j'ai saisi cette invitation au voyage dans l'univers de la grande artiste. Guidée par mon intérêt pour la peinture, enhardie par plusieurs années de spécialisation dans l'histoire de l'art du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème} siècle, j'ai voulu approfondir ma connaissance limitée de l'artiste et de sa vie.

Seul travail récent sur mon sujet d'étude, l'article de Frances Fowle¹, publié en 2013, a jeté des pistes pour la recherche Outre-Manche. Ce regard « écossais » porté sur l'artiste a été l'un des points de départ de mon investigation, il a permis de délier des fils de pensée inexplorés pour élaborer la trame de mes investigations. Ce projet d'étude a été animé par la volonté de faire apparaître une continuité et d'échapper à une conception autocentrée en intégrant la protagoniste dans une histoire plus vaste de l'art du XIX^{ème} siècle. Le travail mené sur les rapports entre Rosa Bonheur et l'Écosse, dans l'objectif de mieux délimiter ses découvertes et ses travaux encore mal connus, a permis de tisser des liens invisibles entre les acteurs d'une même histoire de l'art en marche.

Ce travail ambitieux n'a pas été sans entraves et restera nécessairement lacunaire. La difficulté a été d'affronter la masse de ressources disponibles sur la vie de l'artiste et l'inexistence d'un véritable regard porté sur son voyage et ses liens avec le pays de Walter Scott. Pour autant, ma recherche se base sur un catalogue d'œuvres dispersées dont la localisation est parfois inconnue et de sources éparpillées dont certaines ont pu échapper à ma vigilance. Outre la difficile visualisation des œuvres dans leur lieu de conservation ou d'exposition, il a été parfois impossible d'avoir accès à des documents d'archives, comme la

1 FOWLE Frances, « Picturing the Highlands: Rosa Bonheur's Grand Tour of Scotland », *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 18, 2013, pp. 40 - 48.

plupart des archives des marchands, mais aussi les pièces originales des correspondances citées dans les biographies d'époque. Ces complications dans le travail de recherche et la brièveté du temps imparti impliquent que ce mémoire n'a pas pu prétendre à l'exhaustivité.

Pour autant, cette recherche a été une expérience stimulante et enrichissante qui a permis de mettre en évidence certains éclairages sur la profonde affection de Rosa Bonheur pour l'Écosse et ses occurrences dans son œuvre. Le maniement des archives et la collecte de sources a été un enseignement passionnant. Cette quête de l'information a permis de réunir en annexes des pièces d'archives qui n'avaient auparavant jamais été associées. Elle a été aussi l'occasion de créer de nouveaux outils utiles à la recherche comme une chronologie détaillée du voyage de 1856, une cartographie des sites visités et un catalogue d'œuvres. Le défi exaltant qu'a constitué ce mémoire, bénéficiant grandement d'une vision de la recherche anglo-saxonne et d'un échange de regards entre nations, me motive plus que jamais à vouloir étudier plus amplement le travail de Rosa Bonheur et celui d'autres femmes artistes ayant traversé la Manche dans l'un ou l'autre sens.

REMERCIEMENTS :

À l'issue de ce travail, je tiens d'abord à remercier Madame Leïla Jarbouai qui a accepté de diriger mon mémoire, et qui, avant tout, m'a orientée vers ce sujet aussi inattendu dans ses aboutissements que passionnant dans ses étapes. Un grand merci pour m'avoir donné un accès aux réserves du Musée d'Orsay. Je remercie par ailleurs Madame Véronique Mattiussi pour avoir accepté de déléguer sa direction.

Ma gratitude infinie va à Monsieur Michel Pons, archiviste au sein du Château de Rosa Bonheur, pour son aide très précieuse tout au long de ma recherche, la richesse de sa connaissance et de son travail, sa chaleureuse bienveillance et sa communicative passion pour Rosa Bonheur et Thomery. Ce travail n'aurait pu voir le jour sans son concours.

Je remercie chaleureusement Madame Frances Fowle, conservatrice aux National Galleries of Scotland et professeure à l'Université d'Édimbourg, et Andrew Watson, chercheur indépendant, pour leur intérêt, leur disponibilité et le partage de leurs propres recherches. J'adresse des remerciements particuliers à Madame Michelle Foot, professeure à l'Université d'Édimbourg pour nos échanges exaltants et dont la pensée originale a donné naissance à certaines réflexions développées dans ce mémoire. Je remercie par ailleurs le personnel de la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg pour m'avoir fourni l'accès à certains ouvrages.

J'exprime tout particulièrement ma reconnaissance à Maud Guichané, travaillant à la Fondation Custodia, Emily Grubb, archiviste responsable des Collections Spéciales au sein de la Southern Methodist University, ainsi que le personnel du Getty Research Institute, pour m'avoir donné l'accès à leurs fonds en dépit du contexte particulier de ma recherche et de la distance géographique.

J'aimerais remercier également les conservateurs, responsables de collections et personnels des institutions qui ont bien voulu répondre à mes nombreuses questions et partager leurs documents, leurs hypothèses et leurs encouragements. J'adresse à ce titre des remerciements particuliers à Suzanne Higgott, conservatrice à la Wallace Collection, Tricia Glaser, documentaliste au National Museum of Women in the Arts, et Florence Porcheron, documentaliste au musée national du château de Fontainebleau.

Je souhaite remercier le personnel des institutions qui m'ont accueillie, notamment à la Documentation et à la Bibliothèque du Musée d'Orsay, à l'Institut National d'Histoire de l'Art, à la Bibliothèque Nationale de France et à la National Library of Scotland.

Merci à l'École du Louvre et à l'Université d'Édimbourg pour m'avoir fait découvrir l'Écosse avec les yeux de Rosa. Merci aussi à mes camarades de l'aventure écossaise sans qui ce périple aurait été bien différent.

Enfin, mes pensées vont à ma famille et mes amis, pour leur patience, leur soutien inconditionnel et leur relecture avisée.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS :	2
REMERCIEMENTS :	4
AVERTISSEMENT :	10
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE : RÊVER D'ALBION	18
I. De « perfide Albion » à « entente cordiale » : aperçu des relations entre la France et la Grande-Bretagne au milieu du siècle.....	18
A) Relations historiques France-Écosse.....	18
1. Histoire des relations avec la Grande-Bretagne.....	18
2. Disparités.....	19
B) Regards croisés : La peinture britannique et l'éveil français.....	20
1. Une percée anglaise : le Salon de 1824.....	20
2. Rosa Bonheur à l'Exposition londonienne de 1851.....	21
C) Les Beaux-Arts en Europe (1855).....	23
1. Etat de la peinture en France.....	23
2. Les « animaliers » dans les années 1850.....	24
II. Mettre un pied en terre britannique.....	26
A) <i>Le Marché aux Chevaux</i> : extension nomade de l'artiste.....	26
1. Un <i>magnum opus</i> itinérant.....	26
2. Association avec Gambart (1854-1855).....	28
3. L'artiste dans le spectre pictural.....	29
B) « Albion raffole du talent de Rosa Bonheur » : Le voyage de 1855 en Angleterre.....	31
1. Juillet 1855 : Londres.....	31
2. Quand Rosa Bonheur rencontre Sir Edwin Landseer.....	33
3. « The female Landseer » : Le grand charivari de la presse anglo-saxonne.....	35
C) La présence de Rosa Bonheur dans les collections britanniques avant 1856.....	36
1. Les achats en Angleterre et en Écosse avant 1856.....	36
2. Le rôle des marchands sur l'île victorienne.....	38

III. Rosa Bonheur : Une pré-disposition au voyage en Écosse.....	39
A) Un héritage littéraire.....	39
1. Promenade dans l'univers scottien.....	39
2. Ossian, Thomson et autres influences.....	41
B) Le « Grand Tour » contemporain : voyager en Grande-Bretagne au XIX ^{ème} siècle	42
1. Mythes et récits de voyage.....	42
2. Voyages d'artistes : Itinéraires empruntés, lieux visités.....	44
.....	44
C) Peinture et pérégrinations dans l'œuvre de Rosa Bonheur.....	45
1. Du voyage « pictural ».....	45
2. ...À la reconstitution de la faune et de la flore locale.....	46
DEUXIÈME PARTIE : VOIR DU PAYSAGE.....	48
I. Des réceptions anglaises aux Trossachs : le périple de 1856.....	48
A) Une nouvelle tournée gambartienne.....	48
1. Organisation et modalités de voyage.....	48
2. Un voyage en trois temps.....	51
3. De « royales » coïncidences ou de poncives perambulations ?.....	53
B) Lieux visités, lieux ignorés.....	54
1. Wexham et Banknock : points d'ancrage.....	55
2. La ville contre la nature.....	56
3. L'échec de Skye et les lieux ignorés.....	57
II. Entre rêve et réalité : une vision paradoxale de l'Écosse ?.....	58
A) La production sur place : conditions et limites.....	58
1. Croquis, études et carnets.....	58
2. Des pochades en plein air : topographie et végétation.....	60
3. Limites de la production.....	62
B) L'échec de la ménagerie écossaise et le second voyage de 1856.....	63
1. Les races d'Écosse et la Foire de Falkirk.....	63
2. Le séjour d'étude d'Octobre à Novembre 1856.....	65
3. Les premiers résultats picturaux.....	67
C) L'amour pour la couleur locale : fragmentation du regard ?.....	69
1. La recherche du pittoresque : « collectionnisme », manie écossaise et souvenirs matériels.....	69
2. La part mythologique : images réelles, images rêvées ?.....	71
3. Réalisme des scènes représentées.....	74

III. Rosa Bonheur et la vie artistique anglaise et écossaise victorienne : rapprochements, échanges et critique.....76

A) La réaction de la presse anglo-saxonne.....	76
1. Les admirateurs ou la « grande inquisition ».....	76
2. Réception des premières œuvres écossaises.....	78
3. Rosa Bonheur et la comparaison systématique.....	81
B) Échanges et rapprochements artistiques.....	82
1. Des compagnons de voyage : Goodall, Maclise et Cox.....	82
2. La rencontre avec Ruskin.....	83
3. Rosa Bonheur et les peintres préraphaélites.....	85
C) Rosa Bonheur et la femme victorienne.....	87
1. La femme artiste au Royaume-Uni.....	87
2. L'impact durable de Bonheur sur l'artiste victorienne.....	88

TROISIÈME PARTIE : JOUER DU PINCEAU MNÉMONIQUE.....91

I. Faire revivre le souvenir : espoirs et désillusions.....91

A) L'échec des voyages postérieurs.....	91
1. Trouver à By des fragments d'Écosse.....	91
2. Des voyages manqués.....	92
3. Réminiscences humaines : la venue des amis britanniques à By.....	94
B) Chardin, l'ami <i>scotophile</i> , et Auguste, le frère pérégrin.....	95
1. La transmission de la « fièvre » écossaise.....	95
2. Survivance de l'Écosse auprès de Chardin.....	96
C) La reconstitution d'une ménagerie écossaise.....	97
1. 1861 : année du poney.....	97
2. 1866 – 1878 : des taureaux dans l'atelier.....	100
3. La « chiennerie » écossaise.....	102

II. Le leitmotiv écossais dans l'œuvre de l'artiste.....103

A) « Nul n'est prophète en son pays ».....	103
1. L'Exposition Universelle de 1867 : point culminant.....	103
2. « Il est des voyages dangereux ».....	106
B) Evolutions du <i>modus operandi</i>	108
1. De l'étude à la peinture, la longue gestation des sujets écossais.....	108
2. <i>Boeufs traversant un lac</i> et <i>La Bousculade</i> : L'échec des grands formats ?.....	112
3. La photographie au service de l'art.....	115
C) Diversification et démultiplication.....	117

1. L'aquarelle, une réponse à Ruskin ?.....	117
2. Le pastel, tentatives ou médium indépendant ?.....	119
III. Diffusion et postérité : marchands, graveurs et collectionneurs.....	121
A) Entreprises d'expansion.....	121
1. L'explosion de la gravure anglaise : rapports avec les éditeurs et les graveurs	121
2. Propriété de l'artiste sur ses œuvres écossaises.....	122
3. La conquête de l'espace anglo-saxon.....	124
B) Destin des œuvres écossaises.....	125
1. Gambart, sa collection et son legs.....	125
2. « C'est encore Albion qui s'empare de tout ce que fait notre compatriote ».....	126
3. Les œuvres écossaises dans les collections américaines.....	128
CONCLUSION.....	130
BIBLIOGRAPHIE.....	133
I. Sources.....	133
II. Bibliographie critique.....	151

AVERTISSEMENT :

Nous avons choisi de traduire l'ensemble des sources anglo-saxonnes figurant dans le corps de ce mémoire afin de rendre la lecture plus harmonieuse. Ces traductions n'étant pas l'effort d'un traducteur professionnel, elles peuvent comporter des imprécisions et des maladresses. La version dans la langue d'origine est systématiquement reproduite dans les notes de bas de page.

Le catalogue des œuvres citées dans le texte se trouve dans le **Volume II des Annexes**.

Les illustrations (Ill.), objets (Obj.), photographies (Phot.), cartes, et les transcriptions (Cor.) de sources primaires se trouvent dans le **Volume III des Annexes**. Les références sont notées en gras entre parenthèses dans le texte.

Nous utiliserons les abréviations suivantes dans le texte :

AN : Archives nationales.

RSA : Royal Scottish Academy.

INTRODUCTION

« My journey through the Highlands was perfectly inspiring, and I hope I have laid in a good stock of new poetical ideas from it. » – Robert Burns, 1787².

Catégorisée à la fin des années 1990 parmi les grands « laissés pour compte »³ de l'Histoire, Rosa Bonheur (1822-1899) fait avant tout partie des artistes et des écrivains qui ont osé regarder au-delà du périmètre de la cité pour se tourner vers l'inconnu. À l'instar du poète écossais Robert Burns, dont les initiales R.B. pourraient se substituer à celles de l'artiste, l'excursion de Rosa Bonheur dans les Highlands est le point de départ d'un développement créatif sans précédent. Voyage physique, voyage mental, la Grande-Bretagne – Angleterre et Écosse – est propice à la collecte de fragments de mémoire et à l'élaboration d'un nouveau répertoire visuel.

« Paul Potter de la France, George Sand de la peinture »⁴, Marie-Rosalie Bonheur naît le 16 mars 1822 à Bordeaux, berceau de Vernet, Brasscassat et Chaigneau. Héritière d'une tradition familiale, elle ne connaît pour enseignement artistique que celui de son père, Raymond Bonheur (1796-1849)⁵. Championne d'une peinture à la mode au XIX^{ème} siècle, la peinture animalière, qui ne connaît ni inventeur ni représentant unique, elle atteint la renommée de son vivant au Salon en 1848 avec ses *Boeufs et Taureaux du Cantal*, puis avec la présentation du *Labourage Nivernais*, commande de l'État. Peinture qui ne trouve pas sa place

2 « Mon voyage à travers les Highlands a été parfaitement inspirant, et j'espère en avoir tiré nouvelles idées poétiques », Robert Burns dans une lettre à Patrick Miller le 28 septembre 1787, cité dans *Wild and majestic : romantic visions of Scotland*, Édinburgh, National Museum of Scotland, 26 juin – 10 novembre 2019, sous la direction de Patrick Watt et Rosie Waine, Édinburgh, National Museum of Scotland, 2019, p. 60.

3 *Rosa Bonheur (1822-1899)*, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 24 mai – 31 août 1997, Musée de l'École de Barbizon, Barbizon, 19 septembre – 18 novembre 1997, Daesh Museum, New York, 16 décembre 1997 – 21 février 1998, sous la dir. de Francis Ribemont, Bordeaux, 1997, p. 13.

4 LARUELLE René, *Rosa Bonheur*, Paris, Bulletin des Beaux-Arts, 1885, p.1.

5 L'artiste est présentée par erreur comme élève de Léon Cogniet dans le catalogue du Salon de 1853.

dans la hiérarchie des genres, celle des « Animaliers » se voit rattachée à partir de la Monarchie de Juillet au mouvement des réalistes et aux peintres de la nature, et ne sera reconnue comme telle que plus tard dans le siècle⁶. L'animal, considéré jusqu'en 1870 comme marqueur de la société et d'une organisation culturelle, intéresse alors naturalistes, paléontologues, poètes, philosophes et futurs ethnologues⁷. Artiste inclassable qui « pénétra le plus profondément et avec le plus de tendresse et de conscience l'intimité, ce qu'on pourrait appeler le sentiment, l'âme de la bête, et l'interpréta en peintre de figure »⁸, affiliée par la critique à la tradition picturale des Hollandais (Paulus Potter, Albert Cuyp, Frans Snyders) en raison de l'atmosphère partagée de sérénité et l'attitude paisible des animaux, tantôt Rosa Bonheur fut-elle rattachée aux peintres de Barbizon, tantôt fut-elle associée aux réalistes. Le sacre vient pour Rosa Bonheur en 1853 grâce au *Marché aux Chevaux* (**fig. 1**). Épreuve décisive pour les peintres de l'animal, toile géante qui adopte les dimensions du genre historique, elle nécessita trois années de gestation.

Avec la notoriété vient la réclame, aussi, son parcours et sa vie furent abondamment commentés et documentés par ses contemporains. Dans le domaine, sa dernière compagne de vie, Anna Klumpke (1856-1942), a produit un travail d'enquête conséquent, en rédigeant après la mort de l'artiste *Rosa Bonheur : sa vie, son œuvre*, publié pour la première fois en 1908. Livrant les moindres détails sur la vie de l'artiste, et notamment sur son séjour en Écosse, cette source est un ouvrage indispensable pour toute entreprise de recherche autour de Rosa Bonheur. Il faut mentionner à ce titre les biographies écrites par Léon Roger-Milès et Theodore Stanton qui ont fait preuve d'un véritable objectif d'investigation historique⁹. Pour autant, une myriade d'anecdotes foisonnantes de paradoxes et d'erreurs alimentent les écrits du siècle. Dans les nombreuses biographies existantes, le voyage en Écosse fait bien souvent l'objet d'erreurs dans la datation, d'amalgame, de résumé elliptique voire de passage sous silence. La plupart du temps, la mention ne fait pas l'objet de plus d'un paragraphe, on lui préfère l'histoire du Château de By ou de la rencontre avec les Indiens. « Période obscure » difficile à comprendre pour les historiens de l'époque, en raison notamment du caractère pluriel

6 « Les Animaliers nous serviront de transition pour passer de la peinture de genre au paysage », Théophile Gautier, « Salon de 1848 », *La Presse*, 7 mai 1848.

7 HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001, p. 9.

8 DEMONT-BRETON Virginie, « Rosa Bonheur », *La revue des revues*, n°15, 15 juin 1899, p. 609.

9 ROGER-MILES Léon, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, G. Baranger, 1900 ; STANTON Theodore, *Reminiscences of Rosa Bonheur*, Londres, Andrew Melrose, 1910.

de la présence de l'artiste en Grande-Bretagne entre 1855 et 1856, le voyage en Écosse est tantôt daté en 1854, tantôt daté en 1857. La « légende » construite autour de l'artiste apporte son lot de récits fantaisistes et de biographies douteuses que seule l'étude des sources primaires peut corriger. Loin d'être une biographie – nous invitons le lecteur à consulter la bibliographie ainsi que le volume III des Annexes (**Annexe I**) pour obtenir une chronologie – notre mémoire a eu pour ambition d'étudier les rapports de l'artiste à l'Écosse et ses occurrences dans l'œuvre de l'artiste afin de les replacer dans le grand récit de l'histoire de l'art. Aussi, nous avons essayé, tant que possible, de partir des documents originaux et d'adopter toujours un regard critique sur les documents biographiques et monographiques qui n'étaient directement pas de la main de l'artiste.

Seul travail récent autour du voyage de l'artiste, un article de la conservatrice et professeure écossaise Frances Fowle publié en 2013 permet de restituer la compréhension du déplacement par les historiens de l'art. Si l'on peut regretter que l'auteure ne s'appuie pas sur des archives écossaises, elle offre les seules pistes de recherche explorées depuis la mort de l'artiste dans la presse anglo-saxonne d'époque¹⁰. Frances Fowle s'est intéressée essentiellement à la stratégie commerciale derrière le voyage, orchestrée par le marchand Ernest Gambart (1814-1902), et l'extension du cercle de clients de l'artiste outre-Manche. Prenant appui sur la vaste et complète étude de Jeremy Maas menée sur le marchand en 1975, ouvrage indispensable pour mieux comprendre les réseaux de diffusion et de sociabilité dans les régions anglo-saxonnes, Frances Fowle a consulté une bibliographie exclusivement britannique¹¹. L'ouvrage pionnier de Maas avait déjà démontré à quel point Gambart, prince-marchand belge en Angleterre, était le premier maître des affaires de Rosa Bonheur outre-Manche. Dernière grande rétrospective sur l'artiste, le catalogue de l'exposition itinérante de 1997-1998 entre Barbizon, Bordeaux et New York dirigé par Francis Ribemont a apporté véritablement les premières interprétations historiques et esthétiques sur l'artiste. Mais, bien que la fortune de l'artiste en Angleterre et aux Etats-Unis soit abordée, le voyage en Écosse est bien souvent exclu du récit ou relégué au monde chthonien des notes de bas de page. En outre, la thèse de Léa Rebsamen a permis de rétablir l'importance zootechnique de l'œuvre de Rosa Bonheur et d'identifier les races animales dépeintes par ses soins¹². Enfin, là où nous comptons le plus d'écrits concerne le

10 FOWLE Frances, *op. cit.*

11 MAAS Jeremy, *Gambart, prince of the Victorian Art World*, Londres, Barrie & Jenkins, 1975.

12 REBSAMEN Léa, *Rosa Bonheur, artiste animalière au XIXe siècle*, 1 vol., Thèse de Doctorat Vétérinaire, sous la direction de Christophe Degueurce, Faculté de médecine de Créteil, 2013.

domaine des études de genre qui s'est particulièrement attardé sur la vie intime de l'artiste et les interprétations de ses relations successives avec ses compagnes de résidence, Nathalie Micas (1824-1889) et sa mère, puis Anna Klumpke.

Sans adopter le prisme de la sociologie et des *gender studies*, sources de seconde main pour étudier le contexte social de l'artiste, notre recherche s'est aussi intéressée à l'artiste en tant que femme. Une description nous donne une idée de la manière dont l'artiste était perçue : « De taille moyenne, les traits un peu accentués, le front élevé, large, elle avait avec ses yeux éclatants, un visage exprimant dans son ensemble la décision, la force de caractère et l'énergie, aussi lui était-il facile de se faire prendre pour un homme »¹³. Commettant la double transgression de vivre d'un métier sans dépendre d'un homme et de choisir la sculpture avant de se tourner vers la peinture de l'animal, l'artiste se distingue parmi ses frères et sœurs de la palette en disant son nom « assez haut pour que nul ne l'ignore »¹⁴. Le mythe du génie artistique comme essence mystérieuse et exclusivement masculine était encore fortement employé dans l'historiographie pratiquée au XIX^{ème} siècle, et malgré l'impulsion donnée par les chercheuses féministes au début des années 1970, et par les biographes du XXI^{ème} siècle, il reste encore un grand nombre d'éléments à déterminer ou à réviser¹⁵. S'intéresser au parcours et aux œuvres d'une femme, c'est aussi faire le choix d'un nouveau paradigme en histoire de l'art, et l'occasion de comprendre un système, le facteur discriminant de l'éducation artistique, et des stratégies pour promouvoir un art et se faire reconnaître, sans tomber dans l'hagiographie ou le processus inverse qui consisterait à privilégier une artiste de sexe féminin pour ses seuls attributs biologiques.

Une grande partie des œuvres de l'artiste a été dispersée lors de la vente aux enchères de son atelier en mai et juin 1900 par la Galerie Georges Petit, après une longue querelle entre Anna Klumpke et les héritiers de la famille Bonheur¹⁶. Ce sont quatre mille sept cents études (dessins, aquarelles, pastels, huiles sur toile) accumulées par l'artiste sa vie durant qui sont vendues. Si certains numéros sont rachetés par Anna Klumpke au cours de la vente, la plupart

13 DELBARRE Pierre, *Rosa Bonheur*, Paris, Les contemporains, 1901, p. 14.

14 LAMERS DE VITS, *Les femmes sculpteurs, graveurs, et leurs œuvres*, Paris, Referendum littéraire, 1905, p. 2.

15 NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. De l'anglais par Oristelle Bonus, Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 214 ; BORIN Marie, *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*, Paris, Pygmalion, 2011.

16 *Atelier de Rosa Bonheur, Tome I : tableaux, préface et catalogue analytique par M. L. Roger-Milès, vente à Paris les 30 et 31 Mai, et les 1er et 2 Juin 1900. Tome II : Catalogue des aquarelles, dessins, gravures, par Rosa Bonheur et des tableaux, aquarelles, bronzes, gravures composant sa collection particulière, vente à Paris du 5 au 8 Juin, 1900.*, Paris, Galerie Georges Petit, 1900.

des œuvres sont éparpillées sans que nous en connaissions les acheteurs. Pour autant, les musées nationaux ont fait l'objet de deux dons majeurs, le legs d'Ernest Gambart proposé dès 1899 et la donation d'Anna Klumpke en 1900. Retracer les œuvres, vendues du vivant de l'artiste à des collectionneurs étrangers ou passées en 1900 en mains privées, a relevé d'un défi. De même, voir les œuvres écossaises dans les musées, semées aux quatre coins du globe, à Hambourg, à New York ou à Aberdeen, a constitué un obstacle que nous avons surmonté en faisant appel à ces mêmes musées et à leurs ressources. Le catalogue que nous proposons dans le volume II des Annexes reste nécessairement lacunaire, et hypothétique pour certaines propositions.

Notre recherche a interrogé en premier lieu l'ampleur de la production « écossaise » dans le temps face à la courte durée du voyage. Notre intention a consisté à démontrer qu'il n'y a pas eu un seul voyage, mais des voyages, qui liaient intimement Angleterre et Écosse. Le séjour en Écosse daté de 1856 dont il est question dans les biographies est dans les faits entouré d'une nuée d'autres occasions qui ont eu lieu en Grande-Bretagne. Il y eut un voyage en Angleterre en juillet 1855, puis un voyage en Angleterre et en Écosse d'août à septembre 1856, et enfin un dernier voyage en Angleterre d'octobre à novembre 1856. Aussi, notre mémoire évoquera-t-il inévitablement les rapports plus larges de Rosa Bonheur aux îles britanniques, à savoir l'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse, constituée des *Highlands*, « Hautes Terres » au nord-ouest, et des *Lowlands*, « Basses Terres » sur la côte nord-est et au sud des grands centres urbains, Glasgow et Édimbourg. Si les déplacements furent associés à la Grande-Bretagne, les œuvres créées *a posteriori* sont exclusivement inspirées par l'Écosse, aussi notre développement reviendra sur l'importance du contexte du voyage et de la création, les liens ténus entre l'Écosse, l'Angleterre et la France, particularités que notre sujet nous impose de rappeler. En effet, si les périple sur l'île victorienne s'échelonnent entre 1855 et 1856, la production des œuvres « écossaises » se développe de 1856 jusqu'à la mort de l'artiste. De plus, la plupart de ces œuvres sont par la suite essentiellement exposées à Londres où la presse anglo-saxonne livre des commentaires généreux. Bien que l'ensemble de l'œuvre ne trahisse « aucune hésitation, aucun doute »¹⁷, il a été nécessaire de questionner les répercussions des fortes impressions que l'artiste a eues de l'Écosse. Ces impressions et la documentation exceptionnelle rassemblée par l'artiste feront dire à certains journalistes du début du XX^{ème}

17 MOROT George, « Les Peintres qui restent », *La Presse*, 27 mai 1900, p. 2.

siècle que l'expédition fut un moment décisif pour le reste de sa carrière¹⁸. Notre mémoire a souhaité remettre en question cette affirmation et questionner les limites de ces voyages, ainsi que les limites de notre connaissance sur ceux-ci. Quelles furent les conditions de ces déplacements ? Comment ces très courts voyages ont pu fournir à Rosa Bonheur des sujets jusqu'à la fin de sa vie et quelles en furent les modalités ? Quels rapports artistiques a-t-elle entretenus avec les créateurs britanniques, et quels échanges ces rapports ont-ils permis ? Par quels biais l'artiste a-t-elle fait connaître son travail outre-Manche ?

Notre méthode a reposé sur le croisement des sources françaises et anglo-saxonnes. Afin de « faire exister » à nouveau ces voyages, notre tâche a reposé sur la consultation des archives et l'inventaire des œuvres réalisées entre 1856 et 1899¹⁹. Nous avons mené nos recherches avec nuance et esprit critique en prenant conscience de nos limites temporelles et géographiques, et en inscrivant nos investigations dans le cadre élargi des mobilités d'artistes et des transferts culturels. Nous avons souhaité mettre en relation des sources variées, allant des sources écrites aux photographies d'époque en passant par les souvenirs matériels. Notre point de départ s'est trouvé à By, au Château que Rosa Bonheur acheta en 1859 et où sont préservées les lettres échangées entre Nathalie Micas et sa mère pendant le voyage de 1856, dans lesquelles Rosa Bonheur intervient sporadiquement, et où se trouvent les notes prises par Anna Klumpke pour élaborer son ouvrage biographique. C'est à By que se trouve également une collection de clichés recensant la totalité des études vendues en 1900. Avant la vente, Anna Klumpke a photographié celles-ci sur plaques de verre. Nous avons pu avoir accès aux tirages positifs de ces plaques de verre qui procurent des informations visuelles sur des œuvres dont la localisation est aujourd'hui inconnue²⁰. Nous avons tenu à comprendre les sources des voyages et de la fascination de l'artiste pour l'Écosse. Ce mémoire se propose donc de revenir sur ces incursions dans l'inconnu en laissant l'occasion à l'artiste de s'exprimer à travers sa correspondance et ses œuvres. Notre argumentaire sera tripartite et prendra pour point central le séjour en Écosse de 1856. Le premier temps de notre développement est consacré aux premiers contacts de l'artiste avec l'archipel britannique. Notre étude se poursuit avec la découverte des terres écossaises et les images qui se forment dans l'oeil de l'artiste. Enfin, le

18 « Rosa Bonheur », *Young Woman*, Salt Lake City, 5 septembre 1902, p. 399 : « The Scotch journey proved the turning point of fortune. From that date Rosa Bonheur's career was one of brilliant success. »

19 Ce recensement systématique a été perturbé par l'usage abusif des termes « Highland » et « Scotch » afin de désigner les sujets représentés par l'artiste pour des œuvres qui n'émanaient pas directement de ce voyage.

20 Nous remercions Monsieur Michel Pons qui nous a permis d'avoir connaissance de ces tirages.

troisième temps de notre mémoire examine les conséquences de l'exploration et les modalités de la production après l'Écosse.

PREMIÈRE PARTIE : RÊVER D'ALBION

Avant de visiter l'Angleterre en 1855 puis l'Écosse en 1856, Rosa Bonheur semble « rêver » d'Albion, nom traditionnel donné à la Grande-Bretagne depuis l'Antiquité. Alors que les relations entre la France, l'Angleterre et l'Écosse deviennent propices aux échanges culturels, l'artiste développe un véritable intérêt pour la création littéraire et artistique des îles britanniques et toutes les dispositions pour y voyager. Or, à la veille du « Grand Tour » des Highlands, l'artiste, ainsi que ses créations, ont déjà franchi une première fois la Manche.

I. De « perfide Albion » à « entente cordiale » : aperçu des relations entre la France et la Grande-Bretagne au milieu du siècle

A) Relations historiques France-Écosse

1. Histoire des relations avec la Grande-Bretagne

Pour comprendre la situation dans laquelle Rosa Bonheur est amenée à interagir avec le monde anglo-saxon, il convient de replacer ces événements dans le plus large contexte historique et économique des deux nations, française et britannique. La France et l'Angleterre ont eu au cours des siècles des relations à la fois conflictuelles et cordiales, de la Guerre de Cent Ans aux guerres révolutionnaires puis napoléoniennes. L'expression « perfide Albion » fut utilisée abondamment dans la presse française pour désigner de manière dépréciative l'Angleterre, et par extension la Grande-Bretagne, jusqu'au milieu du siècle en raison de ces mésententes successives. Pour autant, la France possédait avec l'Écosse des liens privilégiés depuis le Moyen-Âge, nés d'alliances politiques, militaires et commerciales. Se cherchant

mutuellement un allié contre l'ennemi commun, l'Angleterre, cette quête avait donné naissance à la Vieille Alliance, *The Auld Alliance*, ratifiée en 1295²¹. Ces relations, avant tout d'ordre diplomatique, ont engendré des connexions sociales et artistiques qui culminent dans le mariage de Marie Stuart, reine d'Écosse, et du dauphin de France, futur François II, en 1558²². Si l'alliance diplomatique disparaît avec la fin des hostilités anglaises et le traité d'Édimbourg en 1560, puis l'absorption de l'Écosse dans l'entité Royaume-Uni au moment de sa création en 1707 par l'*Act of Union*, de forts liens intellectuels et échanges culturels persistaient entre l'Écosse et la France. Aussi, lorsqu'un mouvement anti-gallican vit le jour en 1745 pour empêcher l'arrivée des manières françaises en Angleterre, l'Écosse ne se montra absolument pas hostile²³. L'Écosse était tout de même régulièrement confondue au XIX^{ème} siècle dans les écrits et la presse avec l'Angleterre, qui se transformait en mot interchangeable pour désigner tous les pays du Royaume. Dans ses lettres, Nathalie Micas faisait grand usage de ce mot de substitution (**Cor. 5 – 21**). Le passage à l'ère victorienne marqua l'apogée de la puissance économique et politique de la Grande-Bretagne mais aussi une nouvelle situation d'entente politique dite « cordiale » sous la Monarchie de Juillet, et une nouvelle dimension dans les liens établis entre la France et l'Angleterre et entre la France et l'Écosse. Les exils successifs de Napoléon III à Londres sous le Second Empire (1852-1870) puis la coopération des deux nations dans la péninsule criméenne entre 1853 et 1856 installèrent définitivement des liens bilatéraux qui feront dire au critique américain Clarence Cook (1828-1900) en 1855 : « Rosa Bonheur peut remercier la guerre de Crimée pour sa reconnaissance actuelle par l'Angleterre »²⁴.

2. Disparités

Bien au-delà de la seule histoire des relations diplomatiques, il importe d'explorer l'histoire culturelle et celle des représentations. La réouverture de l'Europe à la fin des guerres

21 DONALDSON Gordon, *The Auld Alliance : the Franco-Scottish connection*, Édimbourg, Satire Society et L'Institut français d'Écosse, 1985, pp. 4-5.

22 *French Connections: Scotland and the Arts of France*, Édimbourg, Royal Scottish Museum, sous la dir. de Godfrey Evans, Édimbourg, H.M. Stationery Office, 1985.

23 SNODIN Michael, *Rococo : art and design in Hogarth's England*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1984, p. 16.

24 « Rosa Bonheur may thank the Crimean war for her present ample recognition by England » Clarence Cook, *The Independent*, 18 octobre 1855, p. 359.

napoléoniennes amplifia la fluidité des relations artistiques trans-européennes que l'insularité du Royaume-Uni n'entravait pas. Tandis que Paris se positionnait comme capitale du XIX^{ème} siècle et de la toile à peindre, la société britannique affrontait à la même époque une série de bouleversements sociaux, urbains et technologiques. En témoigne la constellation de propositions des cartographes français dont un exemple datant de 1839 a été retrouvé au Château de By et fut très certainement une possession de l'artiste (**Obj. 1**). Travail du cartographe Andriveau-Goujon, elle met en avant la puissance ferroviaire en développement. Cette carte permet de souligner qu'au sein même de la Grande-Bretagne il existait une profonde hétérogénéité en fonction des nations et des régions qui constituaient le royaume. Si l'Angleterre était pionnière dans le déploiement des chemins de fer, l'Écosse était encore peu desservie à la fin des années 1830. Ces disparités se manifestaient également du point de vue des pratiques culturelles. Pour autant, ce siècle de *Pax Britannica* fut l'occasion pour la nouvelle hyperpuissance mondiale d'inaugurer un nouveau genre de confrontation internationale. Rassemblant commerce, industrie et Beaux-Arts, les expositions universelles voyaient Paris et Londres s'affronter. Entre rivalité, émulation et démonstration de valeurs nationales, ces manifestations avaient pour ancêtres des expositions nationales de l'industrie et des Beaux-Arts. La *London Great Exhibition* de 1851 posa le décor pour les autres capitales européennes, notamment Paris qui tenta d'y répondre en 1855.

B) Regards croisés : La peinture britannique et l'éveil français

1. Une percée anglaise : le Salon de 1824

C'est sur fond de concurrence entre les deux Empires que la nouvelle école de peinture anglaise effectua une percée décisive en France dès les années 1820. Le « goût anglais », une attitude qui consistait à se tourner vers la littérature anglaise et les objets décoratifs, fleurit sous Louis-Philippe qui entretient la proximité avec la cour anglaise²⁵. Dans les mêmes années, le marchand John Arrowsmith (1790-1873) faisait la promotion de la peinture britannique contemporaine en Europe et fit pénétrer des œuvres françaises dans les circuits londoniens les

²⁵ ORMOND Richard, *Sir Edwin Landseer*, Londres, Thames et Hudson, 1981, p. 30.

décennies suivantes²⁶. Le Salon tenu au Louvre en 1824, aussi appelé « Salon des Anglais » en raison de la trentaine de toiles venues de l'autre côté de la Manche, secoua la peinture française et désarçonna les commentateurs qui y distinguèrent l'influence des peintres du nord comme Rembrandt et Ruysdael. Très tôt la critique voulut y voir la marque de naissance d'une nouvelle école française où la subjectivité d'un discours neuf, discours que l'on désignera plus tard comme « romantique », viendrait remplacer la vieille objectivité du classicisme sous l'impulsion des paysages de John Constable (1776-1837) et des aquarelles de Richard Parkes Bonington (1802-1828), « champions » du Salon de 1824, mais également des toiles des frères Fielding et de Thomas Lawrence (1769-1830). Si c'est la première fois que Constable exposait en France, dont la fameuse *Charrette de foin*, ses toiles étaient déjà connues sur le continent. Néanmoins, la vision de l'intuitivité anglaise, de la liberté de traitement et de la maîtrise des transparences et des lumières de l'aquarelle, venait répondre à l'effervescence de l'art français, en quête de voies nouvelles. « Le tableau anglais a obtenu une place brillante, et il est posé de manière à attirer tous les regards par la place seule qu'il occupe » conclurent Ferdinand Flocon et Marie Aycard²⁷.

2. Rosa Bonheur à l'Exposition londonienne de 1851

Si les historiens de l'art britannique ont examiné les connections internationales à la fin du XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècle et ont porté leur attention à la réception de l'art anglais sur le continent, il est nécessaire de s'attarder sur le processus inverse qui a présidé dans l'accueil des artistes du continent sur les îles britanniques. Car le Salon de 1824 trouva sa contrepartie quelques années plus tard dans un nouveau cadre comparatif entre nations, et dans lequel Rosa Bonheur put enfin entrer en scène en compagnie d'autres peintres français. En marge de l'Exposition Universelle de Londres en 1851, l'entrepreneur français Ossian Verdeau et l'artiste Henry Mogford conçurent la *General Exhibition of Pictures by the Living Artists of the Schools of All Countries*, ou « Exposition générale de tableaux par les artistes vivants des écoles de tous les pays », pour compenser l'absence des beaux-arts dans la *Great Exhibition*,

²⁶ BAETENS Jan Dirk Baetens, « The General Exhibition of Pictures of 1851: National Schools and International Trade in the Mid-Victorian Art Market », *Visual Culture in Britain*, vol. 17, n°3, 2016, p. 283.

²⁷ FLOCON Ferdinand et AYCARD Marie, *Salon de 1824*, Paris, A. Leroux, 1824, p. 7.

centrée sur les productions de l'industrie. Organisée au coeur de la capitale à St. James's Square dans la Lichfield House, l'exposition visait à réunir des œuvres d'art contemporain de toutes les grandes écoles nationales. Selon Jan Dirk Baetens, l'obtention de la collaboration des artistes français était un élément essentiel pour le succès de l'Exposition Générale, l'art français étant généralement regardé comme exemplairement innovant et pratiquement toujours le point de référence principal dans toute discussion sur les mérites comparatifs des différentes écoles, en Grande-Bretagne comme en Europe²⁸. Malgré l'échec mesuré de l'organisation de l'exposition, Rosa Bonheur et son frère Auguste (1824-1884), présentant chacun une toile, respectivement numéros 53 et 55, sont salués par la critique. Accrochés dans l'exposition parmi les tableaux du belge Eugène Verboeckhoven (1799-1881), de l'écossais David Roberts (1796-1864), de l'irlandais Daniel Maclise (1806-1870), des anglais Frederick Goodall (1822-1904) et Edwin Landseer (1802-1873) et des préraphaélites, *Les Charbonniers en Auvergne* (1851)²⁹ de Rosa Bonheur suscitèrent l'enthousiasme. La critique souligna le caractère nouveau de la touche et la précision du regard de l'artiste sur la nature, autant de compliments qui lui valurent la comparaison avec le travail du peintre flamand Paulus Potter (1625-1654)³⁰. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), membre fondateur de la *Pre-Raphaelite Brotherhood* qui n'exposa pas, écrivait dans *The Spectator* :

Nous découvrirons que le meilleur travail dans le lieu, dans l'ensemble, sont *Les Charbonniers en Auvergne traversant une lande* (53) de Mademoiselle Rosa Bonheur. Nous sommes heureux de pouvoir rendre enfin notre hommage aux pieds d'une dame qui a vraiment fait quelque chose dans une branche de l'art qui peut être considérée comme tout à fait de la première classe. Le ciel, le paysage et le bétail, sont tous admirables ; et doivent avoir été, bien que le tableau soit petit, le résultat de beaucoup de temps et de travail. Le sentiment, aussi, est le plus charmant : l'on voit à la fois que les véhicules des charbonniers se déplacent :

« Vers nous, ce qui rend toujours les esprits dociles. »

Le seul défaut de l'image consiste en une légère apparence de cette surface polie qui interfère toujours avec la vérité d'une peinture française où toute idée de finition a été visée. Ceci, cependant, nuit très légèrement au plaisir de l'impression générale. Mademoiselle Rosa Bonheur ne nous était connue auparavant que par quelques petites

²⁸ BAETENS Jan Dirk Baetens, *op. cit.*, p. 272.

²⁹ *The Coal Carriers*, 1851, huile sur toile, 47,6 x 73,3 cm, Columbus Museum of Art, Ohio, Etats-Unis, 1932.006.

³⁰ « General Exhibition », *Daily News*, 12 juin 1851, p. 5 ; « General Exhibition », *Dover Telegraph and Cinque Ports General Advertiser*, 9 août 1851, p. 4.

lithographies de certaines de ses œuvres : celles-ci nous avaient toujours semblé donner des preuves de la plus haute puissance, et son tableau va au-delà de nos attentes³¹.

Outre la reconnaissance de l'artiste sur le sol anglais par les artistes eux-mêmes, ce compte-rendu atteste de l'absence des œuvres de Rosa Bonheur sur le territoire avant cette date, mais de sa pénétration outre-Manche par la lithographie. L'œuvre fut certainement vendue lors des enchères organisées après l'exposition par Verdeau et Mogford. La même année le peintre anglais Thomas Seddon (1821-1856) s'était rendu à Paris où il y avait admiré la spontanéité du *Labourage Nivernais* et écrivait dans une lettre à son confrère Ford Madox Brown (1821-1893) : « Les boeufs de Rosa Bonheur ressemblent à un charmant poème à côté de la mélasse de l'Académie ; le paysage et tout est « une nature vaporeuse et fraîche », et il y a un paysan en blouse bleue contre le ciel bleu, qui ravirait votre âme »³². Il importe de souligner que le critique John Ruskin (1819-1900), qui commenta l'exposition, n'émit à ce moment aucun avis sur l'artiste ni sa participation.

C) Les Beaux-Arts en Europe (1855)

1. Etat de la peinture en France

31 « Let us begin with the French works; among which are some of the few good things of the collection. If again we decimate these elect, (supposing such a course to be arithmetically possible,) we shall find that *the* best work in the place, upon the whole, is Mademoiselle Rosa Bonheur's Charcoal-burners in Auvergne crossing a Moor (53). We are rejoiced to be able to lay our homage, at last, at the feet of one lady who has really done something in some one branch of art which may be considered quite of the first class. Sky, landscape, and cattle, are all admirable; and must have been, though the picture is a small one, the result of no little time and labour. The sentiment, too, is most charming: you see at once that the lumbering conveyances are moving

“Homewards, which always makes the spirits tame.”

The only fault of the picture consists in some slight appearance of that polished surface which always interferes with the truth of a French painting where any finish has been aimed at. This, however, detracts but slightly from the pleasure of the general impression. Mademoiselle Rosa Bonheur was previously known to us only by a few small lithographs from some of her works: these had always seemed to us to give proofs of the highest power, and her picture more than fulfils our expectations. » in ROSSETTI William M., *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, vol.2 : Translations, Londres, Ellis & Elvey, 1887, pp. 476-477*. Il s'agit du critique publiée dans *The Spectator* en 1851. La citation centrale est une référence à un poème de Percy B. Shelley, *Julian and Maddalo* (1818).

32 « Rosa Bonheur's Oxen looks like a charming poem by the side of the Académie treacle; the landscape and all is « une nature vaporeuse et fraîche », and there is a peasant in a blue blouse against the blue sky, which would ravish your soul. » cité dans MORRIS Edward, *French art in nineteenth-century Britain*, New Haven Conn., Londres, Yale University Press, 2005, p. 103.

Lorsqu'à nouveau, Rosa Bonheur exposa sous la même bannière que ses confrères anglo-saxons ce fut pour l'Exposition Universelle de 1855, alors que l'artiste était au faîte de sa gloire après le succès du *Marché aux chevaux* en 1853. Lorsqu'elle présenta en 1855 la *Fenaison en Auvergne*, commande de l'État, lors de la première exposition du genre sur le territoire, la France faisait un bilan de ses dernières décennies de production picturale face aux écoles européennes. Alors qu'Ingres (1780-1867) et Delacroix (1798-1863) jouaient pour la dernière fois la querelle du dessin et de la couleur dès l'ouverture au mois de mai 1855, Gustave Courbet (1819-1877) installait son propre pavillon dissident en face du Palais des Beaux-Arts pour y présenter quarante tableaux d'un genre nouveau illustrant les tendances sociales du règne, dont *L'Enterrement à Ornans* et *L'Atelier*. Foisonnante de précisions sur le travail agricole de la région la *Fenaison en Auvergne*, dont les critiques vantèrent la simplicité, la vérité et la puissance, obtint la médaille d'or. Répondant au goût des grands hommes d'État comme le Duc de Morny, Rosa Bonheur se distingua parmi les 152 artistes vivants, peintres et aquarellistes, alors même que l'anglais Edwin Landseer remportait pour ses neuf peintures et ses vingt-neuf estampes une grande médaille d'honneur. Parmi l'école anglaise, John Everett Millais (1829-1896) et Holman Hunt (1827-1910) se faisaient « botanistes » en duel avec la réalité³³. Ils présentaient respectivement *Ophelia* et *Our English Coasts*, deux œuvres qui signalaient une profonde volonté de fidélité à la nature. Louis Duranty résuma l'incursion du style anglais de la manière suivante : « En 1855, l'art anglais fut pour nous une révélation. La nature intime, spirituelle et semi-philosophique des sujets, indiquant la descendance d'Hogarth et de Wilkie, la bizarrerie poétique de certaines compositions, la raideur des peintres d'histoire, la singularité acide des colorations, la fraîcheur, inaccoutumée à nos yeux, de certaines harmonies dissonantes, la hardiesse et l'importance des aquarelles, genre qui nous parut tout nouveau, enfin les préraphaélites avec leurs affectations de minutie naïve ou de simplicité barbare, tout nous apporta la surprise »³⁴.

2. Les « animaliers » dans les années 1850

33 GAUTIER Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, vol. 1, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 7.

34 ORMOND Richard, *Op. cit.*, p. 31.

Le climat d'émulation entre nations se transposa dans l'affrontement pictural où la France et l'Angleterre semblaient être les seules à jouter. En effet, pour la peinture d'animaux aussi, « les Anglais nous ont depuis longtemps précédé dans cette voie » affirmait Théophile Gautier qui voyait dans Landseer le meneur d'une école anglaise « spiritualiste » cherchant à saisir l'esprit des bêtes tandis que l'école française produisait de grandes machines historiques où l'animal disparaissait derrière l'homme³⁵. Landseer, qui se rendait annuellement en Écosse depuis 1842, présenta au Salon le chef-d'œuvre appartenant à la Reine Victoria, *Le Sanctuaire*, vision idyllique et sentimentale de la vie animale sur les îles de Loch Maree dans les Highlands. Le désintérêt de l'artiste pour l'exactitude anatomique et pour la couleur explique la réponse du critique Edmond About à l'Exposition Universelle : « Ce n'est qu'en France ou en Belgique qu'on sait peindre les bêtes »³⁶. En effet, la tendance chez les peintres d'animaux français, représentés par Jacques Raymond Brascassat (1804-1867), Constant Troyon (1810-1865), Louis Godefroy Jadin (1805-1882), Philippe Rousseau (1816-1887), Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) et Rosa Bonheur était de considérer l'animal « au point de vue purement pittoresque [...], rendre avec le plus de vérité possible sa forme, sa couleur, sa pose, les épis de son poil, la moire ou les zébrures de sa robe »³⁷. Au spiritualisme de l'école animalière anglaise, Gautier opposait le « matérialisme » de l'école française³⁸. Il faut cependant nuancer cette critique, car Rosa Bonheur avait été initiée par le biais de son père aux travaux de l'abbé Hugues-Félicité-Robert de La Mennais (1782-1854) qui postulait l'existence de l'âme des animaux, et l'artiste, reconnaissant l'individualité de chaque bête, manifesta à maintes reprises son intérêt pour l'esprit même de chaque être vivant³⁹. La réconciliation des tendances françaises dans la poursuite d'une étude consciencieuse de la nature s'était manifestée dans l'installation de Millet et Jacques à Barbizon à partir de 1849. Ayant connaissance des études sur nature des peintres anglais, ils avaient cherché à établir une compréhension sensible de la nature que Gautier qualifiait en 1855 de « panthéiste »⁴⁰.

35 GAUTIER Théophile, *op. cit.*, p. 72.

36 ABOUT Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855, p.18.

37 GAUTIER Théophile, *Op. cit.*, p. 72.

38 *Ibid.*

39 CANTE Dominique, « Une biographie » in *Rosa Bonheur (1822-1899)*, p. 25.

40 GAUTIER Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, vol. 2, Paris, Michel Lévy Frères, 1855, p. 117.

II. Mettre un pied en terre britannique

A) *Le Marché aux Chevaux* : extension nomade de l'artiste

1. Un *magnum opus* itinérant

Avant de présenter sa *Fenaison* en 1855, l'année 1853, *annus mirabilis*, sonna l'heure de gloire de l'artiste. À 31 ans, lorsqu'elle exposa *Le Marché aux chevaux* à Paris au Salon de 1853, le tableau captiva les foules et la critique fut unanime :

Nous devons dire que ce tableau mérite ce succès par son exécution fine et par les grandes qualités de composition et de dessin qui s'y font remarquer. Mlle Rosa Bonheur était déjà connue depuis plusieurs expositions comme le peintre d'animaux le plus distingué de notre école moderne ; mais jamais son talent ne s'était révélé aussi complet et dans d'aussi grandes proportions ; jamais, depuis Géricault, personne n'avait dessiné et peint les chevaux avec cette science de la forme et du mouvement dont ce grand artiste semblait avoir emporté le secret ; et personne aussi, depuis Géricault, n'avait tenté avec cette conscience l'étude si difficile du cheval.⁴¹

La force descriptive traduisant l'emportement des bêtes, dont toutes les attitudes sont différenciées, l'intensité du mouvement, la répartition équilibrée des tons, la justesse du trait et l'unification générale de la composition produisaient sur les spectateurs une puissante impression. La genèse de l'œuvre, débutée en 1851 lorsque l'artiste se rendit au marché aux chevaux le long du boulevard de l'Hôpital, a déjà été étudiée par les historiens⁴². La longue et méticuleuse réflexion de l'artiste avant la finition de son *magnum opus* fut essentiellement semée d'études approfondies de la race du Perche, études inquantifiables, qui mettent en exergue sa volonté d'exactitude morphologique, myologique et ostéologique. Les percherons furent mis en scène dans le monumental tableau final à l'instar des frises du Parthénon, alors même que le duc de Morny, représentant du gouvernement, refusait l'achat du *Marché* au

41 VIEL-CASTEL (de) Comte H., « Salon de 1853 », *L'Athenaeum français*, 18 juin 1853, n° 25, p. 585.

42 PONS Michel, *Rosa Bonheur, « Le marché aux chevaux » : la genèse du tableau*, Thomery, Atelier Rosa Bonheur, 2019.

profit de la *Fenaison* encore en préparation. Si Rosa Bonheur avait acquis les principes rudimentaires de la peinture et du dessin par l'intermédiaire de son père, le véritable fondement du travail de construction des images lui venait de l'étude des animaux, et particulièrement ici, une connaissance très aiguisée de la race équine. Tandis que l'artiste déménageait son atelier de la rue de l'Ouest au 32 rue de la rue d'Assas, *Le Marché aux chevaux* entamait un périple à Gand puis à Bordeaux où l'artiste espérait vendre sa toile. Le marchand Ernest Gambart devint certainement propriétaire du *Marché aux chevaux* pour 40.000 francs l'année suivant le Salon après une visite à l'artiste au printemps 1854⁴³. Il organisa un voyage triomphal pour la toile dans les plus grandes villes d'Angleterre, d'Écosse, d'Irlande et des Etats-Unis. La réception par la presse britannique fut semblablement élogieuse et l'on souligna la force et la vigueur des équidés en pleine action. Finalement en possession de Gambart, le tableau devint extension métonymique de l'artiste au Royaume-Uni. Par ses dimensions spectaculaires, dignes d'une grande machine historique, et son thème considéré pour l'époque comme « masculin », le tableau était un chef-d'œuvre. Endossant aux yeux de la critique les habits masculins jusque dans sa manière de peindre, l'artiste fut reconnue car « elle fait de l'art sérieusement, et l'on peut la traiter en homme »⁴⁴. Cette année-là, l'artiste était exemptée de jury d'admission par décision spéciale. Le trajet emprunté par le tableau au Royaume-Uni, que nous avons rétabli grâce aux nombreuses dépêches locales (**Volume III, Annexe II**), montre bien dans quelle mesure l'œuvre arpenta le territoire britannique à la conquête d'un public toujours plus abondant et comment il répandit l'enthousiasme pour la peintre. La rapidité de sa circulation de ville en ville, avec un changement parfois pour seulement trois jours d'exposition, pose la question des conditions de ces déplacements : quels moyens furent utilisés pour déplacer cette gigantesque œuvre mesurant quasiment deux mètres cinquante de hauteur et quelques cinq mètres de largeur, et qui fut chargé de ces transports ? Si nous ne connaissons pas la réponse à ces interrogations, il est certain que l'homme à la tête de ces opérations, Ernest Gambart, maitrisait extrêmement bien les réseaux de transports et possédait suffisamment de points de contact dans chaque ville pour assurer la bonne réception de la toile. Plus qu'une œuvre nomade, *Le Marché aux chevaux* devint entre les mains de Gambart un objet de monstration qui servit d'élément de conquête du territoire. Au total, durant son tour d'environ dix-huit mois

43 STANTON Theodore, *Reminiscences of Rosa Bonheur*, Londres, Andrew Melrose, 1910, p. 379.

44 GAUTIER, *Op. cit.*, vol. 2, p. 120.

en Grande-Bretagne, l'œuvre séjourna un peu plus de six mois en Écosse. Ce passage allait être à l'origine des très bonnes relations entretenues entre l'artiste et le pays.

2. Association avec Gambart (1854-1855)

Bien qu'il ait déjà fait l'objet d'un long ouvrage en 1975 par Jeremy Maas, il importe de revenir sur le rôle primordial d'Ernest Gambart dans les premiers contacts de Rosa Bonheur avec la Grande-Bretagne. C'est en effet Gambart qui organisa le « Grand Tour » du tableau dans les pays anglo-saxons, en choisissant chaque destination avec l'intention spécifique d'accroître la renommée de l'artiste pour trouver un acheteur. Il se trouva tardivement en la personne de William P. Wright, collectionneur américain, en 1857, avant de passer dans les mains d'Alexander P. Stewart puis de Cornelius Vanderbilt qui l'offrira au Metropolitan Museum of Art de New York. Né en Belgique en 1814, Gambart avait commencé sa carrière dans les années 1840 comme agent à Londres pour la maison Goupil, basée à Paris, et consacrée à l'impression et l'édition d'estampes originales⁴⁵. À la fin des années 1840 il se tourna vers la peinture et participa à un certain nombre d'expositions commerciales d'art contemporain. En 1854, il organisait sa première exposition annuelle, la *French Exhibition*, dans sa galerie au 120-121 dans la rue Pall Mall. Ce modèle d'exposition, basé sur l'importation, la présentation puis la vente de pièces d'art contemporain français et continental à la mode aura un tel succès que Gambart devint rapidement le principal promoteur de l'école française à l'étranger et par là-même arbitre transnational du goût face aux balbutiements du commerce d'art moderne en France. Sa galerie fut à l'origine d'une véritable descendance auprès des autres marchands londoniens qui suivirent son exemple en donnant à leur galerie le nom de certaines écoles nationales pour en promouvoir régulièrement les artistes. Pamela Fletcher utilise à juste titre l'expression de « Grand Tour sur Bond Street » pour désigner la floraison de marchands spécialisés dans l'art international dans la rue éponyme⁴⁶. Lorsqu'en 1854, Rosa Bonheur accepta de vendre sa toile à Gambart, elle entra dans un nouveau circuit économique de l'art, une structure plus souple, loin du jury du Salon, des pesanteurs du

⁴⁵ MAAS, *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ FLETCHER Pamela Fletcher, « The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London », *Visual Culture in Britain*, vol. 12, n°2, 2001, pp. 139 – 153.

système académique et des expositions de province, un espace régit par le marchand. Spécialisé dans la clientèle étrangère, Gambart devint l'agent international de l'artiste, et entama une campagne publicitaire sans précédent autour du *Marché aux chevaux* et de sa créatrice. Machiniste de l'ombre, Gambart outrepassait le rôle du marchand habituellement consacré à la seule exposition des œuvres et fit notamment du *Marché aux chevaux* l'objet de spéculations à grande échelle, en diffusant dans le même temps des portraits carte-de-visite de l'artiste, une formule inventée par le photographe Eugène Disderi en 1854. Si certains historiens ont voulu voir dans cette stratégie la pétrification d'un talent sans évolution, nous rappellerons par le biais de Bourdieu que « le commerçant d'art est inséparablement celui qui exploite le travail du « créateur » en faisant commerce du « sacré », et celui qui, en le mettant sur le marché, par l'exposition, la publication ou la mise en scène, consacre le produit, autrement voué à rester à l'état de ressource naturelle, qu'il a su « découvrir », et d'autant plus fortement qu'il est lui-même consacré »⁴⁷. Ainsi, Rosa Bonheur et Ernest Gambart incarnaient le type d'une relation entre artiste vivante et marchand qui demeurerait exceptionnelle pour l'époque.

3. L'artiste dans le spectre pictural

Si l'artiste obtint un succès immédiat avec *Le Marché aux chevaux* et les achats de l'Etat, ses contemporains français éprouvaient bien du mal à situer son travail dans le spectre des écoles existantes. En 1853, Claude Vignon disait de son *Marché* qu'il « manifeste sans fracas un réalisme extraordinaire », deux ans plus tard Edouard Thierry affirmait que ses bœufs « défient le daguerréotype » alors que le *Journal des arts* lui reprochait de dessiner toujours parfaitement ses animaux « mais peut-être ne leur donne-t-elle pas assez de mouvement et de vie »⁴⁸. À l'Exposition Universelle, Edmond About, critique d'art acerbe des peintres d'avant-garde, affirmait que la couleur de *La Fenaison* est « trop triste, les figures trop roides ; mais la composition est plus savante, le dessin plus précis »⁴⁹. Ces contradictions résident dans le fait

47 BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance : L'économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, p. 6.

48 VIGNON Claude, *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853, p. 116 ; THIERRY Edouard, « Exposition Universelle de 1855 », *La Revue des Beaux-Arts*, 1855, p. 395 ; GUYOT DE FÈRE, « Beaux-Arts », *Journal des arts*, 13 décembre 1855, p. 161.

49 ABOUT Edmond, *op. cit.*, p. 223.

que Rosa Bonheur établit un pont entre une méthodologie rattachée à l'enseignement préconisé par l'Académie des Beaux-Arts et les caractéristiques à peine établies d'un réalisme objectif. En suivant l'enseignement de son père, lui-même entraîné auprès de Pierre Lacour (1778-1859), un élève de Jacques-Louis David (1748-1825), Rosa Bonheur intégra l'atelier d'un maître à la manière académique, copia les grands maîtres au Louvre, pratiqua le dessin sur modèle vivant et la peinture en plein air. Par définition, les œuvres de Rosa Bonheur ne pouvaient appartenir à l'Académie qui refusa l'admission aux femmes jusqu'en 1897, mais par les vertus de son entraînement et de son savoir, elles pouvaient s'y apparenter. Cette dimension est particulièrement visible dans l'attitude de l'artiste envers le dessin, considéré par l'Académie comme une étape cruciale dans la préparation de l'œuvre finale mais vu par les artistes indépendants émergents comme une œuvre indépendante et les moyens d'exprimer une liberté individuelle. L'artiste se dédiait à l'étude sur nature dans un désir de reproduction anatomique exacte et produisait des séries d'études préparées à la manière académique dans lesquelles la rigueur et la justesse du trait primaient sur tout usage de la couleur. Pour autant, bien qu'elle ait embrassé les standards académiques, Rosa Bonheur ne produisit pas de peintures d'histoire comme le faisaient les membres de l'Académie jusqu'à la Seconde République et n'adopta pas le style néoclassique qui y était prôné. Plus encore, ses modèles n'étaient pas humains contrairement à ceux de l'Académie. Sa proximité avec le scientifique Etienne Geoffroy St-Hilaire (1772-1844), ami de son père, et avec le sculpteur Pierre-Jules Mène (1810-1879), ainsi que sa propre ménagerie, contribuèrent à l'ériger au rang de peintre animalier modèle. Ses peintures furent regardées par les réalistes, des artistes ayant pour volonté de dépeindre des sujets du monde contemporain sans idéalisation, des images accessibles pour tout public, avec sincérité et spontanéité que Champfleury sera le premier à théoriser au milieu du siècle. Rosa Bonheur bénéficia grandement de ce climat de transition artistique. La critique regarda alors sa peinture comme une alternative à un réalisme intransigeant en lui reconnaissant un « sentiment vrai de la nature » mais de piètres qualités de paysagiste⁵⁰.

⁵⁰ GUILLOT Arthur, « Exposition annuelle des beaux-arts », *La Revue Indépendante*, 7^e année, 2^e série, avril 1847, p. 528.

B) « Albion raffole du talent de Rosa Bonheur » : Le voyage de 1855 en Angleterre

1. Juillet 1855 : Londres

Après son acquisition du *Marché aux chevaux*, Ernest Gambart décida de le faire figurer dans la seconde exposition annuelle de l'école française dans sa galerie londonienne, ouvrant le 7 mai 1855. L'exposition, sous le haut patronage de la reine Victoria (1819-1901) et du prince Albert, ne prit son importance aux yeux des visiteurs qu'avec l'arrivée du *Marché* au mois de juillet. Quatre œuvres de Rosa Bonheur étaient prévues, seulement deux seront exposées en plus du « Léviathan »⁵¹, notamment *Les Charbonniers en Limousin*⁵² qui obtient également un grand succès auprès de la presse anglo-saxonne. En août 1855, William Rossetti (1829-1919), frère de Dante Gabriel Rossetti, rapportait : « une femme célèbre et même phénoménale, nous rend visite maintenant à Londres : Rosa Bonheur, le célèbre peintre animalier français. Elle est venue avec une de ses œuvres principales, un *Marché aux chevaux* [...]. Les artistes anglais se hâtent de lui rendre hommage, et ils ont bien raison »⁵³. Dans les faits, l'artiste posa un pied sur le sol britannique le lundi 16 juillet afin de participer au vernissage du *Marché* le lendemain. Il est assez difficile d'offrir une vision tout à fait complète du voyage qu'effectua la peintre en 1855 car nous ne possédons pas de notes venant de l'artiste ou de Nathalie Micas, qui, semble-t-il ne voyagea pas cette fois-là, et le récit de cette venue est éludé dans toutes les biographies, confondu avec celui de 1856 et affublé de faux événements comme la rencontre entre l'artiste et la Reine Victoria. On peut donc supposer à juste titre que le voyage fut si court, trois à quatre jours au maximum, qu'il ne nécessita pas de correspondance. En revanche, le *Journal* de l'historienne Elizabeth Eastlake (1809-1893), épouse de Sir Charles Lock Eastlake (1793-1865), premier directeur de la National Gallery, donne un compte-rendu assez précis des activités effectuées en compagnie de l'artiste⁵⁴. De même la presse londonienne commenta amplement les faits et gestes de cette « femme sans précédent en Art »⁵⁵. Gambart mit en place

51 MAAS, *op. cit.*, pp. 71-73.

52 *The Charcoal Burners ou Chalk Wagonners in the Limousin*, 1853, huile sur toile, 47,2 x 68,4 cm, Aberdeen Art Gallery, Écosse, ABDAG002621.

53 William Rossetti, « Art News from England », *Crayon*, 22 août 1855, p. 118, cité in *Rosa Bonheur (1822-1899)*, p. 61.

54 EASTLAKE Elizabeth Rigby, *Journals and correspondence of Lady Eastlake, edited by her nephew Charles Eastlake Smith*, 2 vol., London, J. Murray, 1895, pp. 41 – 44.

55 William Rossetti, « Art News from England », *Crayon*, 27 juin 1855, p. 408, cité in *op. cit.*, p. 60.

une forme de grande « entrée royale » à Londres où l'artiste fut reçue par la société anglaise, hautement incarnée dans la personne de Lady Eastlake, sous les regards fascinés de la critique. Ces différentes sources nous apprennent que l'artiste prit part le soir même de son arrivée à une grande réception chez les Eastlake en présence d'un certain nombre de hauts personnages issus des cénacles artistique et bourgeois, notamment Sir Edwin Landseer, le peintre miniaturiste Sir William Ross (1794-1860) et le sculpteur Alexander Munro (1825-1871) mais aussi Daniel Maclise et Frederick Goodall. Le lendemain, mardi 17 juillet, se tint une grande *conversazione* en comité réduit à la French Gallery pour introduire Rosa Bonheur aux artistes et aux amateurs lors de l'inauguration du *Marché aux chevaux*⁵⁶. L'artiste fut installée au centre de la galerie, sur une étoffe de soie, et fut introduite à chaque personne l'une après l'autre à la manière régaliennne. Le 18 juillet, Lady Eastlake emmena l'artiste voir ce qu'elle nomme la « galerie » – peut-être l'atelier – de Munro, un écossais dont les créations furent associées aux préraphaélites, puis elle prit rendez-vous pour voir Landseer. Lady Eastlake nota par ailleurs ses impressions sur l'artiste : « Je m'attendais à une femme remarquable, mais elle dépasse de loin mon attente : en effet, elle est l'une de ces créatures sincères, vraies, que l'on rencontre très rarement en ce monde, et que l'on n'oublie jamais. [...] Tout au sujet de Rosa Bonheur est bon et intéressant [...] c'est son industrie constante et sans pitié qui me frappe le plus. »⁵⁷. Elle releva aussi cette tendance qui se retrouvera lors du voyage en Écosse, à savoir le peu d'appréciation que l'artiste, « un peu ourse », avait pour les mondanités et le cérémoniel⁵⁸. Trois jours après le départ de l'artiste, Gambart annonçait la gravure au trait du *Marché* par Thomas Landseer (1795-1880), frère du peintre, afin d'assurer une diffusion à très grande échelle de l'œuvre. Un autre épisode de ce voyage est doublement raconté par le journaliste d'origine irlandaise Samuel Carter Hall (1800-1889) et par la poétesse écossaise Margaret Oliphant (1828-1897)⁵⁹. Lors d'un dîner chez S.C. Hall à Addlestone, non loin de Londres, daté a posteriori par ses soins de 1852, mais appartenant plus probablement au voyage de 1855, un mandarin chinois prit l'initiative d'animer la soirée en chantant une balade sentimentale mais

56 ANON., « Conversazione at the Gallery of the French School of Fine Arts », *Sun*, Londres, 18 juillet 1855, p. 6.

57 EASTLAKE, op. cit., p. 42 – 43 : « I expected a remarkable woman, but she far exceeds my expectation : indeed, she is one of those earnest, true creatures, whom one can meet but very seldom in this world, and whom one never forgets. [...] All about Rosa Bonheur is good and interesting: indeed it is long since any new person has left such an impression on me as this wonderful little woman, who is neither French nor English, but just one by herself —one especially who forcibly shows the line of demarcation between the idle and the diligent of this earth ; for, great as her genius is, her steady, single-hearted industry what strikes me most. »

58 *Ibid.*, p. 42.

59 HALL Samuel Carter, *Retrospect of a long life*, Londres, Richard Bentley & Son, 1883, pp. 240 – 241 ; OLIPHANT Margaret, *Autobiography and Letters*, Édimbourg, William Blackwood & Sons, 1899, pp. 36 – 38.

provoqua l'hilarité générale auprès des invités, Rosa Bonheur fut obligée de se cacher derrière un mouchoir⁶⁰. Cet épisode, permet de mettre en exergue, outre la profonde méconnaissance des pratiques asiatiques traditionnelles par la société victorienne, la manière dont l'artiste apparaît aux yeux des convives : « Son regard était rapide et attentif, et ses yeux sombres et pénétrants me rappelaient fortement ceux de Paul Delaroche. Les cheveux coupés court et droit devant et derrière, lui donnaient un air un peu enfantin. Elle était petite en personne, [...] ses traits étaient anguleux et minces, et elle avait une assurance qui n'est pas toujours gracieuse chez la femme. »⁶¹. Margaret Oliphant signale même que le sexe de l'artiste se distinguait assez peu à travers ses vêtements ou son apparence⁶². Bien que l'on ne sache pas si l'artiste portait le pantalon lors de cette soirée, il est évident que cette dimension inhabituelle pour la noblesse victorienne participait à sa promotion.

2. Quand Rosa Bonheur rencontre Sir Edwin Landseer

L'un des faits les plus notables de ce très court séjour réside dans la rencontre entre l'artiste et Sir Edwin Landseer, considéré comme son plus éminent homologue britannique. Lady Eastlake rapporte que c'était pour Rosa Bonheur « le rêve de sa vie de voir Landseer »⁶³. Si cette affirmation semble plutôt exagérée, il est certain que l'artiste avait connaissance du travail de son congénère et l'appréciait hautement. Lorsque Rosa Bonheur se rendit en terre britannique, l'Exposition Universelle parisienne était ouverte depuis deux mois. Or, dans le Palais des Beaux-Arts étaient exposées les toiles de Landseer, parmi lesquelles *Le Sanctuaire* (*The Sanctuary*) que nous avons déjà cité, mais aussi *Le matin* (*Morning*) et *Le soir* (*Night*), ainsi que leurs gravures effectuées par Thomas Landseer, et une autre gravure notable de son frère, celle du *Roi de la vallée* (*Monarch of the glen*). Nous relevons ces œuvres en particulier car ce sont celles dont parlera l'artiste plus tardivement ou celles qu'elle voit en allant en

⁶⁰ Nous n'excluons pas pour autant que cet événement ait pu se produire lors du séjour de l'artiste chez Ernest Gambart à Wexham en 1856.

⁶¹ HALL Samuel Carter, *op. cit.*, p. 240 : « Her expressive countenance indicated keen intelligence and vivid perception ; her glance was rapid and observant, and her dark and penetrating eyes reminded me strongly of those of Paul Delaroche. Hair cut short and straight before and behind, gave her somewhat of a boyish look. She was petite in person, and not perhaps handsome in face, for her features were sharp and thin, and she had the self-possession that is not always a grace in woman. »

⁶² OLIPHANT Margaret, *op. cit.*, p. 37 : « Rosa Bonheur, then at the height of her reputation, was there one evening, a round-faced, good-humoured woman, with hair cut short and divided at one side like a man's, and indeed not very distinct in the matter of sex so far as dress and appearance went. »

⁶³ EASTLAKE, *op. cit.*, p. 42.

Angleterre. Puisque lors du rendez-vous organisé par Lady Eastlake avec Landseer le 18 juillet, il lui présenta les deux gravures du *Matin* et du *Soir* sur lesquelles il aurait inscrit le nom de Rosa Bonheur⁶⁴. Theodore Stanton reproduit une lettre envoyée par l'artiste à Venancio Deslandes le 26 novembre 1897 dans laquelle elle livre ses pensées sur le travail de Landseer, « le plus grand peintre d'animaux » en citant comme exemples *Le Sanctuaire* et son pendant, ainsi qu'un *Combat de Cerfs (The Battle of the stags)* et *Après le combat (After the battle)* qu'elle estime d'une rare intelligence et d'une grande créativité⁶⁵. Ces deux dernières œuvres désignent en réalité *Soir* et *Matin* que l'on retrouve bien sous la forme de gravures dans la vente de l'Atelier en 1900 sous les noms donnés par l'artiste au n°2069 avec la mention de la signature d'Edwin Landseer et sa dédicace⁶⁶. De la même manière, Anna Klumpke rapporte l'enthousiasme de la peintre pour *Les enfants du brouillard (Children of the mist)* et *Le roi de la vallée*⁶⁷. Stanton et Eastlake ajoutent d'ailleurs que l'artiste possédait un certain nombre de gravures d'après les œuvres de Landseer, « premières choses qu'elle acheta avec l'argent qu'elle gagnait »⁶⁸. Bien que l'on puisse remettre en cause la vision héroïque de Lady Eastlake, les gravures mises aux enchères lors de la vente de l'Atelier en 1900 confirment bien qu'elle eut en sa possession à un moment de son existence des gravures de l'artiste, ainsi que d'autres gravures de l'école anglaise représentant des animaux⁶⁹. Toujours dans une veine dramatique, Lady Eastlake conclut son rapport de l'entrevue en décrivant les impressions de l'artiste « vaincue par l'émotion d'être reçue par celui qui était une sorte de dieu dans son imagination »⁷⁰. Pour autant, les deux artistes figureront côte à côte, d'égal à égal, quelques années plus tard comme grands tenants du genre animalier au coeur des écoles du XIX^{ème} siècle dans une toile imaginée par le peintre belge Nicaise de Keyser (1813-1887) pour le compte de Gambart (III. 2).

64 *Ibid.*, p. 43.

65 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 136.

66 *Atelier de Rosa Bonheur, Tome II, op. cit.*, n°2069.

67 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 268.

68 EASTLAKE, *op. cit.*, p. 43 : « Engravings of his works were the first things she bought with the money she earned ».

69 *Atelier de Rosa Bonheur, Tome 2, op. cit.*, nn° 2063, 2069, 2071, 2072, 2073, 2074, 2084, 2085, 2086, 2090.

70 EASTLAKE Lady, *op. cit.*, p. 44 : « This was too much for the little great hearted woman, who is only a man in her unflagging work, and renunciation of all a woman's usual sources of happiness, for one great end ; and her face crimsoned and eyes filled. As we drove away, the little head was turned from me, her face streaming with tears. But there was no false sentiment or personal romance in them, only the emotion of the true artist overpowered at being thus received by one who has been a kind of god in her imagination. »

3. « The female Landseer » : Le grand charivari de la presse anglo-saxonne

Le Marché fut exposé jusqu'à la mi-septembre à la French Gallery, avant son grand tour des îles britanniques, et effectua un détour par Buckingham Palace le 5 septembre sur demande de la Reine Victoria. Eloigné des valeurs instaurées par les institutions officielles de Grande-Bretagne, par sa taille gigantesque et son sujet facile à comprendre, le tableau provoqua un déferlement sans précédent de commentaires dans la presse anglo-saxonne. De longs articles étaient écrits pour expliquer le tableau et son importance aux lecteurs. Afin de rattacher l'œuvre à l'histoire de l'art, on comparait le talent de l'artiste à celui de Wouvermans, Cuyp et Snyders, et même à Pierre-Paul Rubens⁷¹. Les qualificatifs étaient tous plus élogieux les uns que les autres, « plus grand peintre de scènes rurales de France, peut-être du monde »⁷² qui suscita une approbation unanime. Au-delà de la réception magistrale par la critique, l'œuvre et la venue de l'artiste provoquèrent un mouvement de remise en cause artistique. Le *Daily News*, le *Spectator* ou encore le *Liverpool Daily Post* déclaraient que l'artiste avait fait mieux que Landseer⁷³. Une anecdote, rapportée dans le *Journal* d'Eastlake et dans la presse locale, a voulu voir dans les échanges entre les deux artistes autre chose qu'une admiration commune, et la fusion ironique des deux noms en « Sir Edwin Bonheur » lors du dîner chez les Eastlake a sans doute renforcé la comparaison entre les deux peintres. Rosa Bonheur se vit affublée en retour du surnom de « Landseer féminin »⁷⁴. L'artiste parut remettre en question deux éléments : d'une part, la capacité des artistes anglais à peindre les animaux en mouvement, et d'autre part, l'infériorité des femmes dans le domaine artistique. Ainsi, l'écrivaine Camilla Dufour Crosland affirme dans une lettre à l'éditeur du *Illustrated London News* en septembre 1855 : « Nous avons plusieurs artistes éminents, à la tête desquels est généralement Sir Edwin Landseer, qui peut peindre avec succès un animal au repos et nous donner une idée charmante du caractère de la créature ; mais, jusqu'à ce que l'image magistrale de Rosa Bonheur, « The Horse Fair », soit exposée, j'ai presque désespéré de trouver parmi la génération actuelle un artiste qui pourrait lutter avec les subtiles difficultés de représenter les

71 *Rosa Bonheur (1822-1899), op. cit.*, p. 63.

72 « The greatest painter of rural subjects in France – perhaps in the world », *Daily News*, 19 juillet 1855, p. 4.

73 « This remarkable woman, who has rivalled, if not surpassed Landseer on his own ground, was in London last week ; and her visit seems to have caused quite a sensation in the metropolis. », *Liverpool Daily Post*, 28 juillet 1855, p. 3.

74 « Fine Arts », *Lady's Newspaper and Pictorial Times*, 21 juillet 1855, p. 7.

chevaux en mouvement »⁷⁵. En outre, le *Daily News* affirmait quelques jours après la venue de l'artiste que la qualité de son art ouvrait une nouvelle phase dans la discussion sur les causes de l'infériorité reconnue des femmes dans le domaine de l'art⁷⁶. En définitive, la première traversée de la Manche fut pour la peintre et pour l'entreprise de Gambart un franc succès.

C) La présence de Rosa Bonheur dans les collections britanniques avant 1856

1. Les achats en Angleterre et en Écosse avant 1856

« Albion raffole du talent de Rosa Bonheur. Si elle voulait acquérir, en huit jours, une fortune considérable, la chose serait bientôt faite. Elle n'aurait qu'à ouvrir ses cartons, qui renferment sept à huit cents croquis ou esquisses. Or, en Angleterre, il n'est pas un bout de papier, crayonné par elle, qui, dans une vente artistique, ne monte, pour le moins à la somme de cinq cents francs » écrivait Eugène de Mirecourt dans la biographie qu'il annonce au courant de l'été 1856⁷⁷. Et, en effet, à la veille de son second voyage en Grande-Bretagne, l'artiste était déjà présente dans les collections anglaises et écossaises suite au succès de sa première venue. Une réplique réduite de moitié du *Marché aux chevaux* peinte pour la gravure fut acquise par l'anglais Jacob Bell en 1855, dont il fera finalement don à la National Gallery en 1859. Par le biais des expositions et des comptes des marchands comme Goupil ou Thomas Agnew et de ses fils, nous savons quelles œuvres ont franchi la Manche pour rejoindre les demeures des amateurs. Dès décembre 1854, Agnew vendait à Edwin Bullock (1802-1870), un industriel de Birmingham, un *Troupeau*⁷⁸. Le marchand l'avait semble-t-il lui-même acheté à Gambart en avril de la même année. De même, étaient présentés à une exposition de la Royal Scottish Academy en 1855 deux œuvres de l'artiste, *Le Tombereau de pierre à chaux en Limousin* (*The*

75 NEWTON CROSLAND Camilla, « On drawing Animals in motion », *Illustrated London News*, 8 septembre 1855, p. 18 : « We have have several eminent artists, at the head of whom is generally place Sir Edwin Landseer, who can successfully paint an animal at rest and give us a charming idea of the creature's character ; but, until Rosa Bonheur's masterly picture, « The Horse Fair », was exhibited, I almost despaired of finding among the present generation an artist who could grapple with the subtle difficulties of depicting horses in motion. »

76 « The dispute as to the causes of the acknowledged inferiority of women in the department of art, we may point out that Rosa Bonheur has brought up a new phase of that old question », *Daily News*, 26 juillet 1855, p. 4.

77 MIRECOURT Eugène (de), *Les Contemporains*, Paris, G. Havard, 1856, p. 87.

78 The National Gallery, NGA27/1/1/1, 1854, n°786.

Chalk Waggon in the Limousin) peint en 1854 et *Chien courant, race de Vendée (Dog of La Vendée)*, certainement exposé au Salon en 1848, respectivement dans les collections de William Wilson (1813-1896), un industriel dans le charbon et le calcaire résidant à Banknock en Écosse, et de John Miller (né en 1796), un négociant d'origine écossaise travaillant à Liverpool, plus connu pour ses collections d'art préraphaélite. L'année suivante, l'organiste et compositeur écossais Charles Hargitt (1785-1865) envoya à la RSA *Les Bovins sur une colline (Landscape with cattle)*, résultat d'une collaboration entre Rosa Bonheur et son frère, Auguste, en 1851. Il semble également que Sir Richard Wallace, considéré comme l'un des plus grands mécènes de son temps, ait fait l'acquisition de *Boeufs du Cantal* en juin 1856 pour quatre mille francs auprès de Goupil⁷⁹. Contrairement à ce qu'affirmait Clarence Cook en octobre 1855, Rosa Bonheur n'était pas seulement « à la mode à Londres aujourd'hui »⁸⁰. Au contraire, son œuvre s'épandait sur tout le territoire britannique, et principalement auprès des grands industriels, et ceci avant même qu'elle ne s'y rende véritablement en voyage. Henry Roujon offre en 1913 une explication pour justifier les achats anglo-saxons :

Elle travaille surtout pour l'Angleterre, qui l'a si chaudement accueillie et qui sent mieux peut-être la beauté des choses de la terre. Le Français, bon juge en matière d'art, admire comme il convient une belle œuvre, quel qu'en soit le sujet ; mais peu enclin par nature aux travaux des champs, il n'éprouvera que rarement le désir d'accrocher dans son appartement une fenaison ou un pâturage ; il estime que c'est l'affaire des musées d'acquérir des tableaux de ce genre. Tout autre est l'Anglais. Propriétaire terrien, très attaché à son patrimoine, il apprécie les tableaux de la vie rurale moins en artiste qu'en connaisseur, en gentleman-farmer qui connaît toutes les races de boeufs, de moutons, et pour qui les tableaux de Rosa Bonheur étaient, à cette époque, de véritables documents autant que des œuvres d'art.⁸¹

Cette explication omet d'autres critères d'importance qui peuvent expliquer l'intérêt de ces nouveaux acheteurs. Il pourrait aussi être lié aux agitations artistiques que la presse met en exergue en 1855. En effet, ces collectionneurs d'avant-garde étaient avant tout à la recherche de nouveautés artistiques non représentées parmi les autres collections de leur pays ou leur région.

⁷⁹ Getty Research Center, Cahier de comptes Goupil, Livre n°1, n°667, p. 73.

⁸⁰ COOK Clarence, *op. cit.*, p. 359.

⁸¹ ROUJON Henry, *Rosa Bonheur*, Paris, P. Lafitte, 1913, p. 52.

2. Le rôle des marchands sur l'île victorienne

L'étude de la constitution de ces différentes collections est l'occasion de souligner que Gambart n'agit pas seul dans l'expansion de la renommée de l'artiste à l'étranger et dans la fabrication de sa « légende ». Plusieurs marchands sont intervenus comme « agents » à différentes échelles. Gambart formait en effet avec Goupil et Tedesco une heureuse triade de précurseurs. Bien que nous ne connaissions pas la date exacte de leur rencontre, il semble que les frères Tedesco, le père et les trois fils, aient été les premiers à approcher l'artiste à la fin des années 1840. Rosa Bonheur restera d'ailleurs très proche de Benjamin Tedesco puisque nous trouvons des échanges avec le marchand jusqu'à la fin de sa vie. Ce sont également les frères Tedesco qui gèreront ses affaires et ses comptes jusqu'à sa mort comme en atteste le testament de l'artiste⁸². Nous savons que sa collaboration avec la Maison Goupil débuta en 1851 dans le domaine éditorial avant d'être complétée en 1853 lorsque la maison entreprit la vente de ses toiles avec pour ambition de « mettre l'art à la portée de tous ». Il est certain que Gambart prit connaissance du travail de l'artiste par ce biais, puisqu'il était chargé d'assurer la bonne marche de la succursale londonienne. Il semble qu'il acheta d'ailleurs à Goupil ses premières toiles de l'artiste au début de l'année 1854, des *Moutons dans un pâturage* et *Un charbonnier*⁸³. Selon Baetens, tout porte à croire que Gambart était déjà impliqué dans l'exposition de Lichfield en 1851 avec Mogford et Verdeau⁸⁴. Avec l'internationalisation de ces marchands et leur succession, un certain nombre d'autres noms apparaissent comme Henry Wallis, qui prend la suite de Gambart à la French Gallery dans les années 1860, Léon Henri Lefèvre, neveu de Gambart, qui reprend également la suite de ses activités, mais aussi William Schaus, premier directeur de la succursale new-yorkaise de Goupil, et son successeur Michel Knoedler qui sera suivi par ses fils, Roland, Edmond et Charles. Dépendant de ces agents européens et américains, les marchands d'art spécifiquement britanniques comme Thomas Agnew et ses fils, et plus tard Arthur Tooth et ses fils, assuraient, la vente des œuvres à une échelle régionale. Au dernier rang de la grande chaîne de diffusion, certains marchands propriétaires de galeries, à

82 « Les comptes sont réglés deux fois par an devant mon notaire de Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne), et portés sur deux livres, dont un est entre mes mains et l'autre chez MM. Tedesco Frères. » KLUMPKE Anna, op. cit., p. 418.

83 Getty Research Center, Cahier de comptes Goupil, Livre n°1, nn°531 et 467.

84 BAETENS, op. cit., p. 279.

l'instar d'Alexander Hill à Édimbourg, détenaient un statut de pionnier à l'échelle locale dans la mesure où aucune autre œuvre de l'artiste ne parvenait ailleurs dans la ville⁸⁵. Ainsi, cette grande forêt d'intervenants formait une espèce de gigantesque nébuleuse gravitant autour de l'artiste. Si la coopération était à double sens puisque l'artiste se servait du marchand comme relais auprès du public pour s'assurer « visibilité, publicité, achats, revenus réguliers et une position sociale mieux établie »⁸⁶, le passage sous l'enseigne des marchands ne s'est pas fait sans peine. Anna Klumpke reporte ainsi que Tedesco et Gambart « n'ont jamais cessé de [la] bombarder de propositions excessivement avantageuses » qui empêchaient l'artiste d'envoyer aux Salons annuels après 1855 à son plus grand regret⁸⁷.

III. Rosa Bonheur : Une pré-disposition au voyage en Écosse

A) Un héritage littéraire

1. Promenade dans l'univers scottien

Puisque Rosa Bonheur effectue déjà un premier séjour en 1855 sur la demande de Gambart, il est nécessaire de se demander pourquoi l'artiste manifeste le besoin de revenir un an plus tard. Si elle venait pour surveiller l'exécution de la gravure du *Marché* par Thomas Landseer et voir l'exposition de Birmingham, l'intention derrière ce nouveau voyage organisé par Gambart était différente, celle de « visiter les montagnes d'Écosse »⁸⁸. Plus encore, ce voyage prenait ses racines dans un désir sous-jacent bien plus ancien niché dans le subconscient de l'artiste et lié au contexte dans lequel elle avait grandi. L'éducation de Rosa Bonheur fut marquée par le saint-simonisme de son père et son initiation aux mystères des Templiers. Elle fut aussi rythmée par la lecture des ouvrages de l'Homère du nord, Walter Scott (1771-1832). Il était

85 « Mr Hill has been the means of introducing to the Scottish public some of the best works of English and foreign artists, as [...] Rosa Bonheur. », in « The Late Mr. Alexander Hill », *The Scotsman*, 16 juin 1866, p. 2.

86 WHITE Harrison, WHITE Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, trad. de l'anglais par Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1991, p. 150.

87 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 252.

88 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 251.

l'une des figures les plus importantes dans la préservation de la mémoire des Highlands et leur popularisation en raison de leur appartenance à une communauté gaélique. La nécessité de redéfinir l'identité écossaise à l'issue des guerres napoléoniennes explique l'intérêt porté par l'écrivain aux Highlands. En souhaitant présenter l'Écosse comme un royaume distinct et égal à l'Angleterre, Scott a réduit la vision du pays en l'identifiant seulement aux Highlands, où le pittoresque des paysages et des kilts régnait, et en faisant abstraction des Lowlands. Dans les années 1820, les romans de Scott faisaient sensation en France grâce à la publication d'éditions bilingues et à la diffusion des gravures les illustrant. La traduction française des *Œuvres complètes de Walter Scott* fut commencée en juillet 1820, un an après la parution d'*Ivanhoé*, plus grand succès de l'écrivain. On sait que l'artiste a lu le roman historique *L'Officier de fortune*, paru en 1819, dont le récit se déroule en Écosse sur fond de guerre civile anglaise au milieu du XVII^{ème} siècle⁸⁹. René Peyrol raconte que la famille Bonheur se réunissait le soir pour réciter des romans de Scott⁹⁰. Rosa Bonheur écrira plus tard à son ami Paul Chardin (1833-1918) : « J'ai toujours aimé les vieux livres, où il semble que l'on reconnaisse les souvenirs d'une vie d'il y a longtemps. »⁹¹. Les romans de Scott fournissaient par ailleurs une riche matière pour les artistes français. L'historien Patrick Noon retrace pas moins de deux cent trente tableaux inspirés par les écrits de Scott qui ont été exposés en France entre 1822 et 1837⁹². Et la popularité des romans ne diminua pas au cours des décennies suivantes. Il n'est donc pas étonnant que le journaliste Theodore Stanton mentionne avoir vu dans l'appartement de la rue Rumford au milieu des années 1840 « une masse de dessins inspirés par les contes de Walter Scott ». Certaines de ces œuvres de la main de Raymond Bonheur ou de Rosa Bonheur se trouvent encore au château de By⁹³. « L'amour ardent de Walter Scott pour les animaux me rapprocha de lui »⁹⁴ ajoute Stanton en citant l'artiste. Il faut néanmoins se référer avec réserve à ces écrits postérieurs qui romancent la « passion précoce »⁹⁵ de l'artiste pour la littérature écossaise et qui à nouveau ajoutent à la « légende bonheurienne ». Il importe en effet de

89 *L'Officier de fortune* est citée dans une lettre envoyée par Rosa Bonheur à Juliette Peyrol citée par STANTON, *op. cit.*, p. 135.

90 PEYROL, *op. cit.*, p. 5.

91 Extrait d'une lettre citée dans *Rosa Bonheur: Selected Works from American Collections*, sous la dir. d'Anne Henderson, Dallas, Tex. Meadows Museum, Southern Methodist University, 1989, p.14.

92 NOON Patrick, « Colour and Effect » in *Constable to Delacroix: British Art and the French Romantics*, Londres, Tate Gallery, 2003, p. 18.

93 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 20.

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

s'interroger sur le regard ultérieur posé par les historiens et les biographes, l'histoire de la vie de Rosa Bonheur qu'ils ont souhaité écrire et la part d'invention qui en a fait partie.

2. Ossian, Thomson et autres influences

Aux côtés de l'influence scottienne très regardée par les biographes, il faut également distinguer d'autres prismes littéraires par lesquels l'artiste a pu contempler l'Écosse. Un commentaire du journaliste Armand Baschet, qui visite l'atelier de l'artiste rue d'Assas en février 1854, associait déjà l'héritage familial des Bonheur aux Highlands : « sa mère [...] était douée d'un sentiment profond de la musique mélodieuse et touchante des régions du Nord, dont le caractère s'harmonise si bien avec le vague immense de la poésie d'Ossian »⁹⁶. Baschet semble le seul à faire la remarque à ce moment-là : Est-ce dû à une réflexion de l'artiste elle-même lors de la visite du journaliste ? Il est certain que Rosa Bonheur connaissait les poèmes d'Ossian compilés et publiés par James MacPherson (1736-1796). En 1761, le poète James MacPherson publiait *Fingal*, une épopée qui, selon lui, avait été composée par le barde écossais du III^{ème} siècle, Ossian. Il affirmait avoir traduit du gaélique l'épopée retrouvée à partir de collectes de chants populaires dans les Highlands et les îles écossaises qui exaltaient les paysages brumeux et les ciels tourmentés. Les poèmes de James MacPherson symbolisaient la première phase d'un processus qui utilisait les Highlands dans l'invention d'une tradition écossaise. Malgré la remise en question de l'authenticité du cycle ossianique, il devint le point de départ d'une celtomanie européenne qui voyait dans l'antique Calédonie un épice et qui amorçait une transition vers l'esthétique romantique. Si nous ne possédons pas de date précise à laquelle l'artiste entre en contact avec l'univers ossianesque, il est plus probable que ce soit arrivé au cours de sa jeunesse et qu'elle y fit de fréquents retours tout au long de sa vie. Il semble que l'artiste était en possession du travail de MacPherson comme le révèle un passage de la biographie d'Anna Klumpke et s'y referait volontiers : « Je vous parle d'Ossian, le connaissez-vous? Que d'inspirations je lui dois ; je ne puis feuilleter ses poésies sans y trouver la peinture de tous les grands phénomènes de la nature ». Rosa Bonheur paraît être plus particulièrement touchée par le « brouillard d'automne », « les bruyères » et le « fracas des

⁹⁶ BASCHET Armand, « Les Ateliers de Paris en 1854 », *L'Artiste*, 1^{er} février 1854, p. 3.

torrents »⁹⁷. Cette ossianophilie prégnante lui inspire une œuvre, sorte d'*unicum* au sein de sa création, en 1868 : *Un camp au clair de lune* ou *Le Rêve d'Ossian* (**Cat. n°77**). L'œuvre est un dessin au fusain et au pastel sur papier vélin bleu, dépeignant le barde aveugle, Ossian, accompagné de sa harpe celtique, devant une assemblée attentive de soldats. Œuvre similaire pour sa technique, *La Légende des loups* (**Cat. n°94**) est encore plus énigmatique. Il est très probable que cette œuvre ait été inspirée par une lecture écossaise, à savoir *L'Hiver*, issu des *Saisons* de James Thomson, une suite de quatre poèmes publiée en 1730 et traduite en vers français par Paul Moulas en 1853. Dans la nuit, un essaim de canidés se hâte de courir sous les yeux d'un cavalier aux airs fantomatiques de divinité maléfique. Selon un mouvement circulaire que l'on retrouve fréquemment dans d'autres œuvres de l'artiste, la meute féroce se lance dans une poursuite sauvage et pourrait bien constituer une chasse fantastique. Quelques touches de pastel rouge-orangé apposées comme des faisceaux au niveau des yeux des figures, au bord des gueules des loups et des naseaux du cheval parent le dessin d'un profond caractère irréel. À bien des égards, cette scène évoque les vers suivants : « Poussés par la famine et lancés à la hâte [...] / Les sanguinaires loups dans les plaines descendant / Monstrueux, menaçants. Partout ils se répandent [...] »⁹⁸.

B) Le « Grand Tour » contemporain : voyager en Grande-Bretagne au XIX^{ème} siècle

1. Mythes et récits de voyage

Les romans de Walter Scott, en particulier *Rob Roy* (1817) et *Waverley* (1814), et surtout *La Dame du lac* (1810), popularisèrent au début du XIX^{ème} siècle certaines régions écossaises comme celles du Loch Lomond et du Loch Katrine, tandis que *Le Lord des îles* (1815) inspirait des séjours dans la côte ouest entre les îles d'Arran et de Skye. En sus de cet engouement, la vogue ossianique qui considérait Glencoe comme le lieu de naissance du barde et la représentation de l'Écosse à travers ses personnages historiques, comme Marie Stuart, engendrèrent un développement touristique inouï dès 1780 jusque dans les années 1850.

⁹⁷ KLUMPKE Anna, *op. cit.*, pp. 316-317.

⁹⁸ Nous devons ce rapprochement à Monsieur Michel Pons que nous remercions pour la transmission de ses déductions.

Nathalie Micas exprimait d'ailleurs ses craintes en 1856 : « il paraît que c'est très difficile de voyager en Écosse, non pas qu'il y ait aucun danger mais par le grand nombre de voyageurs que l'on y rencontre » (**Cor. 6**). Cet ensemble d'associations littéraires et historiques ponctuait les guides de voyage contemporains et les comptes-rendus pittoresques des lieux comme *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, carnet d'impressions rédigé par Charles Nodier en 1821, les trois volumes de Necker de Saussure publiés la même année, et ceux d'Amédée Pichot qui rend public le récit de sa rencontre avec l'Homère du nord en 1825 puis ses *Vues pittoresques de l'Écosse* en 1826. Le chef-d'œuvre de Nodier, *La Fée aux miettes*, rédigé quelques années plus tard, accorde d'ailleurs aux villes de Greenock et Glasgow une attention particulière. Peut-être Rosa Bonheur eut-elle même connaissance des deux volumes de l'*Histoire d'Écosse* écrits par Walter Scott dès 1835. Le peintre et écrivain Frédéric Bourgeois de Mercey produit dans les années 1840 un important nombre de chroniques consacrées à l'Écosse dans la *Revue des Deux Mondes* dans lesquelles il vante les beautés de la nature sauvage, des paysages d'un exotisme nordique singulier, et les « haines implacables » des Highlanders. En 1841, il affirmait cependant que les européens avaient dépassé Ossian et ajoutait :

Pendant les trente premières années du siècle, un singulier engouement pour tout ce qui touchait à l'Écosse succéda en France à l'anglomanie du siècle précédent. On ne prononçait plus qu'avec enthousiasme les noms de Burns, de Walter Scott, de Dugald Stewart, de Reid, ou même du poète Hogg. Abbotsford, la vallée d'Ettrick, le lac Lomond et le lac Katrine avaient leurs visiteurs et leurs chroniqueurs quotidiens. Cette ferveur ne tarda pas à se ralentir. En France on se passionne aisément, mais en revanche on oublie vite.⁹⁹

Pour autant, Rosa Bonheur donne tort à Frédéric de Mercey, puisque dans les lettres qu'elle écrit à sa sœur Juliette en 1856 elle se félicite d'avoir vu tous les lieux dans lesquels évoluent les personnages de Walter Scott et le château de Marie Stuart à Argyll, bien que, dans les faits, ce ne soit pas le cas¹⁰⁰. De même, l'*Illustrated London News* indiquait en 1853 que l'île de Skye attirait encore chaque année des foules de touristes¹⁰¹, parmi lesquels se trouvait certainement le romancier Louis Enault qui publia en 1859 son récit de voyage, *Angleterre*,

99 BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric « L'Écosse en 1840 », *La Revue des Deux Mondes*, tome 26, 1841, p. 365.

100 STANTON Theodore, op. cit., p. 135.

101 « Emigration from the Isle of Skye », *Illustrated London News*, 15 janvier 1853, p.7.

Écosse, Irlande : voyage pittoresque, agrémenté de gravures par Gavarni. Enault évoquait aussi le souvenir de Marie Stuart, qu'il associait à la ville d'Édimbourg¹⁰².

2. Voyages d'artistes : Itinéraires empruntés, lieux visités

« Pour les Européens du Continent, c'est un nouveau monde » déclarait Enault à propos des Highlands¹⁰³. Nouvelle déclinaison du Grand Tour, le voyage sur le territoire écossais fut favorisé par l'avènement du bateau à vapeur à aubes, l'amélioration des voies carrossables et le développement des chemins de fer. Les endroits les plus reculés devenaient progressivement accessibles (**Obj. 1**). L'éditeur de guides, Thomas Cook, organisait même son premier tour d'Écosse pendant l'été 1846 en combinant ces moyens de transports. Pour autant, le voyage en Écosse s'affichait sous des modalités très diverses, et il est un type de voyage qui faisait montre d'attentes particulières : le voyage d'artiste. Véritables fabriques iconographiques, certains lieux étaient privilégiés pour leur topographie dramatique, spécialement appropriés pour l'évocation d'états d'âme extrêmes et d'émotions intenses, et leurs liens avec la littérature à la mode, comme la grotte de Fingal à Staffa, ou les zones lacustres du Loch Lomond et du Loch Tummel (**Carte 1**). Beaucoup d'artistes anglais se rendaient en Écosse, on compte parmi eux Joseph William Mallord Turner (1775-1851) qui s'y rend à six reprises entre 1797 et 1834, et Landseer qui s'y transporte tous les automnes entre 1824 et 1873. Un autre exemple, beaucoup moins regardé par les historiens, est celui du peintre de paysages Philip-Gilbert Hamerton (1834-1894) qui adopte pendant un séjour de 1855 vers Loch Awe, « contrée d'images »¹⁰⁴, un mode de vie et un mode de production artistique reposant sur le principe incertain du campement ambulante en tente, une monture trop chargée et l'usage du fragile double canoë en fer pour franchir les plans d'eau. Certains animaliers belges comme Eugène-Joseph Verboeckhoven (1798-1881), ainsi que son élève Daniel Adolphe Jones (1806-1874) se rendent en Écosse, certainement au cours des années 1840 et 1850. Peu d'artistes français séjournent en Écosse au milieu du siècle, hormis les peintres de la marine comme Charles Hoguet (1821-1870) ou Théodore Gudin (1802-1880), peintre du roi Louis-Philippe, qui

¹⁰² ENAULT Louis, *Angleterre, Écosse, Irlande : voyage pittoresque*, Paris, Morizot, 1859, p. 88.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁰⁴ HAMERTON Philip-Gilbert, *A painter's camp in the Highlands, and Thoughts about art*, 2 vol., Cambridge, Londres, Macmillan & Co, 1862, p. 43 : « I cannot settle down, as Constable did, to paint subject of inferior interest, when an inexhaustible and of pictures lies to the north at a distance of only three days' journey ».

expose au Salon des vues des côtes d'Écosse dès 1846. Un élève de Gudin, Michel Bouquet (1807-1890) constitue un cas plus pertinent encore. L'artiste divulgua en effet ses *Lettres sur l'Écosse* dans *l'Illustration* en 1850 et donna à voir son périple, agrémenté de gravures de Gavarni. Il publia par ailleurs deux albums lithographiques en 1849 et 1851 à Londres et à Paris, une *Tournée d'artiste dans le nord de l'Écosse* et *La tournée du touriste dans les Highlands*. Il fut aussi l'un des seuls français à exposer ses lithographies d'Écosse dans le Palais des Beaux-Arts de l'Exposition universelle de Londres en 1851. Son voyage en Écosse fut ponctué d'arrêts à Édimbourg, Bass Rock, Loch Leven, Oban, Glasgow, Greenock, Glencoe et il passa notamment une nuit dans une auberge à Ballachulish. Cet itinéraire nous intéresse particulièrement puisque celui qu'emprunte Rosa Bonheur en 1856 est assez similaire. Elle passa trois semaines dans un hôtel à Ballachulish, et ce village, dont les deux voyageurs français soulignent le nom « barbare », était encore au XIX^{ème} siècle un site très peu desservi et très peu peuplé. Il est donc fort probable que les deux artistes aient résidé au même endroit. Plus encore, il est certain que Rosa Bonheur était en contact avec Théodore Gudin dès 1844, et peut-être par là-même avec Michel Bouquet¹⁰⁵. A-t-elle eu connaissance de ses écrits au début des années 1850 ? Si nous ne possédons pas d'éléments en mesure de répondre à cette interrogation, il est certain que Rosa Bonheur fut au moins en rapport direct avec l'Écosse par le biais des Salons où exposèrent les deux peintres navigateurs. Il est significatif de souligner qu'à la veille de son premier voyage en Grande-Bretagne, Rosa Bonheur, en visitant l'Exposition Universelle de 1855, avait pu obtenir un panorama conséquent de la peinture en train de se faire de l'autre côté de la Manche. Certains artistes écossais, comme Joseph Noel Paton (1821-1901), y exposèrent. Et une vingtaine de peintures et d'aquarelles étaient signées Landseer, Carl Haag, William Bennett, George Cattermole ou Thomas Creswick qui arboraient un même thème géographique.

C) Peinture et pérégrinations dans l'œuvre de Rosa Bonheur

1. Du voyage « pictural »...

105 PEYROL René, *op. cit.*, p. 4.

« Notre héroïne a fait de nombreux voyages. Elle voudrait connaître toutes les prairies, toutes les montagnes, tous les bois et tous les ruisseaux de la terre » affirmait Eugène de Mirecourt en 1856¹⁰⁶. Rosa Bonheur se déplaça à maintes reprises entre 1846 et 1856, dans le Cantal, en Auvergne où habitait sa belle-famille, dans la Nièvre, puis dans les Pyrénées et à Ems en Prusse, dans l'actuelle Allemagne, pour des raisons familiales, médicales ou pour effectuer une « tournée artistique ». Le voyage en Angleterre en 1855 ajoutait donc une nouvelle typologie – publicitaire – à cette liste, alors que celui d'Écosse un an plus tard fusionnait les dimensions touristiques, artistiques et publicitaires. Pendant les séjours en France se dessinèrent certaines configurations que l'on retrouve en 1856 lors du voyage en Écosse, notamment pendant l'excursion dans les Pyrénées en 1850. Déjà à cette date Rosa Bonheur se consacrait à l'étude des paysages et des bêtes à poil et à laine, tandis que Nathalie Micas tenait la plume en se faisant l'historiographe attitrée des aventures vécues par les deux femmes. « Et lorsque, en Écosse, aux Pyrénées, dans les Alpes, dans le massif d'Auvergne, c'est la montagne qui l'attire, elle découvre dans les masses dont elle contemple l'entassement successif, la beauté tragique des lignes, cette sorte d'aspiration vers l'infini, d'aspiration héroïque de la matière, soulevée en des secousses titanesques, dont l'origine se perd aux temps préhistoriques [...] les lacs qui réfléchissent tant de hauteur, pour que leurs reflets évoquent la pensée d'abîmes insondables, Rosa Bonheur a noté tout cela d'un pinceau robuste [...] »¹⁰⁷. Il est avéré que l'artiste esquissait des pochades en plein air dans la montagne de Bergons, s'intéressant aux habitants, à la faune, à la flore et même à la géologie¹⁰⁸. Les deux jeunes femmes endossaient également l'habit masculin et montaient à califourchon pour parcourir les Pyrénées, une démarche qui s'explique par la difficulté des terrains et la liberté de mouvements accordée par le port du pantalon. L'architecte Alexandre Jacob raconta à Theodore Stanton qu'outre les livres de science et d'anatomie, se trouvaient dans les bibliothèques successives de l'artiste un certain nombre de guides ou récits de voyage, certainement pourvus de cartes géographiques¹⁰⁹.

2. ...À la reconstitution de la faune et de la flore locale

106 MIRECOURT Eugène (de), *op. cit.*, p. 74.

107 ROGER-MILES Léon, *op. cit.*, pp. 146-147.

108 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 208.

109 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 371.

La multiplication des voyages devint en outre prétexte aux prémices d'un véritable collectionnisme animal. À la manière d'un muséum d'êtres vivants, Rosa Bonheur additionnait les habitants de sa communauté animale, qui lui fournissait des modèles. L'atelier de la rue Rumford occupé par la famille Bonheur dans la plaine Monceau sous la Monarchie de Juillet abritait déjà plusieurs compagnons vivants, parmi lesquels une brebis, une chèvre, un écureuil de passage, qui portaient tous des prénoms. En 1846, Rosa Bonheur rapporta des caillies de son voyage en Auvergne qu'elle replaça dans leur biotope d'herbes et de bruyères. L'artiste semblait ramener de chaque voyage un souvenir vivant, puisqu'en « bonne amie des bêtes », elle se laissa séduire par un jeune chien de montagne dans les Pyrénées en 1850¹¹⁰. L'intérêt ostensible de l'artiste pour la reconstitution d'un écosystème se constate avec force dans la gravure devenue célèbre de son atelier de la rue de l'Ouest, où les bêtes, parmi lesquelles se trouve sa jument grise Margot, évoluent en harmonie sur leur lit de paille¹¹¹. Sa nouvelle propriété à Chevilly devint une grande ferme et un bâtiment spécifique à la création des grandes toiles. Puis, avec le succès rencontré aux Salons, l'artiste put réunir un atelier et une étable au 32 rue d'Assas où elle prit « le plus grand soin de ses animaux »¹¹². Il est évident que la totalité des éléments évoqués, la connaissance de l'Écosse à travers Walter Scott et Ossian, l'affection pour les livres de voyages et la géographie, la constitution progressive d'une grande ménagerie aux accents exotiques, nourrirent certaines prises de décisions et inspirations de l'artiste et installèrent toutes les conditions idéales pour mettre à exécution le projet de voyage en Écosse proposé par Ernest Gambart. Dans sa biographie, publiée très peu de temps avant le départ, Eugène de Mirecourt notait : « En ce moment, elle se propose d'aller en Écosse, afin d'y composer un grand tableau. Mais, dans son impatiente ardeur, elle n'attend pas qu'elle soit arrivée au milieu des Highlands. D'avance elle veut essayer ses forces, et l'on trouve déjà dans son atelier cinquante ébauches de paysages qu'elle n'a jamais vus »¹¹³. Bien que ce témoignage hasardeux relève d'une totale hypothèse de la part de son auteur, il est indubitable que Rosa rêva d'Albion.

110 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 205.

111 Atelier de Mlle Rosa Bonheur, *L'Illustration*, 1^{er} mai 1852, p. 284.

112 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 339.

113 MIRECOURT Eugène (de), *op. cit.*, p. 75.

DEUXIÈME PARTIE : VOIR DU PAYSAGE

Rosa Bonheur traversa une deuxième fois la Manche entre le 7 août et la mi-septembre de l'année 1856 pour se rendre de Douvres aux confins des Highlands, en compagnie de Nathalie Micas et d'Ernest Gambart. Ce périple, triplement raconté par les deux voyageuses, la presse anglo-saxonne et les différents protagonistes croisés, fut rythmé par des rencontres humaines et animales, des visites, et des études picturales qui formèrent le point de départ d'une longue production et ancrèrent chez l'artiste une certaine vision des lieux que nous nous efforcerons de redéfinir. À cette visite s'ajouta une troisième et dernière traversée d'octobre à novembre 1856 qui fit office d'indispensable complément pour la production picturale postérieure. Ces deux séjours furent également l'occasion pour l'artiste de s'imposer au cœur même de la société artistique victorienne et d'établir des relations dont nous étudierons la portée.

I. Des réceptions anglaises aux Trossachs : le périple de 1856

A) Une nouvelle tournée gambartienne

1. Organisation et modalités de voyage

Grâce aux lettres écrites par Nathalie Micas à sa « bonne grosse mère » (**Cor. 5 – 21**), toujours conservées au Château de By, et souvent agrémentées de quelques lignes de Rosa Bonheur, nous connaissons l'évolution temporelle et géographique, ainsi que les conditions matérielles, du voyage de 1856 malgré la difficulté des échanges épistolaires (lettres perdues, manque d'espace et de temps, adresses inconnues), soulignée à maintes occasions par Nathalie. Ces lettres étant cependant le plus souvent écrites uniquement par Nathalie, et contenant bien souvent des informations relatives plus à la vie parisienne qu'à l'excursion écossaise, ne livrent

qu'une vision fragmentée. En outre, aucune des deux participantes au voyage ne parlant anglais, l'orthographe des noms propres est souvent hasardeuse. À ces sources primaires s'ajoutent les très nombreuses mentions dans les mémoires et les journaux de personnalités anglo-saxonnes ayant croisé l'artiste ou ayant séjourné avec elle. À ce titre citons Frederick Goodall, Daniel Maclise, John Everett Millais et David Cox (1783-1859). Si ces récits sont d'utiles compléments, ils sont fondés sur des souvenirs et contiennent donc de fréquentes erreurs et illogismes. Enfin, l'impressionnante couverture médiatique de la venue de l'artiste dans les grandes villes et les biographies d'époque permettent de reproduire une chronologie jour après jour de ce voyage (**Vol. III, Ann. III**). Le croisement de ces sources permet de pallier certaines erreurs de datation et certaines variantes dans le récit du voyage reportées dans les biographies récentes. Pour autant, cette masse de sources s'intéresse essentiellement aux grandes réceptions ou aux événements publics, et beaucoup moins aux quelques semaines que les voyageurs passent dans le village reculé de Ballachulish. En effet, cette aventure se produit par grandes étapes successives, de l'Angleterre aux Highlands en Écosse, et suit la forme d'une grande boucle qui met en tension les villes de Douvres et de Ballachulish, diamétralement opposées (**Carte 2**). Il est difficile de connaître la date exacte de la décision du départ en Écosse, mais il est certain que l'idée est évoquée après le séjour de 1855 en Angleterre puisque Gambart souhaitait faire participer l'artiste à la tournée du *Marché*. En effet, l'ensemble de ce nouveau voyage est le résultat d'une organisation toute gambartienne. En véritable impresario et agent de voyage, Gambart s'assura de satisfaire les exigences de sa propre campagne en faveur de l'artiste et celles de Rosa Bonheur et Nathalie Micas qui désiraient se rendre ardemment en Écosse. Un peu plus d'un mois avant l'arrivée de l'artiste de l'autre côté de la Manche, *l'Athenaeum* anglais annonçait la parution de la biographie de Lepelle de Bois-Gallais par E. Gambart & Co à Paris et sacrait Rosa Bonheur comme « l'une des femmes les plus remarquables qui ait jamais attaqué le chevalet »¹¹⁴. Le trio à la tête duquel Gambart faisait office de guide, connaissant les « bons endroits pour la vie matérielle » et parlant la langue locale, était accompagné d'Annie Gambart (1835-1870), troisième épouse du marchand, et de la petite nièce des deux époux qui avait à peine une dizaine d'années¹¹⁵. L'itinéraire emprunté nécessita l'utilisation de tous les transports à disposition du voyageur contemporain à savoir la

114 « The pictures of Mdlle. Bonheur have made her publicly known as one of the most remarkable women who ever attacked easel. » in ANON., « Our Library Table », *The Athenaeum*, n°1496, Londres, 28 juin 1856, p. 810.

115 Nathalie charge sa mère de l'achat d'une poupée en France pour une trentaine de francs dès le début du voyage et réclame régulièrement son envoi dans les lettres (Vol. III, Ann. VI).

calèche ou wagonnette – aussi désignée sous l’hyperonyme « voiture », un petit véhicule hippomobile – le bateau à vapeur et le train. À l’instar de Michel Bouquet, il est probable que des *dog-carts*, petites voitures de chasse de fabrication anglaise, aient été utilisés pour les épisodes cynégétiques¹¹⁶. De même, loin du campement en tente du peintre Hamerton, les modes d’hébergement varièrent entre des résidences privées, des hôtels et des auberges, toujours dans le plus grand confort selon les volontés de Gambart¹¹⁷. Il est difficile de savoir si Rosa Bonheur et Nathalie Micas portaient le pantalon pendant le voyage, mais il est fort probable que certaines activités comme la chasse ou la randonnée se soient effectuées en attirail masculin. Deux documents apportent une preuve supplémentaire à nos hypothèses. D’une part, le témoignage de Marion Adams-Acton, née Marion Hamilton (1846-1928), future romancière, âgée d’à peine dix ans au moment des faits, qui revient sur un épisode à l’île d’Arran durant lequel les Gambart et les voyageuses passent un dîner avec des habitants de l’île. Dans ses papiers, elle écrit : « Rosa était d’une présence imposante [...]. Sa robe était un compromis entre celle d’un homme et d’une femme : elle portait ses cheveux bruns à la garçonne, et elle chevauchait à califourchon sur son cheval, au grand dam de tous les bons paroissiens. »¹¹⁸. Dans une interview plus tardive accordée au *Toronto Mail*, l’artiste assurait à propos de ses atours masculins : « seulement dans ce vêtement pouvais-je traverser les montagnes et les vallées »¹¹⁹. En dernier lieu, comme nous l’avons mentionné, les lettres de Nathalie Micas et Rosa Bonheur à Madame Micas portent en elles un certain nombre d’informations sur la vie parisienne du trio féminin puisque les deux voyageuses cherchaient à assurer la bonne conduite de leur maisonnée et de leur ménagerie. Après la mort de son père, Rosa Bonheur était entrée en ménage avec Nathalie Micas et sa mère, servant de « lien sacré » dans l’union sororale entre les deux femmes¹²⁰.

116 BOUQUET Michel, « Lettre sur l’Écosse », *L’Illustration*, 29 avril 1850, p. 250.

117 « M. Gambart ne ralentit pas pour toutes deux ses complaisances et partout où nous allons nous recevons la plus cordiale des hospitalités » écrit Nathalie à sa mère (Vol. III, Ann. VI, C 0113-14).

118 « Rosa was of commanding presence, and looked essentially a being above the common herd. Her dress was a compromise between that of a man and a woman : she wore her hair in a brown, curly crop, and she rode on horseback astride, to the horror of all kirk-going folk. » in STIRLING Anna Maria Diana, *Victorian sidelights. From the papers of the late Mrs. Adams-Acton*, London, E. Benn, 1954, p. 30.

119 « In this dress only could I cross mountains and valleys, study in slaughter-houses and stables, and talk with people whose language was not of the most refined nature. All day, from early dawn to late at night, I remained in the open air. Sometimes I carried my paint box, sometimes materials for modelling, and had I not preferred to be a painter I could have become a sculptor. » in « A Pleasant Interview with the Great French Artist », *The Toronto Mail*, 3 septembre 1892, snp.

120 Gretchen Van Slyke « Portrait de l’artiste en femme » in *Rosa Bonheur (1822-1899)*, op. cit., p. 80.

2. Un voyage en trois temps

L'épopée touristique se produisit en trois grands temps. La première semaine du voyage, du 7 août au 14 août 1856, fut office de retour triomphal sur les terres anglaises et servit avant tout à rythmer l'avancée du groupe vers l'Écosse par quelques arrêts stratégiques prévus par Gambart dans les villes de Londres, Birmingham, Manchester et Liverpool. Le 7 août Nathalie annonçait à sa mère que les deux jeunes femmes étaient arrivées de bon matin à Douvres, et qu'après un tour dans la ville où elles avaient vu le camp des troupes de soldats écossais, les Highlanders, revenant de Crimée, elles devaient repartir pour Londres puis Wexham où se trouvait la propriété d'Ernest Gambart. Le 8 août était passé dans le parc de Windsor où des troupeaux de daims évoluaient en liberté. Puis le 10 août, les voyageurs participaient à un grand dîner d'une vingtaine de convives, artistes et écrivains. Deux jours plus tard, Rosa Bonheur se rendit chez Thomas Landseer pour inspecter l'état d'avancement de sa gravure du *Marché aux Chevaux*, gravure dont elle sera finalement déçue¹²¹. Le lendemain, 13 août, les visiteuses se rendirent à Birmingham depuis Londres par un train existant depuis 1838 qui faisait quelques centaines de kilomètres par heure, pour arriver au Hen and Chickens Hotel. L'hôtel, datant du XVIII^{ème} siècle, avait été rendu célèbre dans les années 1830 grâce à une gravure d'après Samuel Lines (**III. 3**). Une clientèle fort abondante, notamment les marchands d'art, s'y rendait jusqu'à la fin du siècle. Le groupe de *travelers* était attendu pour une grande réception chez Charles Birch (1825-1872) à Metchley Abbey, en présence des Académiciens de la ville, à laquelle le groupe se rendit dans une hippomobile que Rosa Bonheur esquissa à main levée sur l'une des lettres de sa compagne de voyage. Nathalie rapporte que les habitantes avaient cousu un grand drapeau tricolore aux initiales de l'artiste. Rosa Bonheur visita ensuite l'atelier de l'artiste anglais David Cox dans sa maison, Greenfield House, à Harborne¹²². La journée s'acheva par un dîner magistral chez « M. Bouloc », Edwin Bullock, dans sa demeure Hawthorn House à Handsworth. La visite de la capitale des Midlands prit fin le jour suivant, les voyageurs allant voir le *Le Marché aux chevaux* alors exposé dans la galerie Everett and Hill. Il semble qu'une visite de la manufacture de plumes de stylo de Joseph Gillott (1799-

121 La gravure déplaira à Rosa Bonheur selon Marie Borin, in *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*, Paris, Pygmalion, 2011, p. 146. Marie Borin ne donne pas sa source pour cette information.

122 COX David, *Memoir of the Life*, Londres, Chapman and Hall, 1875, p. 288.

1872), mécène précurseur de David Cox, ait également été effectuée lors de la même matinée¹²³. Le reste de la journée du 14 août fut consacré au transport vers Manchester où la troupe fut ralliée par Frederick Goodall, puis au trajet vers Liverpool pour rejoindre Greenock en Écosse en fendant les flots du Firth of Clyde, et, enfin, Glasgow. Il s'agit de la fin du premier temps « anglais » de ce grand voyage, qui est aussi le plus documenté. Le deuxième épisode de ce voyage, beaucoup plus long, se déroula entre le vendredi 15 août et le samedi 13 septembre 1856, qui correspond au temps passé en Écosse. Le groupe fut accueilli chez William Wilson à Banknock, à côté de Falkirk jusqu'au 19 août, date à laquelle s'amorçait un nouveau trajet aux multiples moyens de transports dans les Trossachs vers Ballachulish. Au début du siècle, la route la plus commune consistait à partir d'Édimbourg en passant par Perth et Stirling vers les Trossachs, mais à partir des années 1850 les touristes allaient directement à Glasgow et, de là, naviguaient jusqu'aux Highlands. Le groupe accompagnant Rosa Bonheur semble avoir emprunté cette nouvelle route. Le trajet comportait un passage par Glasgow, Greenock, le Loch Eck, Inveraray et Oban. Pendant un peu plus de deux semaines, Rosa Bonheur, Nathalie Micas, Ernest Gambart et leurs accompagnateurs résidèrent dans un hôtel entre la montagne et la mer à Ballachulish, qui devint le point de départ de randonnées, de parties de chasse auxquelles Nathalie ne participa pas et d'excursions sur les lacs où la mer était lisse et paisible « comme un miroir » (**Cor. 11**). Des arrêts furent effectués vers Brig O'Turk où John Everett Millais, son frère et Effie Gray (1828-1897) séjournèrent, sur le Loch Lomond, dans la vallée de Glencoe, avant de revenir vers le 4 septembre par Glenfalloch puis Dumbarton. De là, le 5 septembre le groupe fut rejoint à Glasgow par Daniel Maclise, et visita Carron Foundry, la plus ancienne fonderie de fer du pays¹²⁴. De retour à Banknock chez William Wilson, les visiteurs connurent des déconvenues à Édimbourg, où la météo était capricieuse. Le groupe se dirigea vers Leith où s'organisait un petit voyage « de folie » pour l'île de Bassrock dans la baie édimbourgeoise. Daniel Maclise fut si malade dans le bateau que les voyageurs durent se rediriger vers l'îlot d'Inchkeith¹²⁵. Le dimanche, tout étant fermé, ils ne purent visiter les monuments. Les lundi 8 et 9 septembre se tint la foire de Falkirk où l'artiste se rendit dans la wagonnette des Wilson et acheta plusieurs animaux en provoquant une

123 CHAPEL Jeannie, « The papers of Joseph Gillott (1799-1872) », *Journal of the History of Collections*, vol. 20, n°1, 2008, p. 45.

124 GRIFFITH Samuel, *Griffith's Guide to the iron trade of Great Britain*, Londres, Samuel Griffith, 1873, p. 165 : « The Carron Foundry is the oldest in Scotland and was established 1760. »

125 GOODALL Frederick, *The Reminiscences of Frederick Goodall R.A.*, Londres, The Walter Scott Publishing Co. Ltd, 1902, pp. 126-127.

importante bousculade. Dès le 11 septembre, le groupe se trouvait sur l'île d'Arran, ultime étape du périple écossais qui amorçait le mouvement de retour vers l'Angleterre. Résidant dans la ville principale, Brodick, les membres du groupe se rendirent au Goat Fell, point culminant de l'île d'où l'on peut distinguer certains monuments naturels comme le Ben Lomond, mais également les côtes de l'Irlande. Cette information, communiquée par Stanton, puis reprise par Maas, est étonnante, puisque le Goat Fell est constitué d'un pic, d'une chaîne de crêtes et de chemins escarpés très compliqués à gravir¹²⁶. Le deuxième temps du voyage s'acheva avec le retour en bateau depuis Arran vers Liverpool le 13 août. Enfin, la dernière phase du périple fut marquée par l'attente des animaux de la foire de Falkirk à Wexham. Ce dernier « moment » est beaucoup moins documenté, et nous ignorons la date à laquelle Rosa Bonheur et Nathalie Micas retournèrent en France au mois de septembre.

3. De « royales » coïncidences ou de poncives perambulations ?

À bien des égards, l'itinéraire écossais de Rosa Bonheur évoque celui du peintre Michel Bouquet et le récit qu'en fait Nathalie Micas correspond aux descriptions que fait paraître Enault trois ans plus tard. Il se plaignait à l'instar des deux voyageuses qu'à Édimbourg « le spectacle du dimanche est moins varié : on ne voit absolument que des portes fermées. La foule est aux temples : je ne sais par où elle va ; mais on ne la rencontre pas dans les rues »¹²⁷ et relève les inconvénients du *Scottish Weather*. Plus encore, le séjour écossais de Rosa Bonheur rappelle ceux que la Reine Victoria entreprit à partir de 1842 à Ardverikie, à la lisière des Cairngorms, puis à Balmoral. Rosa Bonheur et la Reine Victoria reçurent la même éducation bercée par les romans de Walter Scott et les idéaux romantiques d'une Écosse mythique. La Reine tenait un journal de bord dans lequel elle décrivait la beauté des Highlands, investis d'un caractère sauvage, majestueux et isolé, et les qualités pittoresques et « indigènes » des

¹²⁶ La lettre de Rosa Bonheur à Auguste Bonheur qui mentionne ces faits est citée dans STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 134. Nous exprimons nos doutes quant à l'authenticité de cette lettre qui comporte des illogismes. Stanton donne pour la lettre une date autour du 15 août 1856, qui ne correspond absolument pas à la chronologie du voyage rapportée dans les lettres de Nathalie Micas. En outre, Stanton transcrit une citation de Madame Gambart, toujours relative à l'île d'Arran, qui évoque le Ben Avon, une montagne qui se situe dans les Cairngorms, un parc naturel bien plus au nord de l'Écosse, où Rosa Bonheur ne semble pas s'être rendue. Nous invitons donc le lecteur à appréhender les lettres reproduites et transcrites par Stanton avec circonspection.

¹²⁷ ENAULT Louis, *Angleterre, Écosse, Irlande : voyage pittoresque*, Paris, Morizot, 1859, p. 109.

écossais¹²⁸. De la même manière que la Reine qui voyageait secrètement sur les terres de son Royaume, les deux voyageuses se félicitaient de passer inaperçues dans « le plus strict incognito » auprès des anglais et des écossais (**Cor. 17**). La coïncidence est d'autant plus forte dans la mesure où selon Maas, Gambart devint proche de la Reine Victoria en 1855, la même année où il fit directement la fortune de Rosa Bonheur¹²⁹. Pour autant, en comparant les cartes (**Cartes 1 et 3**), nous constatons que l'artiste vit certains lieux considérés comme pittoresques mais ne suivit pas les étapes du tour habituel pour le peintre du XIX^{ème} siècle. À ce titre, il importe de rappeler que le tour n'a pas été organisé par l'artiste mais par Gambart. Grâce à des photographies et des gravures d'époque il est possible de se faire une idée des conditions du voyage. Ces mêmes sources visuelles prouvent que certaines activités entreprises par l'équipe de voyageurs s'inscrivaient pleinement dans la veine moins originale des attractions touristiques. Une carte postale datée de 1838 (**III. 4**) représentant un wagon de première classe de la compagnie de chemins de fer anglaise livre une vision certainement assez proche des trains empruntés moins d'une vingtaine d'années plus tard par Rosa Bonheur et Nathalie Micas pour traverser l'Angleterre. Une illustration publiée dans le magazine *The Graphic* avec pour titre « Coaching in the Highlands » (**III. 5**) met en avant l'aspect des moyens de locomotion à disposition des voyageurs dans les Highlands, à savoir une voiture contenant passagers et bagages menée à toute allure par une ou deux paires de chevaux, et les rencontres fortuites que l'on peut y effectuer avec la faune locale. En outre, il semble que l'excursion à Bass Rock était chose commune puisqu'on retrouve dans le magazine victorien pour enfants, *Chatterbox*, une gravure intitulée de la sorte (**III. 6**). Enfin, parmi les nombreux clichés du photographe écossais George Washington Wilson (1823-1893), certains saisissent directement les images des seuls moyens de liaison avec le pays, à savoir le bateau à vapeur reliant Brodick avec le port d'Ardrossan (**III. 7**).

B) Lieux visités, lieux ignorés

¹²⁸ VICTORIA Queen, *Leaves from the Journal of our life in the Highlands, from 1848 to 1861*, Londres, Smith, Elder, 1868.

¹²⁹ MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 70.

1. Wexham et Banknock : points d'ancrage

Le voyage de 1856 met en tension deux sites spécifiques, le Rectoré de Wexham, propriété éphémère d'Ernest Gambart en Angleterre, et Banknock House, domicile construit par William Wilson dans le comté de Falkirk en Écosse. Ces deux lieux présentaient des dispositions similaires puisqu'ils étaient situés aux abords des grandes villes. Ainsi Wexham se situait à une dizaine de lieues de Londres au nord de la Tamise, près de Windsor, et à proximité d'une nouvelle ligne de chemins de fer, la *Great Western Main Line*, développée entre Londres et Bristol dès 1841. Banknock se situait dans les Lowlands à égale distance de Glasgow et d'Édimbourg, et surtout à côté de Falkirk où avait lieu l'une des plus grandes foires animalières du pays. Pareillement, Falkirk était desservie par la *Edinburgh and Glasgow Railway*, reliant les deux villes éponymes, ouverte aux passagers dès 1842. Il n'est donc pas étonnant que ces deux emplacements stratégiques constituent les points d'ancrage des différents temps du voyage. Le Rectoré de Wexham était la résidence estivale de Gambart qu'il louait £50 par année au recteur de la paroisse locale de 1856 à 1859. La maison, Old House, devenait un cénacle artistique et littéraire l'été, Gambart y recevait les artistes qu'il protégeait et appréciait, comme William Powell Frith (1819-1909), mais aussi Constant Troyon. D'après les mémoires de Gambart étudiés par Maas, c'était une maison de briques roses datant du XVIII^{ème} siècle, certainement à la jonction entre les styles élisabéthains et jacobéens¹³⁰. La demeure de William Wilson « quoiqu'étant l'habitation d'un marchand de charbon et pas un des plus riches n'en est pas moins une maison princière » écrivait Nathalie (**Cor. 9**). En effet, les mines de charbon locale constituaient la principale économie pour le village de Banknock au XIX^{ème} siècle, qui expédiait le charbon par les canaux de Forth & Clyde menant à Glasgow et Édimbourg. Principal industriel du charbon et du calcaire dans la région avec son frère, et grand propriétaire immobilier, William Wilson était surtout un amateur d'antiquités et un collectionneur d'avant-garde. Selon la notice nécrologique publiée dans le *Falkirk Herald* il possédait « une collection d'œuvres de grande valeur par des peintres notables »¹³¹. D'après les expositions auxquelles il prêta de son vivant, il semble qu'il détenait en effet des œuvres signées Turner, Millais, Landseer, et surtout, Rosa Bonheur (Première partie, II, C), 1.). De

130 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 78.

131 « He owned a very valuable collection of pictures by painters of note. » in ANON., « The late Mr. William Wilson », *Falkirk Herald*, Falkirk, 23 mai 1896, p. 4.

manière significative, le collectionneur se faisait donc mécène en accueillant chez lui l'artiste et en l'escortant à la foire de Falkirk les 8 et 9 septembre 1856¹³².

2. La ville contre la nature

La proximité de Rosa Bonheur et Nathalie Micas avec le monde industriel, mise en évidence dans les lettres et confirmée par leurs fréquentations durant le voyage, était déjà en marche avant leur arrivée. Nous avons vu que certains collectionneurs comme John Miller ou Edwin Bullock, patrons anglo-saxons dans le domaine industriel, possédaient déjà des œuvres dans les années 1850. Et plus encore, Gambart, lorsqu'il organisa la tournée du *Marché aux Chevaux*, cibra essentiellement des villes ouvrières en pleine explosion démographique où les visiteurs, issus de toutes les classes, correspondaient aux personnes que fréquentait l'artiste pour préparer ses tableaux. On compte en effet Bristol et Liverpool, cités portuaires, Cheltenham, ville tournée vers les sports hippiques, Sheffield, prospère grâce à la sidérurgie, Norwich, Bradford et Leicester, centres de fabrication textile, mais aussi des villes minières comme Newcastle. L'odyssée des deux jeunes femmes donne à voir le double aspect paradoxal d'une Grande-Bretagne industrialisante et l'existence d'une nature réputée « sauvage » éloignée des grandes villes. Cette dichotomie inhérente au siècle est particulièrement visible dans les lettres de Nathalie qui s'émerveille devant l'ancienneté des fourneaux de fonderies de fer visitées et la beauté du *Black Country*, une zone des Midlands réservée à l'exploitation et à l'usage du charbon pour l'industrie. L'affection de Nathalie pour la science et l'industrie culmina en 1862 lorsqu'elle déposa un brevet pour un système de frein de chemin de fer, dit système patin. Il est certain que si Rosa Bonheur avait été l'unique auteure de toutes les lettres les sujets évoqués auraient été différents puisque dès la première semaine celle-ci manifeste son impatience d'arriver en Écosse, sans aucun doute justifiée par les pré-dispositions que nous avons évoquées. Pour obtenir un aperçu de l'enthousiasme de l'artiste sur place il est nécessaire de s'en remettre aux écrits complémentaires de ses biographes et à ceux de ses contemporains,

132 « Rosa Bonheur has been the guest of William Wilson, Esq., Banknock, during the continuance of the Tryst, and that gentleman drove her over the market-ground on Monday and Tuesday. » in ANON., *Greenock Advertiser*, Greenock, 16 septembre 1856, p. 2.

bien qu'il faille les étudier avec prudence. Marion Adams-Acton se rappelait notamment du ravissement de la peintre pour la splendeur des paysages de l'île d'Arran¹³³.

3. L'échec de Skye et les lieux ignorés

Bien que le séjour ait été rythmé par des activités variées et de nombreux arrêts en chemin, il est des lieux que l'artiste n'eut pas le temps de voir. Un arrêt sur l'île de Skye avait été prévu dans le programme, ou, du moins, souhaité par la peintre. Parée de l'aura scottienne, possédant un riche patrimoine recommandé par tous les guides contemporains, et détenant surtout les plus grands élevages de moutons d'Écosse, l'île était considérée au XIX^{ème} siècle comme un microcosme de nature, éloigné de toute civilisation. Le *Falkirk Herald* du 28 août 1856 annonçait sans hésitation que : « [Rosa Bonheur] visitera l'île de Skye afin de faire des études du paysage singulier de l'île »¹³⁴. Mais l'artiste ne se rendit pas à Skye. Frederick Goodall confirme dans ses *Reminiscences* qu'il s'agissait bien d'une escapade projetée mais qu'il était alors trop tard dans la saison pour s'y rendre¹³⁵. Les journaux des mois d'août et septembre avertissaient de torrents de pluie et d'une forte brume dans les îles occidentales, dont fait partie l'île de Skye. Il apparaît donc que l'île d'Arran est un choix de second ordre mais aussi une décision tactique car Arran se situe sur le trajet de Greenock à Liverpool. De la même manière, il est étonnant que certains lieux ne soient pas visités par l'artiste, ou plutôt, qu'ils ne soient pas évoqués dans les comptes-rendus de Nathalie à sa mère si les visites ont eu lieu. Citons à titre d'exemple certains sites légendaires que Walter Scott avait remis au goût du jour à travers ses écrits, comme la caverne où Rob Roy, héros du roman éponyme, se cache aux abords du Loch Lomond que Frederic de Mercey cite dans ses chroniques en 1838¹³⁶. Certains sites furent très probablement éliminés pour des raisons de distance, comme Inverness et le site historique de la Bataille de Culloden, la grotte de Fingal sur l'île de Staffa ou encore la maison de Walter Scott à Abbotsford.

133 STIRLING Anna, *op. cit.*, p. 30. Il est probable que l'exclamation d'enthousiasme attribuée à Rosa Bonheur soit en réalité le fait d'Annie Gambart

134 « She will visit the Isle of Skye in order to make sketches of the peculiar scenery of the island. » in « The coming artist », *The Falkirk Herald*, 28 août 1856, p. 1.

135 GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 127.

136 BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric, « Souvenirs d'Écosse », *La Revue des Deux Mondes*, tome 15, 1838, p. 181.

II. Entre rêve et réalité : une vision paradoxale de l'Écosse ?

A) La production sur place : conditions et limites

1. Croquis, études et carnets

De son séjour en Grande-Bretagne, Rosa Bonheur ne rapporta peut-être pas « de quoi s'occuper pendant plus de vingt ans »¹³⁷, mais il est évident que l'agréable souvenir de ce voyage, effectué dans les conditions les plus propices, occupa ses pensées jusqu'à sa mort. C'est grâce aux études réalisées pendant le voyage, qu'elle conserva précieusement, que l'artiste put récupérer les images mentales accumulées. Très peu de temps après leur arrivée à Banknock, Nathalie déclarait que si son acolyte ne rapportait pas une foule d'études, elle rapporterait au moins une myriade d'impressions que personne d'autre n'avait su exploiter. Selon Nathalie, l'école anglaise ignorait tout des richesses de son pays, qu'elle qualifiait de « mine d'or pour les artistes » (**Cor. 9**). Le lendemain de l'arrivée sur le territoire anglais Rosa Bonheur travaillait déjà à l'étude d'un petit daim femelle observé dans le parc de Windsor le jour-même, étude dont nous ignorons l'aspect et la localisation. Peut-être a-t-elle servi pour un tableau intitulé *Morning in the Highland - Deer* (**Cat. n°27**) vendu dans les années 1880. Elle s'émerveille de voir les « splendides ramures » des mâles et de bouleverser les « tactiques militaires » des bêtes face aux intrus¹³⁸. Dans ses mémoires, Gambart attribue un certain nombre de toiles postérieures à des croquis et études esquissés sur le vif pendant les trajets¹³⁹. Ces affirmations sont à nouveau à considérer avec grande précaution. Néanmoins, il est certain que l'artiste produisit un certain nombre d'études. Nous avons connaissance d'au moins deux dessins représentant des taureaux à la foire de Falkirk, peut-être réalisés directement depuis la wagonnette des Wilson, ou bien produit *a posteriori*. La technique utilisée par l'artiste est celle du fusain, appliqué sur papier vélin, un papier d'invention anglaise dont la particularité est d'être très mince, lisse et de ne pas laisser paraître de vergeures ou de pontuseaux. L'un de ces

¹³⁷ Ernest Gambart, à propos de Ballachulish, cité in ROGER-MILES, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁸ Lettre de Rosa Bonheur à sa sœur, Juliette, datée du 8 août 1856, in DIGNE Danielle, *Rosa Bonheur ou l'Insolence : l'histoire d'une vie, 1822-1899*, Paris, Denoël Gonthier, 1980, p. 95.

¹³⁹ MAAS Jeremy, *op. cit.*, pp. 130 – 132.

dessins représente un taureau guidé par deux hommes en tenue écossaise (**Cat. n°65**) tandis que l'autre contient six études (**Cat. n°64**), parmi lesquelles se trouvent des paires de bœufs harnachées. Le groupe le plus haut présente de grandes similarités avec une très grande esquisse que l'artiste produit en deux exemplaires différents plus de dix ans après le voyage, *La Bousculade* (**Cat. n°26 et n°75**). D'après Marion Adams-Acton, elle fit également plusieurs ébauches de troupeaux à Arran. L'écrivaine cite un épisode durant lequel l'artiste esquisse le portrait d'un chien dont le propriétaire fréquentait l'hôtel à Brodick. Lorsque l'artiste souhaite offrir son œuvre au maître de l'animal celui-ci, ne connaissant pas l'artiste, refusa¹⁴⁰. Une anecdote très similaire est citée dans la biographie de Klumpke qui la situe à Ballachulish¹⁴¹ et également dans les mémoires de Gambart qui dénomme l'homme Mr Wauchope mais assure que la renommée de la grande artiste était bien parvenue à ses oreilles¹⁴². À nouveau, il est très probable que Gambart ait modifié le récit afin de glorifier l'artiste, et son rôle de marchand-mécène par la même occasion. Un carnet d'études contenant des notes, attribué au voyage en Écosse, est vendu avec le reste de l'Atelier en 1900 au n°1846 et daté de 1855 (**Cat. n°93**). De nombreuses erreurs ont été commises en 1900, il est donc tout à fait probable que ce carnet ne soit pas relié à l'Écosse. En revanche il est très possible que l'artiste ait transporté avec elle un carnet en 1856, dont nous ignorons la localisation. Roujon relate, à l'instar de Gambart, que l'artiste faisait arrêter la voiture à chaque troupeau rencontré, prenait des notes et faisait des croquis. Selon Roujon : « du matin au soir, elle crayonnait fiévreusement, accumulant les matériaux pour ses tableaux futurs »¹⁴³. À l'opposé, Nathalie affirme dans ses lettres que Rosa Bonheur se met au travail tardivement (**Cor. 13**). Selon l'artiste, le dessin était la meilleure voie pour saisir les animaux dans leur milieu et noter avec sincérité ce que la nature offrait : « Le point de départ doit être une vision de la vérité. L'oeil est le chemin de l'âme, le crayon doit sincèrement et naïvement reproduire ce qu'il voit. »¹⁴⁴. Anna Klumple transcrit une phrase de l'artiste qui correspond tout à fait au processus développé lors du voyage, c'est-à-dire que :

Chaque artiste doit consacrer une grande partie de son existence, non seulement à exercer sa main, mais à recueillir des documents sur toutes les choses qu'il voit ; ce sont les éléments de ses créations futures. En vous rappelant les sensations que vous avez éprouvées d'une façon très vive et très variée, quoique peut-être superficiellement

140 STIRLING Anna, *op. cit.*, p. 30.

141 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 234.

142 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 83.

143 ROUJON Henry, *op. cit.*, p. 50. Roujon date cependant le voyage de 1854.

144 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 334.

indiquée, vous trouverez parfois dans vos esquisses de vraies inspirations. Des études, j'en ai fait de toutes les espèces et, plutôt que de m'en séparer, j'aimerais mieux me contenter pour chaque jour de mon existence d'un morceau de pain sec. Ce sont de vrais instruments de travail.¹⁴⁵

La science sérieuse du dessin, calcul de proportion relative, de ligne et d'effet, « chemin de l'art de la peinture », se retrouve d'ailleurs au coeur des leçons qu'elle dispensait dans l'École Impériale de Dessin pour Jeunes Filles dont elle reprend la direction à la mort de son père. Grâce à elle, les jeunes filles « ne dessinent plus comme des jeunes filles, mais comme des hommes »¹⁴⁶.

2. Des pochades en plein air : topographie et végétation

Selon Theodore Stanton, Rosa Bonheur avait pour projet déjà en Angleterre, afin d'échauffer son poignet, de croquer des effets de pluie en Écosse où, lui avait-on dit, elle y était fort fréquente¹⁴⁷. Mais le seul long séjour fixe sans réceptions ou cérémonies est passé à Ballachulish, l'artiste put donc s'adonner librement à sa peinture. Dans les conditions de voyage que nous connaissons, seules des pochades de petit format pouvaient être réalisées. L'hôtel où résidaient les voyageurs offrait une vision immédiate du Loch Leven au premier plan et des monts alentours à l'arrière-plan. Une série d'huile sur papier vendues en 1900 a certainement été réalisée en plein air pendant ces deux semaines au coeur de Highlands. Les « trois belles études » qu'évoque Nathalie dans sa lettre que nous datons du 27 août (**Cor. 13**) pourraient faire partie de cette série. L'artiste « gratte sa palette » sur le chemin du retour via Glenfalloch, au nord du Loch Lomond, car Gambart évoque dans ses mémoires un « travail assidu » en journée et dans la soirée¹⁴⁸. Cette série de pochade contient des vues du Loch Leven et des montagnes (**Cat. n°1 – 9**). Plus encore, les particularités physiques de certains des monts de la Passe du Glencoe, que l'on aperçoit depuis le détroit du Loch Leven et depuis Invercoe, se retrouvent visiblement dans les pochades. Sgorr na Ciche, traduit du gaélique « Pic de la

145 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, pp. 335 – 336.

146 ANONYME, « Ecole Impériale de Dessin pour les Jeunes Filles : Discours de Mlle Rosa Bonheur et de M. Arsène Houssaye », *L'Artiste*, 15 août 1860, pp. 73 - 74.

147 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 133.

148 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 83.

Poitrine », l'un des monts les plus reconnaissables pour la forme de son sommet, est représenté par l'artiste. Les grandes qualités de topographe de Rosa Bonheur nous ont permis de rapprocher deux œuvres en particulier, un *Lac d'Écosse* (**Cat. n°1**) passé dans la vente de 1900 et un *Paysage de montagne* (**Cat. n°2**) aujourd'hui en collection privée. Les deux huiles sur papier présentent le mont Sgorr na Ciche selon deux angles légèrement différents. La première vue a été saisie vers l'Est depuis la péninsule de Ballachulish qui s'avance dans le Loch Leven, tandis que l'autre vue n'est visible que depuis la rive opposée (**Carte 4**). La deuxième huile a donc nécessité une traversée en bateau. Or, il existait au XIX^{ème} siècle un système de ferry sillonnant le Loch Leven, puisque William Turner s'y rend dès 1831¹⁴⁹. Les autres vues ne nous autorisent pas à identifier précisément l'endroit où l'artiste a pu s'installer brièvement. Ses pochades dénotent néanmoins une grande précision et une habileté remarquable dans les notations d'arrière-plan qui font écho aux phrases notées par Anna Klumpke : « Si l'on veut se faire une idée des beautés de la nature, il importe cependant d'étudier assez minutieusement les lointains et les deuxièmes plans; ce n'est qu'ensuite qu'il convient d'estomper les détails en les enveloppant de leur atmosphère. »¹⁵⁰. Fille de paysagiste, Rosa Bonheur livre ici avec une touche libre des paysages dénués de toute présence humaine ou animale, nimbés d'une atmosphère énigmatique. Elle enseigna d'ailleurs sa méthode à Anna Klumpke : « Pour faire un ciel, commencez toujours par le côté le plus clair, c'est-à-dire le fond. Par-dessus vous poserez quelques gris, de l'ocre bien propre et ainsi de suite. Dans les lumières, la couleur doit être gaie et chatoyante, les ombres au contraire transparentes. Le deuxième plan doit rester relativement dans le lointain »¹⁵¹. Les paysages saisis lors de déplacements étaient avant tout un prétexte à la découverte de nouveaux environnements dans lesquels installer des compositions postérieures mettant en scène des espèces animales locales. C'est certainement le destin de ces pochades, la proximité d'un *Paysage* (**Cat. n°9**) avec l'arrière-plan d'une œuvre réalisée en 1881 (**Cat. n°33**) en témoigne fortement. L'artiste s'intéressa d'ailleurs à la flore endémique britannique. Elle admira les imposant chênes anglais, monarques des forêts, qu'elle compara à ceux de Fontainebleau¹⁵². Selon Frederick Goodall l'aspect de la terre et de l'herbe attira son attention à Wexham où elle montra au peintre anglais des études de terres et de végétaux vus à différents endroits en France¹⁵³. Il apparaît légitime de se demander si l'artiste ne rapporta pas

149 Voir le *Staffa Sketchbook* conservé à la Tate Gallery, Londres, Legs Turner, D26750.

150 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 181.

151 *Ibid.*, p. 333.

152 Lettre de Rosa Bonheur à Juliette Peyrol, Wexham, 8 août 1856, in STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 133.

153 GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 133.

des exemplaires de végétaux anglais et écossais en France. Nous savons qu'Henriette Micas reçut des deux amies des fleurs de Ballachulish (**Cor. 11**), mais nous ignorons si l'artiste songea à flanquer dans ses bagages quelques échantillons botaniques. L'artiste avait-elle déjà entrepris ce qu'elle appellera plus tard ses « notes mentales »¹⁵⁴ ? Cependant, la végétation écossaise était déjà étudiée en France à l'époque, Nodier en produisit des planches, Michel Bouquet admira les bruyères violettes et les *glen*, vallées vertes et humides¹⁵⁵.

3. Limites de la production

Bien que l'artiste produise *in situ*, et probablement en plus grande quantité à Ballachulish, cette production contient des limites. La première entrave est soulignée par Nathalie qui se plaint de ne pas pouvoir peindre car, hormis Gambart transformé en bête de somme, personne n'était en mesure de porter la boîte à couleurs de l'artiste, contenant tous les dispositifs et matériaux pour la peinture et à l'esquisse (**Cor. 13**). Similairement au voyage dans les Pyrénées, Rosa Bonheur peignait dans les montagnes tandis que Nathalie griffonnait à sa mère¹⁵⁶. D'après l'artiste, Gambart était le meilleur compagnon de voyage, veillant aux soins de tous les participants, courant toujours pour satisfaire les besoins de quelqu'un en faisant flotter les pans de sa redingote, de sorte qu'il semblait généralement sur le point de s'envoler¹⁵⁷. Au-delà des contraintes physiques, il existait aussi des obstacles liés au climat écossais : les *midges*. Ces petits insectes hématophages sévissaient rudement dans les Highlands pendant la période estivale. Seul Gambart mentionne ces nuées de moustiques en précisant que Rosa Bonheur endurait leurs piques avec résignation afin de continuer à travailler¹⁵⁸. À la même époque le peintre Millais, résidant à Brig O'Turk dans les Trossachs en été, se plaignait de ce fléau quotidien dans une lettre à son amie Martha Combe (1806-1893) en septembre 1853 : « Ils mordent si terriblement qu'il est au-delà des capacités humaines de rester assis tranquillement, donc beaucoup de jours splendides se passent sans que je puisse

154 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 327.

155 BOUQUET Michel, « Lettre sur l'Écosse », *L'Illustration*, 29 avril 1850, p. 250.

156 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 207.

157 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 133.

158 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 131.

travailler. »¹⁵⁹. Pour pallier les périls de la pratique du paysage en plein air, Millais avait mis au point une méthode qui consistait à se couvrir la tête d'un sac en toile percé au niveau des yeux et de la bouche. Il se représente certainement avec son frère, William Henry Millais (1828-1899), affublé de ces masques monstrueux, croquant le paysage et fumant la cigarette en effrayant les touristes, dans un dessin datant de la même année (III. 8). Si Rosa Bonheur n'eut pas recours à de telles mesures c'est peut-être parce qu'elle avait pris l'habitude des mouches qui maculaient sa figure et ses dessins dans les abattoirs¹⁶⁰. Gambart ajoute que beaucoup des croquis faits à cette époque conservaient encore un certain nombre de ces petits parasites emprisonnés dans la peinture humide¹⁶¹. Seul un examen microscopique des pochades réalisées en plein air aux alentours de Ballachulish pourrait confirmer la présence de débris naturels et d'insectes. La remarque de Gambart s'apparente tout de même aux plaintes fréquemment répétées des peintres en plein air, comme Vincent Van Gogh (1853-1890), actif dans les dernières années du siècle, et dont les œuvres révèlent depuis une dizaine d'années des cadavres d'insectes et autres résidus végétaux.

B) L'échec de la ménagerie écossaise et le second voyage de 1856

1. Les races d'Écosse et la Foire de Falkirk

Plus encore que le paysage, ce sont les races locales, et notamment « les troupeaux de bœufs sauvages » dont l'apparence contrastait avec les bœufs français qui intéressaient l'artiste¹⁶². Grands pays d'élevage, l'Angleterre et l'Écosse dépassaient la France en termes de production agricole. L'époque à laquelle Rosa Bonheur se rendit en Écosse correspondait avec un mouvement général en faveur du croisement des races à échelle européenne. L'artiste tient donc un rôle important dans l'iconographie des races puisqu'elle livre des images authentiques

¹⁵⁹ Lettre de John Everett Millais à Martha Combe le 6 septembre 1853 : « There is only one drawback to this almost perfect happiness the midges. They bite so dreadfully that it is beyond human endurance to sit quiet, therefore many a splendid day passes without being able to work », in *Unto this last : two hundred years of John Ruskin*, New Haven, Yale Center for British Art, 5 septembre – 8 décembre 2019, sous la dir. de Timothy J. Barringer, New Have, Yale University Press, 2019, p. 165.

¹⁶⁰ LEPELLE DE BOIS-GALLAIS F., *Biographie de Mlle Rosa Bonheur*, Paris, 1856, p. 22.

¹⁶¹ MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶² *Ibid.*, p. 152.

du bétail régional de l'époque. Chez l'artiste, certains animaux vont connaître un engouement passager et cyclique, à l'exception des chevaux. Aussi, dans sa grande chasse à la diversité des modèles vivants, Rosa Bonheur se passionna en Écosse pour la race bovine des Highlands, la *West-Highland*, autrement appelée *Highland Cattle* ou *Kyloe*, amenée depuis les Hébrides en ferries ou kyles, d'où elle tient son nom. Race des montagnes, de petite taille, « éminemment rustique »¹⁶³, dotée de longues cornes et de longs poils, sa robe arbore différents coloris dont les principales nuances sont le brun foncé, le blond et le gris. Rosa Bonheur fut considérée comme la première artiste à avoir découvert la valeur artistique de la race¹⁶⁴. « Il suffit de voir le soleil dans leur fourrure pour rendre un peintre à demi fou de joie »¹⁶⁵ écrivait déjà en 1862 Philip Hamerton au sujet l'affection de Rosa Bonheur pour les taureaux des Highlands. Cette race se retrouve dans un tiers de la production identifiée d'huiles sur toile de l'artiste, et de manière spectaculaire dans la *Razzia* (**Cat. n°16**). Nous émettons avec Bernard Denis¹⁶⁶, l'hypothèse que l'artiste ait pu voir d'autres races *Longhorns*, littéralement longues cornes, et même des *Welsh Black* galloises, et ajoutons la supposition que l'artiste ait pu observer des spécimens de la race de *Fifeshire*, race des plaines d'Écosse de couleur noire, qui selon Elie de Dampierre « a subi toutes sortes de croisements »¹⁶⁷, puisque certaines œuvres comme les *Boeufs traversant un lac devant Ballachulish* (**Cat. n°72**) dépeignent une espèce différente, unicolore, pourvue des mêmes cornes mais présentant un poil court¹⁶⁸. Les moutons occupaient aussi l'esprit de l'artiste. En dehors des mérinos, originaires d'Espagne mais présents jusque dans les îles britanniques, qu'elle peignit le plus fréquemment, elle manifesta une curiosité spécifique pour la race appelée *Scottish Blackface* ou *Linton*, reconnaissable par ses cornes en volute, par les tâches noires qui parsèment ses extrémités et une toison épaisse de longueur variable. Il semble que Rosa Bonheur a croisé d'autres races de moutons aux toisons de multiples couleurs comme le montre son *Troupeau de moutons* (**Cat. n°11**). Il est certain qu'elle croisa des élevages de la race *Cheviot*, blanche à tête busquée et dépourvue de cornes, introduite dans les Highlands au XVIII^{ème} siècle. Son obsession pour la possession et le

163 DAMPIERRE Elie (de), *Des principales races bovines de France, d'Angleterre et de Suisse*, Paris, Dusacq, 1851, p. 213.

164 BOYES J.F., « The private art collections of London : David Price », *The Art Journal*, novembre 1891, p. 326.

165 HAMERTON Philip Gilbert, *op. cit.*, vol. 1, p. 306. On sait qu'Hamerton a possédé au cours de sa vie des gravures d'après l'artiste, elles ont été vendues le 25 novembre 1895 à Londres chez Sotheby's lors de la vente après décès d'Hamerton.

166 DENIS Bernard, « Les races domestiques dans l'œuvre de Rosa Bonheur », in *Rosa Bonheur (1822-1899)*, sous la dir. de Francis Ribemont, Bordeaux, 1997, p. 148

167 DAMPIERRE Elie (de), *op. cit.*, p. 177.

168 Frédéric Bourgeois de Mercey évoque également en 1838 un « bétail noir » paissant dans les Highlands. BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric, « Souvenirs d'Écosse », *La Revue des Deux Mondes*, tome 15, 1838, p. 181.

collectionnisme de modèles vivants fut pleinement satisfaite lors de la grande foire de Falkirk à laquelle se rendirent des troupeaux de toute l'Écosse le 8 et 9 septembre 1856. Il est difficile de connaître le nombre exact d'animaux sélectionnés par l'artiste puisque l'information varie selon les sources. Nathalie Micas compte un taureau, deux vaches, un veau, deux bœufs et cinq moutons au total, dont la majorité sont payés par Ernest Gambart, alors que Rosa Bonheur déclare avoir acheté sept animaux. Le *Greenock Advertiser* du 16 septembre 1856 informait son lectorat que l'artiste avait sélectionné des « sujets d'étude » parmi lesquels deux brebis et deux moutons *Blackface* de l'éleveur édimbourgeois, Mr. Swan, le lundi et plusieurs bovins le mardi¹⁶⁹. Rosa Bonheur trouvait les animaux écossais très pittoresques, dotés de jolis couleurs « car en Écosse, où les animaux sont laissés dehors, la bonne Nature leur donne de beaux manteaux pour se protéger du climat »¹⁷⁰. Pourtant les journaux anglo-saxons soulignaient que l'artiste « n'a vraiment pas choisi les meilleurs sujets »¹⁷¹ auprès du vendeur de bétail. Cet assortiment de spécimens est envoyé au Rectoré de Wexham mais n'y arrive que tardivement dans le courant du mois de septembre. Un dernier protagoniste animal revient inlassablement dans les lettres de Nathalie, il s'agit de Wasp, un chien de la race des terriers écossais offert par Gambart avant le voyage, et pour lequel Nathalie cherche en vain son équivalent femelle en Écosse. L'animal est identifié comme un terrier de Skye, une espèce très recherchée par les amateurs selon Michel Bouquet¹⁷², pour autant, d'après les seules représentations que nous connaissons de Wasp (**Cat. n°10 et n°88**), il présente des caractéristiques physiques plus proches de l'actuel Cairn Terrier. Les deux espèces provenant des Hébrides, il est possible qu'elles aient été croisées au cours du temps. Ne trouvant pas de chienne, Nathalie envisageait elle-même de croiser Wasp (**Cor. 17**). D'après les lettres transcrites par Stanton, l'animal serait mort avant janvier 1861 et l'artiste l'aurait fait enterrer dans un coin de son jardin à By¹⁷³. Son ami le sculpteur Mène en aurait fait un portrait à cette même date.

169 *Greenock Advertiser*, 16 septembre 1856, p. 2.

170 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 134.

171 « The French exhibition of paintings », *Saturday review of politics, literature, science and art*, Londres, 8 août 1857, p. 131 : « We have heard that the young lady incurred some little ridicule by her selection of the specimens out of the herds offered for her express study — and truly she has not chosen the best subjects for fattening, or those with all the best points, as a grazier would estimate them. They were doubtless not the most valuable to the owner ; but we will undertake to say that, as an artist, she was right in her choice. »

172 BOUQUET Michel, « Lettre sur l'Écosse », *L'illustration*, 11 mai 1850, p. 295.

173 STANTON, *op. cit.*, p. XVII : Dans sa transcription de la lettre de Rosa Bonheur à Pierre-Jules Mène, 2 janvier 1861, Stanton semble rapporter que Wasp est une femelle ayant eu des chiots (l'artiste en aurait gardé un), ce qui entre en contradiction avec les mentions de Wasp par Nathalie en 1856.

2. Le séjour d'étude d'Octobre à Novembre 1856

« Je ramène un cargo, non pas d'études, mais d'animaux vivants dont je compte faire quelques tableaux, si je peux. [...] Tout ce que j'ai vu m'a mise dans un tel état d'extase. Mais pierre qui roule n'amasse pas mousse et je n'ai pas collecté beaucoup d'études. [...] Je dois le faire avec ces animaux qui m'ont coûté cher, quoique meilleur marché qu'en France »¹⁷⁴ écrit l'artiste à sa sœur Juliette en septembre 1856. Lorsque Rosa Bonheur rentre en France, accompagnée par Nathalie Micas, au cours du mois de septembre, elle espère pouvoir accueillir la nouvelle ménagerie écossaise pour en faire « quelque chose de magistral » sur une toile immense qui remplissait tout l'atelier¹⁷⁵. Tandis qu'elle organisait la distribution de prix de l'Ecole impériale de dessin, Nathalie s'affairait à préparer les locaux de la rue d'Assas pour accueillir les animaux. Mais, par crainte d'épizootie, épidémie frappant les animaux, le gouvernement français refuse le passage de la cargaison à la douane. Avant de revendre le troupeau d'animaux, Rosa Bonheur se voit donc obligée de repartir immédiatement pour l'Angleterre pour reprendre ses études dès le mois d'octobre (**Cor. 22**). Cette idée lui avait déjà été soufflée par Nathalie au cours du voyage pendant l'été, elle songeait déjà aux coûts additionnels et à l'importante place que prendraient ces animaux. Nous ne connaissons pas les dates précises de ce voyage mais nous savons grâce au *Journal* de John Ruskin, qu'elle rencontre deux fois, que l'artiste se trouve sur le sol anglais le 20 octobre et le 12 novembre 1856. L'artiste était repartie avant le 19 novembre, date à laquelle le journal écossais *The Scotsman* révélait avoir vu le résultat de ces semaines de travail « quelques heures avant le départ de Mlle Bonheur à Paris »¹⁷⁶. L'article précise : « Ce sont des esquisses, et seules des esquisses, car l'artiste [...] s'est limitée dans chaque esquisse à occuper seul l'espace suffisant pour le sujet représenté. »¹⁷⁷. Pendant un peu plus d'un mois l'artiste travailla quotidiennement, à l'exception du dimanche sur demande d'Ernest Gambart qui ne souhaitait pas offenser les susceptibilités religieuses de qui que ce soit¹⁷⁸. Parmi les études multiples qu'elle mena il faut assurément compter les suivantes : *Boeufs dans un pâturage* (**Cat. n°40**), *Boeuf écossais de trois-quarts* (**Cat. n°41**), *Boeuf écossais* (**Cat. n°42**), et *Vache écossaise* (**Cat. n°44**). Ces

174 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 135.

175 KLUMPKE Nathalie, *op. cit.*, p. 328. La toile prévue est également visible in STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 312.

176 « Daily News », *The Scotsman*, Édimbourg, 19 novembre 1856, snp.

177 *Ibid.* : « They are sketches, and only sketches, for the artist, in the eternity of conscientiousness, has limited herself in each sketch to sufficient space to occupy the subject of representation, and no more. »

178 GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 129.

quatre huiles présentent des qualités similaires, à savoir, un paysage conventionnel au profit de l'étude des animaux dans des positions variées et selon des angles différents. Elles trahissent également une application minutieuse du pinceau à préciser la nature des pelages, à reconstruire l'architecture anatomique et ostéologique, et à révéler le tempérament de chaque animal. Deux dessins de têtes de bœuf et de taureau (**Cat. n°86 et n°87**) datent probablement de la même époque. L'attention portée à la suggestion de l'importante touffe de poils située sur le crâne du bœuf relève de la même recherche d'exactitude que pour les huiles. Sa double étude de l'oeil du taureau (**Cat. n°87**) s'inscrit dans une longue enquête « qu'elle a poursuivie pendant plus de cinquante ans et qui lui a permis de pénétrer réellement l'âme des bêtes, et d'imprimer à leur masque une physionomie qui est bien telle qu'elle doit être. »¹⁷⁹.

3. Les premiers résultats picturaux

Dès le mois de mai de l'année suivante, l'artiste exposait les premiers résultats picturaux de ce labeur acharné à Londres. Seul gage de sûreté, le travail de la main était pour l'artiste un perfectionnement constant pour « entretenir l'étincelle que le Créateur [avait] allumé dans [son] âme »¹⁸⁰. À ce moment-là, la « légende » de Rosa Bonheur était en cours de réalisation. Tandis que l'artiste exposait deux œuvres aux n°11, *Denizens of the Highlands*, et n°12, *Wasp*, à la French Exhibition d'Ernest Gambart à son ouverture en mai 1857, ce dernier assurait la vente du *Marché aux chevaux* et son départ pour les Etats-Unis. À la French Exhibition figurait également un portrait de l'artiste accoudée sur un jeune bovin, réalisé par Edouard-Louis Dubufe (1819-1883), qui sacrait la peintre comme une « seconde Europe »¹⁸¹. Parmi les deux œuvres envoyées à Londres se trouvait *Wasp* (**Cat. n°10**), un portrait de format très réduit à la touche très libre du petit terrier écossais possédé par Rosa Bonheur, qui ne sera pas beaucoup apprécié par la critique anglo-saxonne¹⁸². L'autre envoi, en revanche, fut un succès absolu. *Denizens in the Highlands* ou *Habitants des Highlands* (**Cat. n°12**), réalisé entre la fin de l'année 1856 et le début de l'année 1857, semble émaner directement des esquisses faites à

179 ROGER-MILES Léon, *op. cit.*, p. 150.

180 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 336.

181 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 93.

182 « French Exhibition », *The Critic*, 15 mai 1857, p. 233 : « of very trifling character » ; « The French exhibition of paintings », *Saturday review of politics, literature, science and art*, Londres, 8 août 1857, p. 131 : « Madlle. Bonheur's little half-hour's sketch of the Skye terrier Wasp is not remarkable. »

Wexham. Il semble que l'œuvre entre en possession de Gambart dans les premiers jours du mois de mars 1857 pour sept mille livres¹⁸³. Au premier plan de cette huile sur toile, de format presque carré, trois bœufs écossais dirigent leur attention vers un élément qui se trouve hors du champ de vision du spectateur alors que la silhouette d'un quatrième bovin se détache à l'arrière-plan. Le bœuf le plus à droite du trio joue le rôle d'admoniteur. Cette technique picturale séculaire permet au spectateur de rentrer directement dans la composition, et peut-être même ici de s'imaginer à la place de l'artiste-voyageuse en train d'observer les bœufs. D'après Gambart cette rencontre a eu lieu lors d'une soirée vers Loch Eck, dans la région d'Argyll¹⁸⁴. Bien que nous ne soyons pas en mesure de confirmer l'information, il est certain que l'artiste a saisi avec virtuosité la vivacité des bovins écossais, leurs regards obliques inquiets, leurs narines ouvertes et leurs manteaux soyeux. Ses études de bœufs écossais, notamment un jeune bovin vu de face (**Cat. n°42**) lui ont définitivement servi afin d'appréhender pleinement l'expression exacte des bêtes. L'artiste exposa le même tableau l'année suivante à la Société des Amis des Arts de Bordeaux, en espérant certainement que sa ville natale en ferait l'acquisition, mais l'œuvre repartira au Royaume-Uni pour être présentée jusqu'en 1860 dans les galeries anglaises avant d'intégrer la collection du négociant mancunien Samuel Mendel (1811-1884). Le portrait de l'artiste par Dubufe (**Cat. 107**) accompagnant les œuvres était le résultat d'une collaboration. Dubufe peignit la figure de la peintre dans une posture officielle, tenant ses instruments de travail et accompagnée de son sujet favori, l'animal, et Rosa Bonheur s'attela à la figure du jeune taureau, ce qui explique la puissance expressive de l'animal qui regarde le spectateur et la qualité du rendu de la fourrure. D'après *The Scotsman* il s'agissait d'un taureau écossais *shorthorn* (à petites cornes) présenté à l'artiste par William Wilson¹⁸⁵. Cette explication prend son sens dans la mesure où nous savons qu'il exista au moins trois exemplaires de ce tableau qui répliquent un premier tableau datant de 1849. Il semble que Rosa Bonheur intervient sur la ou les versions de 1856 pour y reprendre la figure du taureau. L'un de ces exemplaires appartenait à Gambart, certainement exposé au Salon de 1857, qui révèle dans son legs que deux autres exemplaires sont envoyés au Royaume-Uni, parmi lesquels un exemplaire faisant partie de la collection Wilson (**Cor. 35**). Sachant que l'un des portraits est

183 Château de By, A 0360-11 : Livre de comptes tenu par Nathalie Micas, Vente de 1857 : « un deuxième [tableau] sur un mètre carré vendu également bœufs et vaches écossaises à M. Gambart à scène écossaise ». La toile est vendue en même temps qu'une autre tableau qui « représente 5 animaux écossais » payé 7500 livres, il s'agit peut-être de *Morning in the Highlands*.

184 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 130.

185 « Pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 10 mars 1859, p. 2.

exposé à Londres à partir de mai 1857 et qu'un autre exemplaire est répertorié dans le Salon de Paris de 1857 ouvrant au mois de juin 1857, il est tout à fait probable qu'à la fin de l'année 1857 les londoniens et les parisiens aient pu admirer la figure dédoublée de l'artiste. Une autre huile sur toile est réalisée pendant l'année suivant le voyage, il s'agit de *Troupeau de moutons au repos au milieu des bruyères (Cat. n°11)*, aujourd'hui conservée à la Wallace Collection¹⁸⁶. Au premier plan, un troupeau d'une dizaine d'ovins aux pelages bigarrés est disposé sur le flanc d'une colline sous un rayon de soleil, alors que se découpe la ligne d'une crête à l'horizon sous la menace d'épais nuages gris. La représentation des tonalités diverses des toisons, et de la variabilité des reflets sur celles-ci, atteste de la connaissance de Rosa Bonheur des transformations perpétuelles de la nature. Le paysage, assez peu détaillé, rappelle aisément les pochades réalisées à Ballachulish. À nouveau, l'un des moutons regarde fixement le spectateur, tandis que chacun des autres protagonistes adopte une position différente. La représentation méticuleuse des pousses roses de bruyère et de l'herbe devenue roussâtre manifeste doublement la connaissance de l'artiste de la végétation des Highlands et son scrupule à la peindre avec la plus grande justesse.

C) L'amour pour la couleur locale : fragmentation du regard ?

1. La recherche du pittoresque : « collectionnisme », manie écossaise et souvenirs matériels

Outre le souhait de constituer une ménagerie de races écossaises et l'accumulation de nouvelles informations concernant les races croisées et les pratiques anglo-saxonnes relatives au bétail, Rosa Bonheur s'échina également à rapporter des souvenirs matériels concernant l'existence humaine des écossais telle que l'imaginaire romantique développé autour des Highlands l'avait répandu. Cette manie documentaire relevait avant tout d'une fascination pour la couleur locale écossaise, manifestée dans les costumes, et, surtout, dans le kilt. Goodall et Millais relatent deux anecdotes différentes à ce propos. Au cours du séjour dans les Highlands,

¹⁸⁶ Elle est certainement vendue à Tedesco en juillet 1857 : Château de By, A 0360-11, Livre de comptes tenu par Nathalie Micas, Vente de 1857 : « au mois de juillet 1857. un tableau de moutons écossais vendu à Tedesco toile 12. 7000 ».

le groupe de voyageurs croise la route des frères Millais non loin de leur domicile local à Brig O'Turk, et Rosa Bonheur aperçoit John Everett Millais vêtu du *Highland garb*, c'est-à-dire du costume traditionnel écossais, certainement selon la disposition que l'on voit dans son dessin de 1853 (III. 8)¹⁸⁷. Selon Jeremy Maas il s'agirait d'une rencontre pleinement orchestrée par Gambart¹⁸⁸. Le costume était traditionnellement constitué ainsi :

Une veste à carreaux, de la longueur de nos habits écourtés ; cette veste croise sur la poitrine. Autour des reins, un petit jupon collant à la hanche et retombant jusqu'au milieu de la cuisse. — Ici ce sont les hommes qui portent les jupons. — Par devant, en guise de tablier, une peau de renard aux longs poils, dans laquelle on a taillé la bourse. L'Écossais marche ainsi précédé de son argent. — Est-ce un symbole? — Le bas de la cuisse et le haut de la jambe sont complètement nus. La guêtre qui s'arrête au-dessous du jarret est losangée et quadrillée de couleurs brillantes ; [...] mais l'ajustement national par excellence, vraiment cher aux Écossais, qu'ils ne quittent jamais, [...], c'est le plaid. Tout le monde connaît cette espèce de châle, ou plutôt d'écharpe longue, étroite, en tartan, et que chacun porte aux couleurs de son clan.¹⁸⁹

C'est dans l'étoffe de laine à carreaux, dite tartan, que sont taillés le kilt et le plaid, ainsi qu'un béret ou *bonnet* porté uniquement en extérieur adjoint à l'ensemble. Pour pallier l'absence de poches du kilt, l'ensemble s'accompagne du *sporrán*, sacoche de petite taille ornée de pampilles à nombre variable et plus ou moins longues en cuir, en fourrure ou en crin selon l'occasion et le rang, portée à la ceinture contenant bien souvent une tabatière en corne. La relation de Millais avec Effie Gray, née à Perth en Écosse, lui fournissait certainement les moyens de se procurer un costume conforme à cette description. Dans cette même anecdote, Millais rapporte que Rosa Bonheur était « à l'affût du costume écossais »¹⁹⁰. Elle avait déjà écrit à Juliette après avoir vu les soldats revenant de Crimée : « Le costume écossais est charmant quand on le voit dans la foule, avec le bandeau devant eux, tout comme il est décrit dans les romans de Walter Scott. Les cornemuses et les tambours donnent à l'ensemble une apparence plus qu'originale, à moitié guerrière, à moitié pastorale, et à laquelle s'ajoute quelque chose d'étrange dans les jambes nues de ces superbes soldats. »¹⁹¹. Ces quelques phrases démontrent que le vêtement écossais était doté aux yeux de l'artiste d'un caractère

187 MILLAIS John Guillie, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, vol. 1, Londres, Methuen & Co, 1899, p. 210.

188 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 85.

189 ENAULT Louis, *op. cit.*, pp. 178 – 179.

190 MILLAIS, *op. cit.*, p. 210.

191 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 133.

folklorique et excentrique. Une nouvelle occasion s'offre à ses yeux à la foire de Falkirk selon Goodall, durant laquelle elle vit passer dans son costume et sa barbe rousse un *Highlander*. Le narrateur explique que l'artiste était tellement impressionnée par son apparence qu'elle formula le désir de saisir ses traits au pinceau mais dut y renoncer dans le tumulte de la foire¹⁹². Nathalie Micas et Rosa Bonheur formulent à plusieurs reprises dans leurs lettres le souhait de se procurer des éléments faisant « couleur locale ». Rosa Bonheur envoie une lettre à sa sœur dans laquelle elle évoque son souhait de ramener un petit costume écossais pour son fils Hippolyte né deux mois auparavant¹⁹³. Nathalie raconte à sa mère que les deux jeunes femmes ont tenté d'acheter en vain des robes écossaises à Glasgow, certainement les longues jupes de tartan portées par les femmes accompagnées par une écharpe de tartan, le *sash* (**Cor. 9**). L'achat de « châles » noté par Nathalie désignait ce type d'écharpe. Plus encore, Nathalie Micas évoque à plusieurs reprises le projet d'acheter une *claymore*, ou « clémère » selon Nathalie, large épée utilisée par les Highlanders, et d'un bouclier pour Eugène, l'un de ses amis et précise que Rosa Bonheur n'en a pas encore acheté une mais que l'on veut lui en faire cadeau. Et il semble que ce vœu ait été exaucé puisque l'on trouve au Château de By un ensemble d'épées et de hallebardes (**Obj. 2**) parmi lesquelles se trouve une épée à panier, aussi appelée *broadsword*, réservée aux guerriers écossais, souvent confondue au XIX^{ème} siècle avec la *claymore*, ainsi qu'une deuxième épée qui s'apparente à une contrefaçon de *claymore* écossaise. Les deux armes présentent toutes les caractéristiques de copies du XIX^{ème} siècle. Dans sa biographie, René Peyrol confirme que l'artiste possédait des armes anciennes dont certaines étaient écossaises¹⁹⁴. Un autre objet en rapport avec l'Écosse se trouve encore à By, il s'agit d'un *sporrán* (**Obj. 3**) pourvu de pampilles en crin de cheval. Walter Scott avait fait connaître l'objet aux européens à travers *Rob Roy* (1817). Le protagoniste possédait un *sporrán* à l'ouverture très spécifique dans lequel il cachait une petite arme. Nous ne savons pas si le *sporrán* a été ramené par l'artiste de son voyage ou s'il s'agit d'un cadeau postérieur participant à la construction de sa collection d'objets. De même, il y a dans l'atelier de By une cornemuse (**Obj. 4**) qui pourrait tout aussi bien être une musette auvergnate qu'un *bag-pipe* écossais. Rosa Bonheur agit presque à la manière d'un *antiquarian* en récoltant de tels objets, mais semble dédaigner leur valeur historique au profit de leur valeur pittoresque et

192 GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 128.

193 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 135.

194 PEYROL René, *op. cit.*, p. 16.

documentaire. En définitive, l'artiste a voulu constituer une sélection « d'affaires écossaises »¹⁹⁵ qui serviraient ses intentions de véracité picturale. C'est une attitude qu'elle démontrera plus tard également à l'égard des Indiens.

2. La part mythologique : images réelles, images rêvées ?

Pour autant, cette collecte faussement ethnographique et la vision prismatique de l'artiste sont à l'origine d'un décalage profond avec la réalité contemporaine de l'Écosse. C'est suite à la visite officielle de Georges IV à Édimbourg en 1822, organisée par Walter Scott, que les Highlanders, habitants des montagnes dans les Highlands, devinrent les représentants de l'Écosse aux yeux du monde, et que le kilt et le tartan furent considérés comme les emblèmes nationaux émanant de traditions ancestrales. Hugh Trevor-Roper rappelle que l'origine des kilts et des tartans claniques n'est ni ancestrale ni régionale et que la tradition fut inventée de toute pièces¹⁹⁶. Alors que les jeunes peintres écossais affiliés au Réalisme peignaient des paysages des Lowlands avec des figures de laboureurs plutôt que des vues des Highlanders en kilt, Rosa Bonheur invoquait le processus contraire en prenant part à ce que John Morrison définit comme *Highlandism*¹⁹⁷. Selon John Morrison le *Highlandism* est une attitude se manifestant à travers l'iconographie redondante d'une Écosse imaginaire dont les signifiants visuels sont le kilt, le tartan ou les lochs qui offrent une vision erronée des Highlands, en l'instaurant par là-même comme synecdoque pour tout le pays. L'historien reproche aux peintres d'avoir idéalisé la région et d'avoir ignoré la profonde crise économique et sociale que traversaient alors les Highlands. Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, la propriété des terres dans les Highlands devint progressivement privée et l'ancienne société gaélique des clans fut expulsée. Cette première phase d'émigration fut suivie de vagues successives appelées *Highland Clearances*, c'est-à-dire l'émigration forcée des populations locales au profit d'une culture du mouton *Cheviot* à très grande échelle sous la direction de fermiers des Lowlands. À partir des années 1870 l'élevage de moutons s'effondre pour être remplacé par les forêts de cerfs où se pratique la chasse. Les images que l'artiste livra des années 1880 aux années 1890 ne

195 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.056.

196 TREVOR-ROPER Hugh, « The Invention of Tradition: the Highland Tradition of Scotland », in E. Hobsbawm et T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 15 — 41.

197 MORRISON John, *Painting labour in Scotland and Europe, 1850-1900*, Farnham, Ashgate, 2014, pp. 99 – 100.

correspondaient donc plus du tout à la réalité. Plus encore, *Highland Raid* ou *Razzia* (**Cat. n°16**) peint dès 1860, œuvre de très grand format, propose un sujet aux connotations fortement imaginaires. Le sujet et le titre, un raid, font appel à une terminologie gaélique désignant les victimes d'un vol de bétail, une technique pratiquée par des Highlanders, portant des kilts et armés de *claymores*, dans les Highlands de l'Écosse féodale régie par la loi des seigneurs. Selon *The Athenaeum*, qui situe la scène à la lisière du Loch Etive près de Ballachulish, le sujet a pu être inspiré par la spoliation du baron de Bradwardine, racontée par Walter Scott dans *Waverley*¹⁹⁸. L'hypothèse pourrait être confirmée par René Peyrol qui voit dans tous les travaux de l'artiste relatifs aux Highlands l'expression de la vie « triste et pastorale du pays de Rob Roy et McIvor »¹⁹⁹. Si les Highlanders de Rosa Bonheur ne portent pas de *claymores*, ils sont pourvus de lances et de boucliers, et conduisent devant eux un important troupeau de bétail et quelques moutons qui entremêlent leur toison dans le désordre général. L'artiste fait renaître un raid médiéval qu'elle replace dans l'année 1860 et dont le meneur est un grand taureau, nouvelle sorte de Mac Ivor, offert par le duc de Hamilton à l'empereur des français²⁰⁰. La composition est un amalgame de détails méticuleusement assemblés autour d'un axe central, le taureau noir, protagoniste admoniteur. La lande densément couverte de bruyères est dangereusement piétinée par la masse du troupeau qui se dirige vers le spectateur les cornes brandies et les yeux exorbités de frayeur alors que les toisons sont soulevées par le vent. Des montagnes enneigées menacées par la brume et la tempête ferment la composition qui trouve son ouverture dans de fines silhouettes d'écossais à l'horizon. L'artiste capture avec force l'anatomie de chaque animal, sa manière de se mouvoir et son individualité physique et psychique, mais abrège les figures humaines dont les physionomies paraissent s'estomper. La variété des textures, des poils et de la laine, des tiges d'herbe et des rochers de pierre, est rendue avec la plus grande fidélité grâce à l'utilisation de toute une gamme de pinceaux. Rosa Bonheur participa au grand mouvement européen d'anachronisme walterscottien qui voulait voir dans l'image de l'Écosse une contrée rurale reculée où le temps se serait figé et où l'industrie ne se serait pas développée, en y adjoignant de solides standards académiques et une profonde tendance au rendu exact des formes de la nature dans la filiation du Réalisme. L'artiste n'était pas la seule à se rendre dans les Highlands sans entrer en contact avec la réalité

198 « Middle Rosa Bonheur's Pictures at the German Gallery », *The Athenaeum*, Londres, n°1701, 2 juin 1860, p. 762.

199 « For in all the works of Rosa Bonheur which are souvenirs of her visits to the highlands, one realises, expressed with much force and communicative feeling, all the severity of the sad and pastoral life of the country of Rob Roy and McIvor » in PEYROL René, *op. cit.*, p. 28.

200 « Three pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 25 janvier 1861, p. 2.

sociale. Les anglais Edwin Landseer et Richard Ansdell (1815-1885), mais aussi l'écossais Joseph Farquharson (1846-1935) n'émettaient aucune référence aux désastres contemporains et y préféraient la représentation d'une société intemporelle où la veine sentimentale et l'imagerie romantique archétypale pouvaient se déployer aisément. Un dernier fait semble indiquer que l'artiste vivait dans une réalité aux accents fantaisistes, c'est le surnom moqueur dont elle affubla Gambart, qui, selon elle, avait le même nez que Charles Ier, roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande au début du XVII^{ème} siècle²⁰¹.

3. Réalisme des scènes représentées

Si certaines œuvres comme la *Razzia* constituent peut-être des images rêvées plus qu'observées²⁰², beaucoup d'autres sont des témoignages fidèles de pratiques liées à l'élevage qui laissent penser que l'artiste a été un témoin privilégié d'un monde rural ignoré par ses contemporains. À ce titre, le *Changement de pâturage* (**Cat. n°24**), daté de 1863, dépeint la curieuse pratique du *ferrying* de moutons d'île en île dans les Highlands. Une fois les herbages consommés, les bergers conduisent leur troupeau d'une île à une autre en utilisant des embarcations à fond plat où s'entassent les ovins. Une gravure publiée dans *The Illustrated London News* en 1873 (**III. 9**) confirme l'existence de cette pratique locale : « Le bac est un mode de transport très nécessaire dans un pays découpé dans toutes les directions par des écluses et des estuaires. Les bateaux sont larges et spacieux, car ils n'ont pas seulement à rencontrer fréquemment des conditions météorologiques difficiles, mais ils doivent supporter le chargement lourd de bétail. Ils sont largement employés par les éleveurs de moutons pour transporter les moutons jusqu'au marché, ou pour changer de pâturage ou de propriété. »²⁰³. Nous savons grâce à des photographies d'époque et à des gravures (**III. 10 – 11**) que la même pratique existait pour le transport des bovins, notamment à Skye. Ici, la barque, glissant sur le miroir des eaux, est menée par deux jeunes écossais vêtus du kilt et du béret, tandis qu'un vieux pâtre, dont la longueur de l'écharpe en tartan souligne le rang, assis stoïquement au fond

201 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, By, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.065.

202 Dans ses mémoires, Ernest Gambart ne donne aucune genèse pour la *Razzia* comme il a pu le faire pour d'autres tableaux ultérieurs et postérieurs à celle-ci.

203 « The Ferry-Boat », *Illustrated London News*, Londres, 22 mars 1873, p. 7 : « The ferry-boat is a very necessary mode of conveyance in a country cut up in many directions by locks and estuaries. The boats are capacious and broad in the beam, for they have not only to encounter rough weather frequently, but to bear heavy lading with live stock. They are extensively employed by the sheep farmers to convey sheep to market, or for change of pasturage or ownership. »

de la barque, assure la surveillance des bêtes en retenant d'une main ferme la corne d'un bélier agité. Une deuxième embarcation est discernable dans la distance. Les physionomies humaines, l'effort des deux navigateurs, sont traitées avec grande attention, de même que le paysage en arrière-plan. L'artiste a pris le soin de figurer l'ombre d'un nuage qui n'apparaît pas dans la composition. La scène a peut-être été observée aux alentours de Ballachulish sur l'un des lochs. Rosa Bonheur dote chaque mouton d'une personnalité et d'une attitude qui transparaissent avec force malgré l'enchevêtrement des laines soyeuses. À travers cette œuvre qui donne à voir des moutons dans un paysage des Highlands, l'artiste commémore cette fois-ci les *Highland Clearances* avec réalisme. Il existe donc un dualisme au sein de l'œuvre de Rosa Bonheur. Une autre œuvre lacustre apporte des informations sur la conduite du bétail dans les Highlands. Il s'agit de *Boeufs traversant un lac devant Ballachulish* (Cat. n°72). Si l'on en croit Ernest Gambart, qui décrit les faits cinquante ans plus tard dans son legs (Cor. 35), la scène à Ballachulish aurait été vue entre le 30 août et le 1^{er} septembre, bien que le marchand varie les jours selon la lettre. Les lettres confirment bien que l'artiste était toujours à Ballachulish le 1^{er} septembre, avant de se rendre sept jours plus tard à la foire aux bestiaux. Le très grand dessin qui en résulte, dont la création fut espacée entre 1867 et 1873, apporte des renseignements sur la pratique du *cattle droving* dans les Highlands, la conduite du bétail, dont Walter Scott avait proposé une vive description dans sa nouvelle *Les Deux Bouviers* (1827). Un vaste réseau de traversées fluviales et maritimes existait aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, concomitamment avec le développement des chemins de fer et du bateau à vapeur, pour conduire le bétail vers les grandes foires comme celles de Falkirk et de Crieff où il était engraisé et vendu. Selon la carte des routes de conduite du bétail en Écosse (Carte 5) il se trouve bien une route qui longe le Loch Linnhe et traverse le Loch Leven pour ensuite dépasser le Glencoe. Cette route était celle empruntée par les éleveurs venant de l'île de Skye et des îles de l'ouest. Cette origine pourrait peut-être expliquer la présence des bœufs dont l'espèce n'est pas correctement identifiable. Selon Richard Lowdon, les bovins étaient régulièrement transportés ou traversaient à la nage dans les estuaires et les lochs. « Sur la côte ouest de l'Écosse, les bovins en provenance d'Ardnamurchan, de Morvern, de Sunart et d'Ardgour traversaient habituellement le point le plus étroit du Loch Linnhe à Corran, avant de traverser l'embouchure du Loch Leven à Ballachulish »²⁰⁴. D'après Haldane, le trafic était si intense en direction de la foire de Falkirk

204 LOWDON Richard Edward, *To travel by older ways: a historical-cultural geography of droving in Scotland*, 1 vol., PHD Thesis, sous la direction d'Hayden Lorimer, University of Glasgow, 2014, p. 153.

qu'une « seule masse dense de bovins, de moutons et de poneys » bloquaient les routes avant l'événement²⁰⁵. La foire se tenait généralement pendant trois jours et avait lieu trois fois par an d'août à octobre. Avant le milieu du siècle, le nombre total de bestiaux vendus chaque année à Falkirk avait atteint le nombre de cent cinquante mille, mais après 1860 ce nombre décroît fortement en raison de changements de méthodes agricoles et de l'avènement des moyens de transports qui permettaient d'acheter le bétail directement auprès des éleveurs. Dans son dessin, Rosa Bonheur transcrit avec une grande habileté le mouvement circulaire des bêtes qui émergent progressivement du loch à marée basse pour rejoindre un promontoire rocheux sous la vigilance et les bâtons de quatre *drovers* revêtus des atours écossais. Ces derniers soutiennent les cornes de quelques animaux depuis une barque, similaire à celle du *Changement de pâturage*. La ligne de montagnes et de collines qui se reflète dans les eaux calmes du lac s'apparente grandement aux reliefs s'élevant autour du Loch Leven. Chaque animal semble doté d'une personnalité à part entière, même ceux dont seul le mufle s'avance au-dessus de l'eau. Chacun d'entre eux est disposé selon une posture extrêmement différente. Le bœuf de dos le plus à gauche escaladant la rive est une preuve de la grande maîtrise du raccourci par l'artiste. L'ajout des détails de l'eau ruisselant des mâchoires des bœufs au premier plan fait songer à la bave dégoulinant des lèvres des bœufs en plein effort dans le *Labourage nivernais*.

III. Rosa Bonheur et la vie artistique anglaise et écossaise victorienne : rapprochements, échanges et critique

A) La réaction de la presse anglo-saxonne

1. Les admirateurs ou la « grande inquisition »

205 HALDANE A.R.B., *The Drove Roads of Scotland*, Edinburgh, Thomas Nelson, 1952, p. 143.

Au moment où Rosa Bonheur se rend au Royaume-Uni pour la seconde fois les journaux anglo-saxons sont saturés d'articles sur cette venue. Le voyage de l'artiste coïncide avec l'âge d'or de la presse britannique, la création des premières agences de presse et l'arrivée du télégraphe. « Jamais je n'ai vu de pays comme l'Angleterre pour ne pas être libre, l'on est épié de tous ses mouvements, l'on ne peut pas bouger d'un pas que le lendemain toute la presse anglaise sait ce que vous avez fait » écrit Nathalie Micas au milieu du mois d'août (**Cor. 17**). L'enthousiasme pour l'artiste était si grand que l'artiste était suivie par plus de deux cent personnes à la foire de Falkirk. Cette « grande inquisition », comme la nomment les deux amies, les exhortait à se déplacer dans le plus strict secret afin d'éviter les parutions publiques, les réceptions et les fêtes somptueuses. *The Scotsman* rapporte que « des réceptions étaient organisées pour elle, mais elle les refusait constamment »²⁰⁶. La curiosité des habitants et des journalistes était aussi dirigée vers la manière dont s'habillait l'artiste qui intriguait la société victorienne²⁰⁷. Ayant demandé l'autorisation auprès de la préfecture de police de Paris pour pouvoir porter le pantalon, Rosa Bonheur constituait une sorte de bizarrerie sociale aux yeux des britanniques où les seules femmes autorisées à se vêtir du pantalon étaient les travailleuses dans les mines. Cette dimension contribua à faire la renommée l'artiste. Peu après le voyage, l'artiste obtenait déjà une multitude de commandes d'amateurs anglo-saxons, et la presse encensait son art. Ainsi, le *Glasgow Herald* encourageait ses lecteurs à aller aux expositions voir ses œuvres :

Il y a seulement quelques mois le nom de cette dame était inconnu dans ce pays, et maintenant il y a peu d'artistes dont les œuvres sont aussi populaires. Ses diverses œuvres, dont beaucoup ont été gravées et lithographiées, témoignent d'une connaissance très étendue des chevaux, bovins et moutons, qui font de l'ombre à la plupart des œuvres de ses prédécesseurs, et sans exception, à celles de tous ses contemporains dans la même branche artistique. Mais Mdlle. Bonheur ne peut être pleinement appréciée à partir des copies gravées ou lithographiées de ses images. Elles rendent avec une vérité parfaite les lignes et les formes, et le simple effet de la lumière et de l'ombre, mais pas ce qui donne de la vitalité aux images de Rosa Bonheur, à savoir les couleurs. Ses peintures doivent être appréciées de visu²⁰⁸.

206 « Daily News », *The Scotsman*, Édimbourg, 19 novembre 1856, snp.

207 « Private correspondence », *Birmingham Daily Press*, Birmingham, 15 août 1856, p. 6.

208 « Rosa Bonheur », *Glasgow Herald*, Glasgow, 23 janvier 1857, p.4 : « Only a few months since this lady's name was unknown in this country, and now there are few artists whose works are to justly popular. Her various works, many of which have been engraved and lithographed, evince a most extensive acquaintance with her favorite horses, cattle and sheep, which casts into the shade most of the works of her predecessors, and whitout exception, those of all her contemporaries in the same

Ces commentaires élogieux entérinaient les liens forts dorénavant établis entre l'artiste et l'Écosse. Les journaux régionaux écossais comme *The Scotsman* ou *The Falkirk Herald* exprimaient un fort intérêt pour le travail que l'artiste effectua sur place et voyaient dans la venue de Rosa Bonheur les prémices d'un futur tableau encore plus remarquable que *Le Marché aux chevaux*. Un article du *Falkirk Herald* datant du mois d'août 1856 lui prêtait même des capacités mesmériques, par-là même presque surhumaines, dans l'acte de la création :

Rosa Bonheur, dont les peintures animalières ont suscité l'admiration de tous, et dont on peut difficilement dire qu'elle ait un rival dans cette branche de l'art, est actuellement en Écosse, dans le but de faire des études d'après nature, pour l'aider à peindre un tableau qui montrera sans doute les particularités d'un fragment de vie animale britannique, aussi fortement que le *Marché aux chevaux* et d'autres tableaux ont mis en évidence à propos de la vie animale française. [...] Elle est absolument sans peur en présence des animaux, et dans certains cas, exerce sur eux un pouvoir particulier, qui découle en partie de son intrépidité et en partie de cette sympathie d'un autre ordre pour la Création dont quelques personnes sont dotées, et qui agit avec une sorte de pouvoir mesmérique sur les objets sur lesquels elle est exercée. Sa compagne, Mademoiselle Micas, qui pose occasionnellement les animaux pour elle, exerce ce pouvoir d'une manière remarquable.²⁰⁹

Cet article est l'un des rares à mentionner Nathalie Micas et les formes de collaboration artistique entretenues avec Rosa Bonheur. Nathalie projetait d'ailleurs en 1856 de commencer à copier les œuvres de l'artiste. C'était au contact des artistes anglais que Nathalie Micas avait découvert l'utilité de la copie (**Cor. 15**).

walk of art. Still Mdlle. Bonheur cannot be fully appreciated from the engraved or lithographed copies of her pictures. They give with perfect truth the lines and grouping, and the mere effect of light and shade, but want that which gives vitality to Rosa Bonheur's pictures, namely colours. Her paintings must be seen to be appreciated. »

209 « The coming artist », *The Falkirk Herald*, 28 août 1856, p. 1 : « Rosa Bonheur, whose animal paintings have attracted universal admiration, and who can scarcely be said to have a rival in this branch of art, is at present in Scotland, for the purpose of making studies from nature, to assist her in painting a picture which will no doubt display the idiosyncrasies of a portion of British animal life, as strongly as the « Horse Fair » and other pictures, brought out distinctly these of the animal life of France. [...] She is thoroughly fearless in the presence of animals, and in some instances, exercises a peculiar power over them, which arises partly from fearlessness and partly from that sympathy with other orders of creation with which some few persons are endowed, and which acts with a kind of mesmeric power upon the objects upon whom it is exercised. Her companion, Mademoiselle Micas, who occasionally poses the animals for her, exercises this power in a remarkable manner. »

2. Réception des premières œuvres écossaises

Comme « les anglais et les écossais se sont montrés bien plus enthousiastes encore que les français », Rosa Bonheur n'exposa plus ses œuvres aux événements officiels français comme le Salon, et envoyait, par l'intermédiaire de Gambart, ses œuvres outre-Manche. L'exposition de *Morning in the Highlands* (Cat. n°13) en 1858, probablement achetée la même année par William Wilson, fut un tel succès que le *Birmingham Daily Post* y vit une véritable menace picturale pour la prééminence du *Marché aux chevaux* comme « le meilleur tableau du genre jamais peint »²¹⁰. À la manière du *Marché*, l'œuvre effectua un tour des grandes galeries, d'abord à Norwich début janvier 1857, puis à la Gilman Gallery à Norfolk et à la German Gallery à Londres l'année suivante. L'œuvre continua ainsi son voyage jusqu'en février 1861, en étant bien souvent accompagnée par le portrait de Dubufe. Selon Gambart, la peinture émanait directement de la première vision qu'avait eue l'artiste de bœufs écossais entre Inverary et le Loch Eck au début du voyage en Écosse²¹¹. Alors que le tableau était exposé à la galerie de M. Leggatt à Londres, le grand quotidien *The Morning Post* s'attarda longuement sur l'œuvre en proposant une description lyrique très détaillée citant le poète anglais Thomas Gray :

Le paysage est une étendue de landes sauvages désertes au milieu des solitudes romantiques des Highlands à Argyle, avec le Loch Leven à droite, et les collines de Glencoe au loin. Il est environ une heure après l'aube. Les gouttes de rosée scintillent comme des globules de diamant sur les ajoncs et la bruyère — les rayons de soleil se jettent avec éclat sur la surface du lac, et l'herbe est encore humide des fines gouttelettes du brouillard épais de la nuit ; mais il y a une chaleureuse diffusion de lumière sur les sommets bleus des collines, et « le doux souffle du matin » imprègne toute la scène. La brise est vive et vivifiante ; vous pouvez presque la sentir souffler ; le ciel est une radieuse arche violette, et l'atmosphère a cette qualité pure et lumineuse particulière aux régions montagneuses. Le groupe de bœufs qui se tient au premier plan sur un tertre couvert de bruyère est dessiné et peint avec cet admirable discernement de la forme, de la couleur, de la posture et de l'instinct qui distingue invariablement les études animales de ce grand peintre. Là, ils se tiennent, dans une insouciance heureuse, flairant le vent

210 « The Fine Arts. Rosa Bonheur », *Birmingham Daily Post*, Birmingham, 13 juin 1859, p.2.

211 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 130.

du matin avec un sentiment somptueux de plaisir paisible qui pourrait bien éveiller les jalousies des dieux. Un autre troupeau de boeufs vient par-dessus la lande dans une longue file désordonnée, et les bêtes sur la colline regardent les nouveaux venus avec ce regard d'émerveillement curieux qui semble distinctif de la race bovine. Jamais les bœufs n'ont été peints avec une plus grande fidélité à la nature que ce groupe au premier plan. Leurs yeux ronds et pleins, ambrés dans la lumière du soleil, se dilatant dans les orbites, leurs oreilles dressées dans une muette attention, le souffle chaud sortant de leurs narines distendues, et le givre scintillant sur leurs peaux hirsutes, sont tous dépeints avec une sorcellerie de couleurs et une attention accordée aux détails qui apportent un témoignage concluant sur le génie de l'artiste.²¹²

Ce tableau vivant que propose l'article fait preuve d'une compréhension remarquable du dessein de l'artiste, celui de suggérer la vitalité des êtres par la force même du dessin et de la couleur. La présence d'une telle acclamation de la peinture de Rosa Bonheur dans ce journal était une nouvelle preuve de l'installation définitive de son talent en Grande-Bretagne. Avant même d'y exposer ses œuvres, toute la presse était au courant de ses travaux entrepris²¹³. En 1860, une exposition intitulée « Scènes en Écosse, en Espagne et en France » à la German Gallery à Londres marqua le point culminant des quatre années de travail après le voyage. Sur cinq œuvres exposées, trois étaient d'inspiration écossaise, à savoir les *Habitants des Highlands* (Cat. n°12), le *Berger écossais* (Cat. n°14) et la *Razzia* (Cat. n°16) alors à peine terminée. Bien que les commentaires aient tous été élogieux, la réception auprès des britanniques fut un peu plus nuancée : *The Art Journal* invita ses lecteurs à venir réexaminer les *Habitants des Highlands*²¹⁴, *The Observer* regretta l'absence de perspective aérienne dans la

212 « Fine Arts », *The Morning Post*, Londres, 18 mars 1858, p. 6 : « The landscape is an expanse of wild desolate moor amid the romantic solitudes of the Argyle Highlands, with Loch Leven to the right, and the hills of Glencoe in the distance. The time is about an hour after daybreak. The dew-drops sparkle in diamond globules on furze and heather-bell — the sunbeams glance radiantly on the surface of the lake, and the grass is still wet with the drenching fog-mist of the night ; but there is a warm diffusion of fresh new light on the blue summits of the hills, and « the balmy breath of incense-breathing morn » pervades the whole scene. The breeze is keen and bracing ; you can almost feel it blowing ; the sky is an arch of unclouded violet, and the atmosphere has that pure and luminous quality peculiar to mountainous regions. The group of oxen standing on a heather-clad knoll in the foreground are drawn and painted with that admirable discrimination of form, colour, posture and instinct which invariably distinguishes this great painter's studies of animals. There they stand, in happy insouciance, scenting the morning gale with a luxurious sense of tranquil enjoyment which may well awaken the envy of the care-worn lords of creation. Another herd of oxen is coming over the moor in a long and straggling file, and the beasts on the hill gaze at the new comers with that look of inquisitive wonder which seems distinctive of the bovine race. Never were oxen painted with greater fidelity to nature than that group in the foreground. There they stand as like life as life itself. Their round full eyes, amber in the sunlight, dilating in the sockets, their ear erect in mute attention, the stream of warm breath issuing from their distended nostrils, and the frost-rime glistening on their shaggy skins, are all depicted with a witchery of color and a particularity of detail which bear conclusive testimony to the genius of the artist. »

213 À propos de la *Razzia* : « Mlle. Rosa Bonheur is busy with a picture of Highland Drovers, to match her picture of the Pyrenean Muleteers. », « Foreign Miscellaneous », *Vindicator*, 26 février 1859, p. 4.

214 « Scenes in Scotland, Spain, and France, by Rosa Bonheur », *Art Journal*, Londres, n°66, juin 1860, p. 184.

*Razzia*²¹⁵, et *The Athenaeum* trouva le *Berger* un peu sombre²¹⁶. C'est définitivement en Écosse que l'artiste obtint un succès sans commune mesure où « aucun tableau n'est aussi bien accueilli ou examiné avec autant d'enthousiasme que ceux de la charmante artiste »²¹⁷. En revanche, si certains journalistes exprimaient un honnête avis sur la production picturale de Rosa Bonheur, d'autres inventaient des anecdotes tirées des œuvres de l'artiste. C'est le cas pour *Denizens of the Highlands* qui apparaît dans une conférence sur l'art à la Lambeth School of Art à Londres donnée par le professeur et critique Tom Taylor (1817-1880) en 1872, dans laquelle il se plut à romancer la genèse du tableau et à assurer que la toile avait été peinte en à peine deux mois²¹⁸. Cette anecdote montre néanmoins que l'artiste faisait déjà de son vivant le sujet de cours d'histoire de l'art, que l'on cherchait à placer son art dans une continuité historique, et que cela se faisait essentiellement d'un point de vue anglais.

3. Rosa Bonheur et la comparaison systématique

De ces commentaires sur les œuvres de Rosa Bonheur émanèrent tout un ensemble de comparaisons tirées par la presse anglo-saxonne avec les artistes nationaux. Poussant à l'extrême le dialogue créé entre Edwin Landseer et Rosa Bonheur en 1855, la presse ouvrit à la fin de la décennie un véritable débat sur les capacités picturales des écoles anglaises et écossaises auquel la presse américaine, ayant désormais pu admirer *Le Marché aux chevaux*, se plut également à participer. Le *New York Times* du 1^{er} octobre 1857 rapportait ainsi : « Quand Mlle. Rosa était en Angleterre, quelqu'un [...] lui demanda ce qu'elle pensait des moutons de Landseer et des chiens d'Ansdell. 'Ah!' répondit-elle aussitôt avec tact et franchise : 'Les moutons de Landseer respirent, mais les chiens d'Ansdell aboient.' »²¹⁹. Cette anecdote vraisemblablement fabriquée était avant tout un moyen subtil pour le journal de signifier la supériorité picturale de la peintre sur ses confrères anglais ayant représenté l'Écosse.

215 « Rosa Bonheur's pictures », *The Observer*, Londres, 13 mai 1860, p. 6.

216 « Mlle Rosa Bonheur's Pictures at the German Gallery », *The Athenaeum*, Londres, n°1701, 2 juin 1860, p. 762.

217 « Notes from Edinburgh », *Inverness Courier*, Inverness, 7 février 1861, p.5 : « Amongst the many fine paintings which find their way to Edinburgh for commercial purposes, none are so warmly welcomed or so eagerly inspected as those of that charming artist Rosa Bonheur. »

218 « Anecdote of Rosa Bonheur », *The Alnwick Mercury*, Alnwick, 6 avril 1872, p. 2.

219 « Rosa Bonheur's Horse Fair », *The New York Times*, New York, 1^{er} octobre 1857, p. 3 : « When Mlle. Rosa was in England, some one of those people with more leisure than wit, who afflict all civilized circles, and make themselves the penalty of celebrity asked her what she thought of Landseer's sheep and Ansdell's dogs. 'Ah!' she answered with tact at once and truth, ' Landseer's sheep breathe, but Ansdell's dogs bark. »

Récompensé d'une médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1855, Richard Ansdell avait peint l'année même du voyage de Rosa Bonheur en Écosse une vue toute différente des siennes des troupeaux de moutons *Blackface* dans les montagnes des Highlands. Bien moins intéressé par la représentation exacte de la race ovine, Richard Ansdell utilisait avant tout dans l'*Île de Skye* (III. 12) l'animal comme faire-valoir d'un paysage dramatique. Rosa Bonheur partageait pourtant avec Ansdell une même pensée issue de la tradition académique qui voulait que le dessin prime sur la couleur. Si la presse s'intéressa à d'autres figures, c'est qu'elle avait résolu après 1856 le face à face entre la peinture de Rosa Bonheur et celle d'Edwin Landseer : « Nous voyons des comparaisons entre Landseer et Rosa Bonheur. C'est de la folie. Vous pourriez aussi bien comparer Versailles avec le château de Windsor, leurs styles et leurs caractères individuels sont si opposés. L'un est la vie animale dans sa simple vérité, l'autre le sentiment de l'humanité caché sous les cornes et les sabots. »²²⁰. Comprenant que l'analogie était vaine, la presse écossaise effectua des comparaisons avec les membres de son école nationale. La *Razzia* était qualifiée par le *Caledonian Mercury* de « représentation fidèle d'un paysage des Highlands » n'ayant « jamais été surpassée, pas même par Horatio McCulloch »²²¹. Horatio McCulloch (1805-1867), élu membre de la RSA en 1838, était le grand tenant de la peinture de paysage urbain et rural en Écosse au XIX^{ème} siècle. Peintre des paysages désolés des Highlands et des vallées modernes des Lowlands, McCulloch offrait une vision idéalisée des Highlands qui aurait dissimulé une critique politique et sociale²²².

B) Échanges et rapprochements artistiques

1. Des compagnons de voyage : Goodall, Maclise et Cox

220 « Pictures by Rosa Bonheur », *Manchester Times Supplement*, Manchester, 10 novembre 1860, p. 1 : « We hear comparisons made between Landseer and Rosa Bonheur. That is folly. You might as well compare Versailles with Windsor Castle, so opposite are the styles in general and individual character. The one is animal life in its unsophisticated truth, the other the sentiment of humanity under horns and hoofs. »

221 « Rosa Bonheur's pictures », *Caledonian Mercury*, Édimbourg, 25 janvier 1861, p. 2 : « As a faithful representation of a Highland landscape, under the effects of storm and shower, this painting of M^{lle}. Bonheur's has never been surpassed, not even by Horatio McCulloch. »

222 AMBLARD Marion, « Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste », *Études écossaises*, n°12, 2009, p.157.

En termes de comparaison artistique, ni la presse ni la critique ne se sont aventurées à investiguer sur les relations, et surtout les échanges artistiques, véritables, qui eurent lieu pendant le voyage de 1856 et *a posteriori*. Rosa Bonheur se rendit pourtant le 13 août dans l'atelier de David Cox à Birmingham où elle vit sa *Foire aux chevaux de Birmingham*, une aquarelle commencée en 1841 (III. 13). Cox avait quitté Londres la même année pour s'installer à Harborne dans la banlieue de Birmingham. En 1856, il avait alors soixante-treize ans et avait passé la fin de sa carrière à peindre à l'aquarelle des scènes de plages et des marines où les couleurs claires et les effets de lumière à la Eugène Boudin régnaient. Nous ignorons la teneur des conversations échangées entre les deux artistes, mais il s'agissait pour Rosa Bonheur d'une vision au plus près de l'aquarelle anglaise. L'un des deux compagnons du séjour écossais était Daniel Maclise, un peintre irlandais venu à Londres dans sa vingtaine et élu membre à la Royal Academy of Arts en 1840. Il est reconnu comme un anticipateur du mouvement préraphaélite²²³. Maclise n'ayant pas laissé d'écrits biographiques il est d'autant plus difficile de se faire une idée du contenu des conversations échangées avec Rosa Bonheur et Nathalie Micas. Le deuxième compagnon de voyage, Frederick Goodall, est, semble-t-il, celui des trois peintres qui eut la plus grande admiration pour Rosa Bonheur. Nés la même année, éprouvant certainement les mêmes préoccupations à ce stade de leur carrière, les deux peintres se lièrent d'une amitié forte. Lors du retour de Rosa Bonheur à Wexham, ils passèrent beaucoup de temps ensemble. Rosa Bonheur lui montra quantités d'études, et surtout, constatant le dispositif très incommode employé par Goodall pour faire des croquis à l'huile en plein air, elle lui fit envoyer à son retour en France une lourde boîte similaire à la sienne, contenant tout le matériel nécessaire pour disposer une toile, des planches pour faire des croquis, tous les supports dont il pourrait avoir besoin ainsi que du vernis, de l'huile et de la térébenthine. Cette même boîte accompagna Goodall dans ses expéditions en Egypte. Rosa Bonheur lui offrit également un certain nombre de feuilles de son papier, préparé spécialement pour l'esquisse, dont Goodall fit copier la texture par la manufacture anglaise Rowney & Co²²⁴. Il y eut donc à ce moment-là un incontestable transfert technique et artistique. La bonne entente qui régnait entre les deux artistes mena à une collaboration d'un autre type. Lors du retour à Wexham, Goodall demanda la « permission » à Gambart de peindre Rosa Bonheur alors

223 *Daniel Maclise : 1806-1870 : romancing the past*, Cork, Crawford Art Gallery, 23 octobre 2008 – 14 février 2009, sous la dir. de Peter Murray, Kinsale, Gandon Editions, 2008, p. 11.

224 GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 127.

qu'elle était affairée à ses études²²⁵. Cette œuvre que Goodall mit deux années à terminer est *Rosa Bonheur at work near Wexham (Cat. n°106)*. L'artiste y est représentée son pinceau et sa palette dans les mains à côté de deux bœufs des Highlands, vêtue d'une robe et d'un chapeau. L'image met en exergue l'*apparatus* utilisé par Rosa Bonheur pour faire ses études en plein air. Il s'agissait vraisemblablement d'une mallette de bois sur laquelle elle disposait verticalement une planche et une feuille.

2. La rencontre avec Ruskin

Par-delà la réception auprès de la presse anglo-saxonne, Rosa Bonheur affronta également le critique d'art victorien le plus sévère de son époque, John Ruskin. L'artiste croisa deux fois le critique lors de son troisième voyage. Le 20 octobre 1856, Ruskin était invité à dîner chez Ernest Gambart à Wexham sur sa demande. Selon Gambart, son arrivée fut marquée par un manque profond de simplicité et une préciosité un peu trop prononcée, puisqu'il avait fait envoyer ses meubles et son cuisinier à Wexham quelques jours auparavant²²⁶. Frederick Goodall, qui était présent au dîner, a retranscrit une partie de la conversation tenue entre l'artiste et le critique²²⁷. Après avoir vu la plupart de ses études sur le bétail des Highlands, Ruskin lui avait demandé : « Pourquoi ne travaillez-vous pas avec l'aquarelle, car si vous le faisiez, vous pourriez, avec un pinceau à poils très fins, mettre chaque poil de bête de vos études. » Ce à quoi Rosa Bonheur avait répondu : « Je ne peins pas à l'aquarelle, et je ne pourrais pas, il serait impossible de mettre tous les poils, même une photo ne pourrait pas le faire ». « Si vous venez dîner avec moi un jour, avait-t-il rétorqué, je vous montrerai un dessin à l'aquarelle, fait en Écosse, dans lequel je mets chaque feuille d'un arbre au premier plan ». Il semble que les deux invités aient partagé quelques mots sur les maîtres anciens, Titien notamment, et sa *Mise au tombeau*, avant que Ruskin ne revienne à la charge pour faire remarquer à l'artiste qu'elle n'utilisait pas de violet, mélange de rouge et bleu, dans ses ombres. Mais, Rosa Bonheur, elle, ne voyait jamais l'ombre deux jours de la même façon et ne la voyait jamais violette. Après le départ de John Ruskin, Ernest Gambart demanda à l'artiste

²²⁵ *Ibid.*, p. 129.

²²⁶ MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 88.

²²⁷ GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 130. Tout le passage suivant est issu de la même source.

son opinion au sujet du critique : « C'est un gentleman, a-t-elle dit, un homme instruit, mais c'est un théoricien. Il voit la nature avec un petit oeil — tout à fait comme un oiseau ». Cette rencontre finalement assez peu fructueuse trouva ses suites dans les critiques que l'écrivain formula dès l'année suivante sur la « platitude générale des couleurs, associée à la mollesse des contours »²²⁸ de la peinture pratiquée par l'école française. La même année il écrivit un texte à propos d'une scène de labour présentée par Rosa Bonheur à la French Exhibition en lui reprochant de dédaigner le visage humain dans ses peintures. Pour Ruskin « si elle ne peut pas peindre le visage d'un homme, elle ne peut pas peindre celui d'un cheval, d'un chien ou d'un taureau »²²⁹ car selon lui il y avait dans chaque animal une lueur d'humanité. Il conclut en affirmant que Rosa Bonheur n'avait peint que des corps. Le travail de Rosa Bonheur correspondait pourtant à l'exhortation de Ruskin à aller au cœur même de la nature énoncée en 1847 dans *Modern Painters*. Mais Ruskin voyait également dans la véracité de l'art tous les moyens pour communiquer une leçon morale, ce dont Rosa Bonheur n'avait pas semblé manifester le souci. Une trentaine d'années après ces événements, Ruskin revint sur ses propos avec encore plus de véhémence dans *An Address to « Academy Girls »* en affirmant que l'artiste n'avait développé dans son art que « l'amour morbide des femmes pour les animaux, couplé à un certain talent de Landseer »²³⁰. Il semble que les préjugés de Ruskin sur l'art français et son étude de la peinture et de la sculpture britanniques sous-tendaient une forme d'obsession pour les stéréotypes de genre²³¹. L'artiste n'a probablement jamais eu connaissance de ces critiques, ou alors, seulement à partir de 1897, par le truchement de l'ouvrage de Robert de la Sizeranne, *Ruskin ou la religion de la beauté*, publié la même année.

3. Rosa Bonheur et les peintres préraphaélites

John Ruskin était aussi un fervent partisan des peintres préraphaélites anglais qui se réunissaient autour d'une même volonté « d'encourager et de renforcer une totale adhésion à la simplicité de la nature »²³². Or, Rosa Bonheur était en contact avec les artistes appartenant à la

228 « Academy notes » in RUSKIN John, *The Complete Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1904-1908, p. 141.
229 *Ibid.*, pp. 173 – 174.

230 « Storm Cloud » in RUSKIN John, *The Complete Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1904-1908, p. 641.

231 GERRISH NUNN Pamela, *Victorian women artists*, Londres, Women's Press, 1987, p. 235.

232 HUNT William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, vol. 1, London, Macmillan Company, 1914, p. 135.

confrérie préraphaélite. Plus encore, elle exposait avec eux et leurs œuvres se vendaient à des prix assez similaires auprès de la clientèle anglaise. C'est par l'entremise d'Ernest Gambart, ami et marchand des membres fondateurs du cercle préraphaélite, John Everett Millais, William Holman Hunt (1827-1910), et Dante Gabriel Rossetti, mais également des artistes à la lisière du groupe comme Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) et Ford Madox Brown (1821-1893), que l'artiste put entrer en contact avec cette peinture. Gambart fit par exemple cohabiter les scènes de voyage de Rosa Bonheur avec *La Découverte du sauveur dans le temple* de Holman Hunt à la German Gallery en 1860²³³. Plus encore, nombreux étaient les articles de presse à établir un pont entre la création de ce groupe anglais au pinacle dans les années 1850 et la peinture d'animaux française. *The Leeds Time* écrivait en 1857 à propos de *Morning in the Highlands* : « La bruyère sauvage des montagnes est presque préraphaélite dans la précision et la finition de ses fleurs magnifiques et la minutie de ses détails. »²³⁴. Le *Dover Express* préférait même les œuvres de Rosa Bonheur à celle des préraphaélites en 1859 dans sa description des *Habitants dans les Highlands* : « Vues à distance restreinte les images de Rosa Bonheur ont l'effet des travaux les plus raffinés de l'école préraphaélite ; mais quand elles sont minutieusement examinées, la plus grande largesse et liberté sont manifestes, et tout en transmettant l'effet, elles sont entièrement libérées de la monotonie et de la laborieuse manœuvre qui se manifestent dans les images les plus célèbres de cette école. »²³⁵. Un article du *Glasgow Herald* publié l'année suivante exprimait un avis très similaire²³⁶. Rosa Bonheur et les préraphaélites partageaient en effet un même désir d'étudier attentivement la nature pour savoir l'exprimer. La manie de botaniste de John Everett Millais qui étudiait l'essence des fleurs et leur composition dans ses moindres détails pour en donner un rendu quasi-photographique était concomitante avec la pensée de Rosa Bonheur qui se plaignait à la fin de sa vie : « j'ai quelque fois fait trop chaque brin d'herbe »²³⁷. Mais une œuvre comme *Ophelia*, exposée en 1855 en France, présentait davantage un assemblage d'espèces florales fleurissant à

233 « Scenes in Scotland, Spain, and France, by Rosa Bonheur », *Art Journal*, Londres, n°66, juin 1860, p. 184 : « The Scottish Raid, Rosa Bonheur's last picture (it is not quite finished in some of its minor details), now to be seen at the German Gallery, in Bond Street, under the same roof with Holman Hunt's remarkable work, and associated with four other pictures, all of them also from the pencil of Rosa Bonheur. »

234 « Rosa Bonheur in the North », *The Leeds Time*, Leeds, 21 novembre 1857, p. 2 : « The wild mountain heather is almost pre-Raphaelite in the accuracy and finish of its gorgeous flowers and the minuteness of its details. »

235 « Rosa Bonheur's new pictures », *Dover Express*, Dover, 8 octobre 1859, p. 1 : « Viewed at a little distance the pictures of Rosa Bonheur have the effect of the highest class works of the Pre-Raphaelite school ; but when minutely examined the greatest breadth and freedom are manifest, and though conveying the effect, they are entirely free from the tedium and laboured manipulation apparent in the most celebrated pictures of that class. »

236 « Pictures by Mdlle Rosa Bonheur », *Glasgow Herald*, Glasgow, 15 décembre 1860, p. 2.

237 DEMONT-BRETON Virginie, *op. cit.*, p. 615.

différentes saisons, ajoutées dans l'atelier pour leur valeur symbolique, alors que Rosa Bonheur fit le choix de ne représenter dans ses œuvres écossaises que des végétaux endémiques observés, étudiés et peints pour leur valeur d'authenticité. Dans la précision microscopique de la touche, l'accroche de la lumière et le traitement extrêmement rigoureux des détails, John Everett Millais et Rosa Bonheur partageaient des traits communs, ainsi que dans leur intérêt analogue pour l'Écosse. Rosa Bonheur possédait des gravures de Millais, puisqu'on en retrouve au moins une dans la vente de l'Atelier (n°2096)²³⁸. Une phrase de l'abbé Lamennais citée dans la biographie de Léon Roger-Milès correspond tout à fait à cette démarche commune : « L'art n'est donc pas une simple imitation de la nature ; il doit révéler, sous ce qui frappe le sens, le principe intense, l'idéale beauté que l'esprit seul perçoit et qu'éternellement Dieu contemple en soi »²³⁹. En revanche, lorsque William Holman Hunt peignit en plein air un troupeau de moutons au bord d'un précipice dans le Sussex pour *Our English Coasts* – un tableau que Rosa Bonheur a certainement vu en 1855, il y adjoignit une signification cachée et des couleurs d'une brillance et d'une intensité éloignées de tout réalisme (III. 14). Ainsi, si les préraphaélites partageaient avec Rosa Bonheur une attitude similaire face à la nature, l'acte de création dans l'atelier relevait d'une motivation différente.

C) Rosa Bonheur et la femme victorienne

1. La femme artiste au Royaume-Uni

Si les préraphaélites étaient relativement accueillant envers Rosa Bonheur, et envers les femmes, ils ne les considéraient pas non plus comme leurs égales du point de vue social et artistique. William Rossetti demandait en 1855 « Est-il possible que les femmes puissent rivaliser avec les hommes dans le domaine des beaux-arts ? Pour autant que je sache, Rosa Bonheur est la seule femme qui ait jamais mérité du public, ou que les connaisseurs aient proclamé comme possédant une réputation de peintre de premier ordre. »²⁴⁰. Nous avons vu que dès 1855, son travail ouvrait un débat sur la place des femmes dans l'art, et cette discussion

²³⁸ *Atelier Rosa Bonheur*, vol. 1, *op. cit.*, p. 244.

²³⁹ ROGER-MILES Léon, *op. cit.*, p. 144.

²⁴⁰ ROSSETTI William, « Art News from England », *Crayon*, 22 août 1855, p. 118.

s'amplifia après son second passage en Grande-Bretagne. Rosa Bonheur avait franchi toutes les déterminations sociologiques qui barraient l'accès à la grande peinture aux artistes femmes en bénéficiant des changements idéologiques de son siècle. Pour autant, selon Edward Morris il existe un accord général parmi les historiens pour dire que le statut social et culturel de la femme était à la même époque plus haut en France qu'en Angleterre²⁴¹. Une carrière dans les arts n'était pas acceptable dans l'Angleterre victorienne et l'art de Rosa Bonheur apparaissait donc comme une forme de provocation envers l'*establishment* anglo-saxon et les standards de la Royal Academy : « Ce que les hommes étudient, elle peut le faire et le fait ; ce que les hommes peuvent endurer, elle le peut et le fait ; ce que les hommes peuvent travailler, elle le peut et le fait »²⁴². Sorte de miracle moderne, l'apparition de Rosa Bonheur sur le sol britannique chassait l'idée du public selon laquelle « les peintres d'animaux présentaient généralement une certaine ressemblance de tempérament et de comportement par rapport aux sujets de leurs activités artistiques »²⁴³. La condition féminine dans la société victorienne était synonyme de restrictions, et pour les femmes souhaitant mener une carrière dans les arts l'accès était interdit à la Royal Academy anglaise, et restreint aux sociétés d'expositions. La Royal Scottish Academy, fondée en 1826 était encore plus opposée à l'entrée des femmes dans son sein, puisque selon son sixième président le travail d'une femme était « comme celui d'un homme mais en plus faible et plus pauvre »²⁴⁴. Il existait cependant dès 1829 un système de membres honoraires dans lequel quelques femmes étaient admises. Certaines femmes pouvaient également y présenter des travaux aux expositions annuelles, c'était le cas de Rosa Bonheur de 1855 à 1868, et de sa sœur Juliette en 1857 et 1858. Jacques Carré souligne que la femme victorienne était en état permanent de sujétion légale et en incapacité civique totale, ce n'est pas avant 1870 qu'une épouse pouvait dépenser librement £200 par an²⁴⁵. Aussi, le nom de Rosa Bonheur surgissait dans de nombreux journaux féminins qui évoquaient avec admiration sa vie et ses succès. Plus particulièrement, elle se distinguait dans les articles d'Anna Blackwell (1816-1900) considérée de nos jours comme l'une des pionnières du

241 MORRIS Edward, *French art in nineteenth-century Britain*, New Haven Conn., Londres, Yale University Press, 2005, p. 100.

242 « Fine Arts », *The Spectator*, 17 janvier 1857, p. 71 : « Rosa Bonheur is the first woman who has taken up art without one vestige of dilettantism, that fatalist of cankers in any serious pursuit. What men study, she can and does ; what men can endure, she can and does ; what men can work, she can and does »

243 « Pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 10 mars 1859, p. 2.

244 *The Scotsman*, 23 janvier 1885, p. 7.

245 CARRÉ Jacques, *La Grande-Bretagne au XIXe siècle*, Vanves, Hachette Education, 1997, p. 15.

féminisme. Deborah Cherry évoque la possibilité que les deux femmes se soient rencontrées en France²⁴⁶.

2. L'impact durable de Bonheur sur l'artiste victorienne

Déjà avant son deuxième voyage, Rosa Bonheur était dotée d'une telle aura auprès de la société victorienne que certaines artistes ont envisagé de devenir ses élèves. C'est le cas de Joanna Mary Boyce (1831-1861) qui, en 1855, avait souhaité lui demander de la prendre comme recrue avant de s'enrôler dans l'atelier de Thomas Couture²⁴⁷. Après le passage de Rosa Bonheur sur les terres britanniques et la grande agitation que provoquèrent ses œuvres auprès du lectorat anglo-saxon, son nom devint un standard indicatif pour le type de la femme artiste victorienne en train de réussir. Barbara Bodichon (1827-1891), fondatrice de l'une des premières organisations féminines de Grande-Bretagne, fut ainsi rebaptisée « la Rosa Bonheur du paysage »²⁴⁸ pour ses grandes qualités de peintre. Et, peut-être de manière plus sarcastique, Martha Mutrie (1824-1885) « devenait tout à fait la Rosa Bonheur des azalées »²⁴⁹. Le dénominateur commun entre ces deux femmes peintres est pourtant qu'elles ne peignaient ni à la manière de Rosa Bonheur ni des animaux. Comme le soulignait fréquemment la presse, il n'y avait pas d'équivalent féminin de Rosa Bonheur : « La peinture et la sculpture sont actuellement bien représentées par le sexe faible, et si dans l'art ancien nous n'avons pas une Madlle. Rosa Bonheur pour prendre la tête de notre école de peinture de bétail, nous en avons dans le genre, le paysage et la peinture de fleurs »²⁵⁰. Cet extrait permet de constater que la légitimité culturelle dépendait du genre artistique développé. La peinture de fleurs, par exemple, était définie comme féminine et minorée dans la hiérarchie académique. Pour autant, comme en France, il existait dans les années 1850 à la lisière des salons prestigieux un nombre important de femmes qui faisaient profession d'artistes sans en avoir le titre et qui se réunissaient en classes de dessin privées. En revanche, le phénomène porta ses fruits beaucoup

246 CHERRY Deborah, *Beyond the frame : feminism and visual culture, 1850-1900*, London, Routledge, 2000.

247 GERRISH NUNN Pamela, op. cit., p. 152.

248 *Ibid.*, p. 20.

249 *Ibid.*, p. 60.

250 *The Art Journal*, 1^{er} juin 1869, p. 184 : « Painting and sculpture are at present time both well represented by the gentle sex, and if in the former art we have not a Madlle. Rosa Bonheur to take the lead of our school in cattle painting, we have those who in genre, landscape and flower-painting. »

plus rapidement qu'en France, puisque dès 1859 une pétition pour l'admission des femmes à la Royal Academy était initiée et Laura Herford (1831-1870) était la première femme à être acceptée à l'Académie l'année suivante. Dès 1863, il y avait une dizaine de femmes artistes à l'Académie, soit une trentaine d'années avant que l'Académie des Beaux-Arts française n'ouvre ses portes à la gent féminine. En dehors de cette initiative avait été également fondée la Society of Women Artists dont la première exposition se tint à Londres en 1857. Rosa Bonheur faisait partie des membres de la Société et y exposa dix-huit œuvres au total, parmi lesquelles des peintures et des sculptures, de 1861 à 1873²⁵¹. Ernest Gambart assurait d'ailleurs la promotion de nombreuses femmes artistes au Royaume-Uni, en dehors de Rosa Bonheur, parmi lesquelles Henriette Browne (1829-1901), Barbara Bodichon et Eliza Bridell Fox (1824-1903).

251 YELDHAM Charlotte, *Women Artists in Nineteenth Century France and England*, New York, Garland, 1984, p. 247.

TROISIÈME PARTIE : JOUER DU PINCEAU MNÉMONIQUE

« Je crois que pour elle, ce voyage sera plus tard d'un grand rapport », ces mots de voyante transmis à Henriette Micas par sa fille au cours du voyage de 1856 se révèlent hautement véridiques puisque les souvenirs du voyage ponctuent l'art Rosa Bonheur, mais également sa vie, jusqu'à sa mort. Inlassablement, l'artiste revient sur ce que l'on pourrait qualifier de « motifs écossais ». Des voyages avortés aux échanges fructueux avec l'ami Chardin, en passant par les incursions de spécimens animaliers venus des Highlands, les réminiscences scandent la nouvelle vie menée par l'artiste au château de By. La production « écossaise » connaît une augmentation exponentielle dans la décennie 1860 avec une vingtaine d'œuvres avant de connaître un nouvel afflux d'une dizaine d'œuvres entre 1878 et 1898. Cette période mémorielle est également marquée par une variation des techniques et des formats, et un *modus operandi* de plus en plus élaboré, impliquant notamment l'usage de la photographie. Face aux durs commentaires de la critique française, Rosa Bonheur diffuse amplement ses créations à une échelle internationale.

I. Faire revivre le souvenir : espoirs et désillusions

A) L'échec des voyages postérieurs

1. Trouver à By des fragments d'Écosse

Déjà au retour d'Écosse, Rosa Bonheur écrivait à son frère : « Je ne regrette pas d'être de retour de mon voyage, même si je ne rapporte que des souvenirs avec moi. Je pourrais composer un album intitulé « Souvenirs et Regrets » tout comme le bon Lamartine »²⁵². Ce sentiment semble avoir accompagné la suite de son existence, et avoir affecté notamment sa

²⁵² STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 134.

nouvelle vie au château de By. En 1859, Rosa Bonheur avait trente-sept ans et grâce au succès financier du *Marché aux chevaux*, l'artiste quitta son atelier de la rue d'Assas et acheta le château de By dans la commune de Thomery au bord de la forêt de Fontainebleau. Elle fit appel à l'architecte Jules Saulnier (1817-1881) qui construisit un vaste atelier très éclairé de style néogothique en sus du château. Cette propriété en pleine campagne était idéale pour satisfaire sa recherche de tranquillité et aménager des enclos pour ses animaux dans le parc. Cependant, le souvenir écossais poursuivait l'artiste à nouveau puisque « au temps de la guerre de Cents Ans, des écossais ont tenu garnison ici » expliqua-t-elle à Anna Klumpke²⁵³. Plus encore, certains monuments naturels des alentours, et l'un des préférés de l'artiste, les Longs Rochers, éveillaient en elle des images des Highlands²⁵⁴. Ce site naturel donnera d'ailleurs lieu à un grand tableau de l'artiste, *Les Cerfs sur les longs rochers*, dont le sujet et les intonations rappellent les tableaux de Landseer. Il servira également à la représentation de troupeaux de vaches disposées selon la manière observée dans le *Raid (III. 15)*. Jusqu'à la fin de son existence à By, Rosa Bonheur cultiva le souvenir de son voyage en Angleterre et en Écosse auprès de ses amis. Elle envoya en 1897 à Venancio Deslandes qui lui demandait ses impressions sur son voyage : « J'ai trouvé l'Angleterre, et surtout l'Écosse, un pays superbe malgré ses brumes mélancoliques ; car je préfère la végétation à la terre brûlée [...] j'aime les brumes écossaises, les montagnes balayées par les nuages et la bruyère sombre — je les aime de tout mon cœur »²⁵⁵.

2. Des voyages manqués

Bien que définitivement installée dans son château de By, l'artiste essaya de revenir à plusieurs reprises en Écosse, sans que le projet ne puisse jamais voir le jour. Au cours des années 1860 plusieurs lettres sont échangées avec Paul Chardin, peintre et surtout ami qu'elle surnomme « Rapin », dans lesquelles il est mentionné d'un projet de voyage dans le pays de Galles et en Écosse qui échoue (**Cor. 24**)²⁵⁶. D'après les lettres, le groupe des voyageurs devait se composer de Rosa Bonheur, Paul Chardin et Auguste Bonheur, mais le fils de ce dernier, le

253 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 244.

254 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 302.

255 *Ibid.*, p. 136.

256 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.024.

futur compositeur Raymond Bonheur (1861-1939) étant malade au moment voulu du départ, il n'eut pu avoir lieu. Puisque Raymond est né en 1861, ce nouveau projet de séjour ne put avoir lieu qu'après cette date. « Je commence à en avoir assez de tourner toujours dans les mêmes trous, voilà, par moment il me prend des envies du diable de m'en aller au bout du monde » écrivait l'artiste après la déception du voyage avorté (**Cor. 25**)²⁵⁷ et annonça que le projet était tout de même toujours dans son esprit. Dans les mêmes années, Chardin faisait parvenir à son amie, surnommée « le Général », un exemplaire de *Trilby ou le Lutin d'Argail*, une nouvelle fantastique publiée par Charles Nodier en 1822, dont la lecture alimenta chez Rosa Bonheur le souvenir de l'Écosse foulée par ses pieds pour laquelle elle avait « de grandes sympathies » et les lacs qu'elle avait traversés (**Cor. 23**)²⁵⁸. Dans la préface de *Trilby*, l'auteur annonçait s'être inspiré des romans de Walter Scott et de la démonologie celtique pour construire son récit²⁵⁹. Cela explique d'autant plus l'engouement de Rosa Bonheur pour l'ouvrage. L'histoire de Nodier s'arrêtait sur Trilby, lutin démoniaque et esprit du foyer, qui tourmentait un pêcheur, Dougal, et son épouse, Jeannies, dont il était amoureux dans la région du Loch Long entre Argyll et les Trossachs dans les Highlands. Rosa Bonheur fut certainement happée par les mentions de Glenfalloch, du Firth of Clyde et les longues descriptions des brumes sur les lacs. Un passage peut-être créa un écho entre une description de Jeannies voguant sur le Loch Long et l'expérience de l'artiste : « Tout se confondait dans une nuance indéfinissable et sans nom qui étonnait l'esprit d'une sensation si nouvelle qu'on aurait pu s'imaginer qu'on venait d'acquérir un sens ; et pendant ce temps-là, les décorations variées du rivage se succédaient sous les yeux de la voyageuse »²⁶⁰. Dans les lettres que Nathalie Micas échangea avec Paul Chardin une vingtaine d'années après le voyage elle précisait encore : « il pourrait bien se faire que votre Général se trouve disposé à refaire ce voyage. Elle en parle souvent » (**Cor. 26**)²⁶¹, et confiait son propre désir de retourner en Écosse. En février 1876, un voyage est même annoncé par la presse écossaise qui déclara que l'artiste était attendue sur le domaine de Lord Cochrane à Dumfries dans les Lowlands²⁶². Quelques jours plus tard, des corrections étaient apportées : « Mdlle. Bonheur n'a pas quitté sa résidence à By, en France, depuis plus de douze mois, et elle n'a pas l'intention de venir en Angleterre. »²⁶³. Une annonce tout à fait similaire avait été

257 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.025.

258 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.12.

259 NODIER Charles, *Trilby ou Le Lutin d'Argail, nouvelle écossaise*, 2^e ed., Paris, Ladvocat, 1822, p. XII.

260 *Ibid.*, p. 122.

261 Lettre de Nathalie Micas à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.195.

262 « General News », *Edinburgh Evening News*, 23 février 1876, p. 4.

263 *Pall Mall Gazette*, Londres, 26 février 1876, p. 2.

faite quatre années auparavant par les journaux écossais, prédisant un passage de l'artiste à l'automne 1872 chez Lord Cochrane. Ces voyages n'eurent jamais lieu, et nous ne possédons aucune information sur d'éventuelles relations entretenues avec Lord Cochrane, appartenant au clan écossais des Cochrane. Paul Chardin évoque d'ailleurs également un certain Lord Breadalbane, peut-être Gavin Campbell (1851-1922), qui aurait offert à Rosa Bonheur un rendez-vous de chasse connecté à son château pour inciter l'artiste à y venir, mais le voyage ne fut jamais réalisé²⁶⁴. Une dernière tentative eut lieu en 1878. Selon *The Bailie* « parmi les visiteurs cet automne sur la côte ouest se trouveront Mlle Rosa Bonheur et M. Gustave Doré. Ils seront les invités de Mr. Duncan of Benmore, qui est un ami des deux »²⁶⁵. Si Rosa Bonheur était bien en contact avec James Duncan (1834-1905), raffineur de sucre et collectionneur, résidant à Benmore House, elle ne voyagea pas en 1878. En revanche, Gustave Doré (1832-1883) se rendit bien en Écosse, Rosa Bonheur aurait donc pu se rendre avec le peintre dans une contrée par laquelle ils étaient tous les deux très inspirés, puisqu'il en résulta également chez Gustave Doré une grande production de paysages écossais à l'huile et à l'aquarelle dès 1873. À l'inverse cependant, chez Gustave Doré les quelques animaux présents dans ses œuvres deviennent bien souvent de simples indicateurs de la grandeur et de la démesure des paysages où les jeux d'ombres et de lumières donnent un aspect surnaturel. Comme Rosa Bonheur, Gustave Doré avait également été un grand lecteur de Walter Scott.

3. Réminiscences humaines : la venue des amis britanniques à By

Outre ces multiples efforts pour rejoindre à nouveau le pays des lacs, Rosa Bonheur reçut chez elle de nombreux visiteurs venus de l'autre côté de la Manche jusqu'à sa mort. Son amitié avec Frederick Goodall se transporta en France puisque l'artiste vint lui rendre visite, bien que l'on ne sache pas à quelle date précisément. Durant cette visite Rosa Bonheur lui montra des dessins de pommier et de cerisier en fleurs dont elle était fière²⁶⁶. Même si les deux artistes eurent de fréquents échanges artistiques, leurs peintures sont demeurées très différentes, par leurs thèmes notamment, Goodall ayant une prédilection pour la figure humaine et les paysages

²⁶⁴ STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 143.

²⁶⁵ WATSON Andrew, « Doré and The Lure of Scotland », *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 18, 2013, p. 52.

²⁶⁶ GOODALL Frederick, *op. cit.*, 133.

d'Égypte. William Powell Frith, que Rosa Bonheur avait déjà vu en 1855, raconte également dans ses mémoires avoir vu l'artiste avec John Everett Millais lors d'un voyage à Paris qu'il date de 1868, mais qui se produisit en réalité en 1867²⁶⁷. Les deux artistes avaient été invités à déjeuner au château de By et étaient accompagnés par Gambart. Frith narre leur arrivée en forêt de Fontainebleau et la confusion autour de l'apparence de Rosa Bonheur, toute vêtue de noir et d'un grand chapeau, qu'il prend pour un prêtre. Cependant Millais et Frith n'eurent pas la chance de voir beaucoup de travaux, l'artiste ayant été malade et ses tableaux ayant quitté sa demeure sous l'impulsion des marchands. En revanche, Frith souligne que *La Foulaison du blé en Camargue*, une grande composition commencée sur la toile magistrale qui avait été réservée pour le retour d'Écosse en 1856 et laissée inachevée à la mort de l'artiste, était déjà en cours d'exécution dans l'atelier.

B) Chardin, l'ami *scotophile*, et Auguste, le frère pérégrin

1. La transmission de la « fièvre » écossaise

La passion durable de Rosa Bonheur pour l'Écosse contamina aisément son ami Paul Chardin, mais aussi son frère, Auguste Bonheur. Malgré l'échec du voyage en compagnie de Rosa Bonheur, il semble qu'Auguste se rendit tout de même en Écosse avant 1869 et que Paul Chardin s'y déplaça après cette date. Rosa Bonheur envoyait à Paul Chardin le 7 novembre 1869 : « J'ai parlé à Auguste de votre projet d'aller en Écosse, quand vous voudrez il vous fera rencontrer Mr Hargitt qui sera un parfait compagnon pour vous car c'est un garçon des plus distingués et avec lequel vous vous entendrez à merveille j'en suis assurée. »²⁶⁸. Mr. Hargitt était Edward Hargitt (1835-1895), peintre paysagiste et ornithologue écossais né à Édimbourg et élève d'Horatio McCulloch. Nous ignorons la manière exacte dont Edward Hargitt était devenu proche d'Auguste Bonheur mais il est fort probable que ce fut par le biais de son père, Charles Hargitt, propriétaire des *Bovins sur une colline*. Auguste Bonheur voyagea très

²⁶⁷ FRITH William Powell, *My Autobiography and Reminiscences*, vol. 3, Londres, Richard Bentley & Son, 1887, pp. 472 – 473.

²⁶⁸ Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, By, 7 novembre 1869, Bywaters Special Collections, RB.90.064.

certainement en sa compagnie au cours de la décennie 1860. Il existe une œuvre rattachée à ce voyage, conservée au Victoria & Albert Museum, *Scène des Highlands avec troupeau* datée de 1863 (III. 16). Nous émettons cependant des doutes sur la localisation de cette scène en Écosse puisque les races bovines représentées ont toutes les caractéristiques des races trouvées dans les Pyrénées, du point de vue des cornes notamment²⁶⁹. En revanche, il est certain que, de la même manière que sa sœur, Auguste Bonheur entretenait des échanges féconds avec les artistes écossais, puisque nous avons connaissance d'un dessin « souvenir » signé de sa main et offert à Edward Hargitt²⁷⁰. Paul Chardin commença, semble-t-il, à représenter des scènes d'Écosse depuis son manoir breton avant même d'y aller, puisqu'il présenta au Salon de 1865 une *Halte de chasse dans les Highlands* (n°421) ou « gentilshommes écossais dans des brouillards » selon Rosa Bonheur²⁷¹. L'artiste avait vu des écossais portant des cornemuses à Londres en 1860, mais il voyagea à Édimbourg et aux alentours en juillet 1880²⁷². Il informa d'ailleurs Nathalie Micas dans les années 1860 qu'il s'attelait à l'apprentissage de la langue anglaise et lui envoya un portrait en costume écossais — certainement une caricature puisque Nathalie se plaint de la laideur qui y règne (Cor. 26).

2. Survivance de l'Écosse auprès de Chardin

Plus que le partage d'une affection pour l'Écosse, Rosa Bonheur et Paul Chardin avaient mis en commun les sources matérielles de leur peinture. « Gardez les affaires écossaises tant que vous voudrez si vous en avez encore besoin, car moi je n'en ai pas souci pour le moment »²⁷³ envoya Rosa Bonheur à son ami à une date qui pourrait se situer juste avant 1865. L'artiste désignait sans doute par là sa collection d'objets accumulés au fil du temps qui servait à la composition de ses propres toiles et qui, sans doute, a été utilisée par Chardin pour composer ses chasseurs écossais. À nouveau, il y eut donc une forme de transfert artistique en relation avec l'Écosse. Nous ne savons pas si ce type d'échange fut répété au cours du temps ni

²⁶⁹ Néanmoins une scène intitulée « Driving Cattle over the Highlands », datée de 1861, par Auguste Bonheur est passée dans la vente après-décès d'Alan Potter (Liverpool), le 14 mars 1868 à Londres, Christie, Manson & Woods.

²⁷⁰ *Collection of the Late Geraldine Rockefeller Dodge*, Sotheby Parke Bernet, New York, 20 février 1976, n°7.

²⁷¹ Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.055.

²⁷² *Atelier Paul Chardin, 2^e vente, n°s 101 à 183*, 30 novembre 1981, Paris, Hôtel Drouot, Godeau Solanet Audap : n°127, *Écossais avec cornemuse, Londres*, 1860 et n°128 3 *dessins, Édimbourg*, 1880,

²⁷³ Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.056.

si Chardin avait lui-même une part d'objets dans cet ensemble, ou même, s'il en garda une partie par devers lui. Afin de commémorer cette dimension supplémentaire dans leur amitié, Rosa Bonheur offrit à Chardin quelques miettes mémorielles dans un dessin au fusain et à la craie sur papier qu'elle dédicaça le 25 novembre 1893 à son nom (**Cat. n°80**). Ce « souvenir » représente un bouvier portant le kilt et un plaid de tartan soulevé par le vent, levant son bâton pour faire avancer un troupeau, attiré par la menace d'épais nuages noirs au bord d'une étendue d'eau. Par bien des aspects, ce dessin fusionne plusieurs compositions précédentes de l'artiste. Le caractère figé des bœufs regardant dans une même direction évoque *Morning in the Highlands* (**Cat. n°13**) et une étude de bœuf (**Cat. n°41**) probablement faite à Wexham. Deux autres figures, un bœuf au premier plan à gauche et un bœuf s'avançant sur la partie la plus élevée de la rive, présentent des postures très similaires à certains bovins de la *Razzia* (**Cat. n°16**). La passion mutuelle pour l'Écosse se transmet à la génération suivante, puisque le propre fils de Chardin s'y rendit entre la fin de l'année 1896 et le début de l'année suivante. Ce fut l'occasion à nouveau pour Rosa Bonheur de revenir sur ses propres souvenirs : « La tournée de votre fils en Écosse m'a joliment amusée et j'ai envié son sort, voilà ce que j'appelle souvent vivre. Vous avez l'air de me blaguer sur mes goûts écossais mais je crois que vous même avez fait pas mal de compositions poétiques sur ces brouillards, ces lacs et ces tourbillons. Moi, je viens en lisant les aventures de votre fils de composer en pensée des troupeaux de moutons dans les bruyères, seulement c'est bien long à exécuter »²⁷⁴. Cet extrait tiré d'une lettre datant de janvier 1897 révèle d'une part ce que définissait l'artiste comme des « goûts écossais », c'est-à-dire son amour pour les caractéristiques physiques de la région des Highlands, et d'autre part sa capacité à composer mentalement, ou à recomposer, des scènes observées quarante années auparavant. Le paysage qu'elle peint par la force de l'esprit est d'autant plus intéressant qu'il correspond à la description de l'une de ses premières images exécutées au retour d'Écosse en 1857 (**Cat. n°11**).

C) La reconstitution d'une ménagerie écossaise

274 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, By, 5 janvier 1897, Bywaters Special Collections, RB.90.151.

1. 1861 : année du poney

Rosa Bonheur recréa à By l'arche de Noé dont la constitution avait déjà commencé depuis de nombreuses années. Dans tout le domaine se trouvaient les représentants invités du règne animal cohabitant avec l'artiste (**III. 17**) puisque les études à partir des modèles vivants, les dissections ou les observations en abattoir ne suffisaient pas pour saisir la présence animale. « De chaque côté du parc s'élèvent des maisonnettes rustiques qui servent de demeure à un grand nombre de bêtes, chevreuils, moutons, béliers, cerfs, daims, sangliers, chiens courants, etc, etc. Etienne, le cocher de Rosa Bonheur, est chargé de les soigner et de les nourrir. Mais la grande artiste veille elle-même au bien-être de ses bêtes, tous les matins elle leur rend visite et leur témoigne son affection par des caresses et des distributions de vivres. »²⁷⁵. Après l'échec de la ménagerie écossaise, l'artiste se tourna vers d'autres espèces : « Depuis le jour où je m'étais installée à By, je n'avais cessé de m'occuper avec passion de la faune gracieuse de la forêt ; les cerfs et les biches m'intéressaient infiniment plus maintenant que ne l'avaient jamais fait les bœufs. »²⁷⁶. Paul-Louis Hervier est le seul à écrire que l'artiste accueillit des biches et des cerfs venant d'Angleterre²⁷⁷. Cela est assez peu probable puisque Rosa Bonheur avait à sa portée les nombreux cervidés de la forêt de Fontainebleau. En revanche, ses images de cerf, de biche et de faon avaient un véritable succès auprès des admirateurs écossais dont les yeux étaient habitués aux peintures de Landseer²⁷⁸. Bien qu'elle s'intéressa fortement aux cervidés, il y avait d'autres habitants dans cette grande arche. Elle gardait toujours dans ses étables un certain nombre d'équidés, tout autant par plaisir que pour le perfectionnement de son savoir. « La connaissance parfaite du cheval exige, avec l'observation la plus attentive, l'habitude de ce que nous nommerions, pour ainsi dire, une vie commune »²⁷⁹ écrivait déjà l'*Athenaeum français* à son propos en 1853. Connaissant son engouement pour l'espèce équine, Ernest Gambart fit parvenir à l'artiste deux petits poneys britanniques qu'elle reçut à By le 12 octobre 1860 « admirables de pittoresque et de forme » qu'elle baptisa immédiatement Bob et Derby (**Cor. 27**)²⁸⁰. D'après Stanton qui rapporte un commentaire de Madame Achard : ces petits poneys « couraient autour de vous comme des chiens quand vous vous promeniez dans les

275 KATOW Paul (de), « Peintres et sculpteurs », *Gil Blas*, 31 aout 1886, p.2.

276 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 268.

277 HERVIER Paul-Louis, « Lettres inédites de Rosa Bonheur », *La Nouvelle revue*, janvier 1908, p. 199.

278 « Glasgow Institute of Fine Arts », *Glasgow Herald*, 2 février 1871, p.5.

279 VIEL-CASTEL comte H. (de), « Salon de 1853 », *L'Athenaeum français*, 18 juin 1853, p. 585.

280 Lettre de Rosa Bonheur à Ernest Gambart, By, 12 octobre 1860, Getty Research Institute, 850837, boîte 1.

bois, et si vous tendiez quelques fleurs, ils venaient les manger d'une manière parfaitement docile »²⁸¹. Ces deux animaux avaient aussi intrigué Paul Chardin qui en fit un dessin (**III. 18**) pour l'ouvrage de Stanton. Bob et Derby, venus des montagnes de l'archipel des Hébrides internes, constituaient sans doute pour l'artiste, et encore plus pour la population française, une espèce jamais encore observée. Ils firent l'objet de tout un cycle d'images peintes au courant de l'année 1861. Le nouvel atelier de l'artiste étant toujours en construction au début de l'année 1861, cela explique peut-être le décalage entre la date à laquelle l'artiste reçut les poneys et la date à laquelle elle put réellement étudier et peindre les nouveaux arrivants²⁸². Ces poneys dont la race fut absorbée avec la population des poneys Shetland apparaissent dans un texte de Louis Enault datant de 1854 sur l'île de Rum, au sud de l'île de Skye. Il y décrit des troupeaux de chevaux sauvages bondissant « comme des chèvres de rocher en rocher » avec « les physionomies les plus mutines et les plus réjouissantes du monde »²⁸³. Nous ignorons si la paire de poneys arrivée en 1860 dans le domaine de By fut suivie d'un autre envoi ou si l'artiste avait pu étudier d'autres chevaux lors du voyage en 1856, mais les compositions impliquant deux poneys, identifiés alternativement comme des races venant de l'île de Skye ou des îles Shetland, présentent des variantes dans les robes mêmes des bêtes. On peut identifier ainsi un poney de couleur grise, appelé Bob, et trois autres chevaux, l'un à la robe beige, un autre à la robe baie, peut-être Derby, et un dernier bai-brun. Ce sont certainement Bob et Derby qui ont servi de modèles pour la toile *Poneys de l'île de Skye* (**Cat. n°17**), achetée par le marquis de Landsdowne grâce à Ernest Gambart qui l'exposa à Londres. Au bord d'un lac, un jeune garçon en tenue écossaise, portant un *sporran* tout à fait semblable à celui exposé dans l'atelier de By, essaie de contenir la fougue des deux petits équidés. « Ces nains de l'espèce chevaline, mêlés de gentillesse et de difformité »²⁸⁴ voient les crinières s'envoler et leurs pattes arrières s'enraciner dans le sol humide. À la détermination peinte sur le visage du jeune homme, tenant fermement les brides, les deux animaux résistent ardemment. Le paysage présente toutes les caractéristiques des « goûts écossais » de Rosa Bonheur à savoir des montagnes s'élevant au bord d'un lac au fond duquel on perçoit le contour d'un château, et une tempête météorologique mêlant pluie et brume. L'artiste a représenté chaque brin d'herbe et chaque

281 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 346.

282 BNF, Manuscrits, Cote NAF 24918, f. 6-7, Lettre de Rosa Bonheur à Eugène d'Eichthal, By, 10 janvier 1861 : « Mais hélas vous ne savez certainement pas l'hiver aimable que je passe ici sans atelier tout en en faisant construire un qui est aussi interminable que la cathédrale de Cologne et obligée d'être là esclave des misères de la propriété [...] j'étais si libre me voila en nombre des tortues et encore au moins cet animal peut a force de temps. »

283 ENAULT Louis, « Les Iles Hébrides », *Revue contemporaine*, 1854, p. 577.

284 FOURNEL Victor, « Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle », *La Gazette de France*, 24 juillet 1867, p. 2.

texture, celle des vêtements, celle du poil des chevaux ou celle des aspérités rocheuses, avec grande minutie. Une composition beaucoup plus paisible est peinte la même année, *Poneys et moutons au bord de la mer* (Cat. n°18). La posture des deux poneys émane directement d'une étude de poneys dits des îles Shetlands (Cat. n°19) associant le poney de couleur beige et un autre poney de couleur brune. Ils présentent des caractéristiques plus proches de l'actuelle race Fjord que l'on trouvait peut-être à la même époque dans les îles Shetland. Un dessin de poney à la mine de plomb (Cat. n°69) conservé au Fitzwilliam Museum a peut-être servi pour ces toiles. Une autre composition impliquant les deux mêmes modèles est peinte également en 1861 (Cat. n°20), mais le paysage ne fait montre d'aucune indication géographique spécifique. Enfin, *Le dressage du poney* (Cat. n°22), vraisemblablement peint la même année, présente des caractéristiques similaires avec le dessin à la mine de plomb et les *Poneys de l'île de Skye* puisqu'on y voit un homme dans l'expectative, peut-être Etienne, tenant un poney vu de profil par la bride. Il est difficile de savoir si toutes ces représentations étaient liées à la venue des deux poneys écossais, mais l'année 1861 fut certainement pour l'artiste une année équine.

2. 1866 – 1878 : des taureaux dans l'atelier

Si Rosa Bonheur affirmait s'éloigner de la race bovine, elle devint pourtant une référence de première envergure pour la reproduction de l'espèce des Highlands. Elle participa en effet à l'illustration de plusieurs ouvrages sur les races bovines par le biais de planches gravées (Cat. n°103 – 105). L'artiste avait vanté l'utilité de la gravure et de la lithographie auprès de ses jeunes élèves de l'Ecole Impériale de dessin²⁸⁵. En outre, à plusieurs reprises, des taureaux écossais firent irruption à By, venant de la part de différents amis. En 1866, sur la demande de l'artiste, William Wilson acheta un taureau *West-Highland* au marché aux bestiaux de Doune au nord de Falkirk et l'expédia de Grande-Bretagne, mais le noble animal fut arrêté au premier port français. Le *Dundee Advertiser* précisait : « La dame attend pour compléter ses tableaux jusqu'à ce que, par un ordre spécial du ministre de l'Intérieur, la bête soit autorisée à entrer en

285 « Il est très utile aussi, je vous l'ai déjà dit, de savoir parfaitement copier la gravure et la lithographie ; car vous trouverez au besoin dans la reproduction des œuvres d'art une carrière honorable ; pouvant joindre un bon dessin à une belle exécution, un reproducteur de talent vaut mieux qu'un peintre médiocre. » in « Ecole Impériale de Dessin pour les Jeunes Filles : Discours de Mlle Rosa Bonheur et de M. Arsène Houssaye », *L'Artiste*, 15 août 1860, p. 73.

France. »²⁸⁶. L'une des peintures en attente est décrite ainsi : « Mdlle. Rosa Bonheur a presque terminé un grand tableau des bovins et des bouviers dans les Highlands. Les hommes s'acharnent sur certains animaux pour les faire avancer sur une route difficile. Un des plus importants est, dans la composition de Mdlle Bonheur, destiné à être un taureau brun de tempérament nerveux et irascible. »²⁸⁷. Au vu de la description offerte par le journal, il pourrait s'agir de *La Bousculade* (**Cat. n°26**) en cours d'exécution à la même époque et resté longtemps dans l'atelier de l'artiste en attente de complétion. Nous ne savons pas si l'artiste reçut l'animal. En revanche, c'est probablement peu de temps après qu'Ernest Gambart lui envoya un nouveau spécimen à By. Cet épisode est raconté par le peintre George Adolphus Storey (1834-1919)²⁸⁸. Une explosion de gaz dans la demeure des Gambart à Londres en mai 1866 expulsa de la demeure un certain nombre de tableaux parmi lesquels se trouvait le portrait de Dubufe, laissé relativement indemne. Gambart envoya le portrait à By pour le faire restaurer et rentoiler par l'artiste avec un chèque d'une centaine de guinées, mais l'artiste retourna les deux auprès du marchand. En échange de ce service, Gambart lui fit parvenir avec la somme prévue un taureau écossais qui, d'après Storey, parvint au château en effrayant ses transporteurs durant le voyage. Il était accompagné d'une note de Gambart précisant qu'il s'agissait du plus fin spécimen de la sorte qu'il ait pu trouver, servant à la fois de modèle pour ses futures toiles et de preuve d'amitié. Nous ne possédons pas d'écrits de l'artiste confirmant l'arrivée du taureau à son domicile, cet incident nous renseigne cependant sur les rapports entretenus entre l'artiste et son marchand, qui aurait pu envoyer la toile à Dubufe, son auteur principal. En revanche, il existe plusieurs preuves qu'un taureau écossais pénétra l'atelier de l'artiste en juillet 1878. Rosa Bonheur avait vu à l'Exposition Universelle de 1878 à Paris un grand taureau surnommé Donachadh Ban appartenant à l'écossais James Duncan. Elle télégraphia à ce dernier pour obtenir l'autorisation d'accueillir la bête durant une petite période, suffisante pour le peindre. James Duncan lui prêta donc le taureau, sans aucun frais, et de cet accord sont nés les bons

286 « A bull for Rosa Bonheur », *Dundee Advertiser*, 13 novembre 1866, p. 6 : « Mr Wilson of Banknock and Mr. DL. Fogo of Row visited Doune market on Wednesday to purchase a West Highland bull for Madlle. Rosa Bonheur, the eminent French painter. An animal of great beauty was selected from the stock of Mr Laing, Forest Hill, and forwarded to Paris, under the care of Messrs Swan & Sons, Edinburgh. The bull was despatched from Britain, but on arriving in a French port he was stopped, being liable to suspicion, as coming from a country infected with « cattle disease ». The lady waits to complete her pictures until, by means of a special order from the minister of the Interior, the brute is permitted to enter France. »

287 « Rosa Bonheur's New Picture », *Sheffield Daily Telegraph*, Sheffield, 14 novembre 1866, p. 3 : « Mdlle. Rosa Bonheur has nearly completed a large picture of cattle and drovers in the Highlands. The men are vigorously belabouring some of the animals in order to make them move on a rough road. One of the most important of the latter is, in Mdlle. Bonheur's composition, intended to be a dun bull of skittish habits and irascible temper. In order to paint this creature after her usual careful fashion, the artist procured in Scotland a noble animal. The bull was despatched from Britain, but, on arriving in a French port, he was stopped... »

288 STOREY George Adolphus, *Sketches from Memory*, Londres, Chatto & Windus, 1899, pp. 323 – 325.

rapports avec l'artiste qui lui valurent une invitation à Benmore durant l'été²⁸⁹. En août de la même année, Rosa Bonheur fit envoyer à James Duncan une caisse contenant un portrait de son animal qu'elle fit transmettre par Surville, ancien associé de Gambart, aux marchands Pilgeram et Lefèvre à Londres, successeurs de Gambart (**Cor. 29**). Il s'agit sans doute de la toile exposée par Duncan à Glasgow en 1879 (**Cat. n°32**). Il semble par ailleurs que Gambart envoya d'autres modèles à l'artiste pour qu'elle puisse finir ses toiles comme il l'annonce dans les lettres de son legs (**Cor. 35**).

3. La « chiennerie » écossaise

En dehors de Wasp, terrier écossais peint en 1856, Rosa Bonheur ajouta dans les dix dernières années de sa vie à sa grande chiennerie au moins deux autres chiens originaires d'Écosse. Il y eut d'abord Charley, « petit polisson », que Paul Chardin identifie dans une des lettres envoyées par l'artiste comme un griffon de Skye²⁹⁰, une race qui ne semble plus exister aujourd'hui. L'animal avait été demandé par une certaine Julie durant l'été 1893 mais « le trouvant tellement à son goût, cette vieille Rosa l'a gardé pour elle, pensant en trouver un autre moins beau pour Julie »²⁹¹. Anna Klumpke évoque Charley comme un chien de la race Yorkshire, race de terrier anglaise²⁹². « Ce petit surnois est mon favori, et il le sait bien. Voyez son poil soyeux. Si je l'avais envoyé à l'Exposition canine, il aurait certainement obtenu un grand prix, mais je n'ai pu consentir à m'en séparer. Charley est si affectueux, si câlin ; il a de si beaux yeux ; il ne lui manque que la parole. Les bêtes ont des âmes, le croyez-vous ? »²⁹³ demandait Rosa Bonheur à Alice Thaw en 1895. Charley apparaît dans une huile de l'artiste (**Cat. n°38**) mais également dans le grand portrait qu'Anna Klumpke fait de Rosa Bonheur en

289 « A Highland bull in a studio », *Banffshire Journal and General Advertiser*, 2 juillet 1878, p. 7 : « Admirers of the shaggy and picturesque Highland breed of cattle will be interested in knowing that the first prize three-year-old Highland bull belonging to Mr Duncan, Benmore, Argyleshire, which was shown at the Paris Exhibition, is at present at Fontainebleau, 20 miles from Paris, the studio and residence of the famous Rosa Bonheur. Rosa Bonheur accompanied by some English and French Commissioners, went the round of the show, and, noticing the bull, inquired if it was for sale. She received answer that the animal was to be sold on no account. On obtaining the address of the owner, she telegraphed to London to ask if it could be hired for a certain period, so that she might have an opportunity of painting it. Mr Duncan immediately replied, and gave instructions that Rosa Bonheur was to have the bull for that purpose free of all charges. So he remains there for a time among other noble equine, bovine, and canine guests, under a most hospitable roof. »

290 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, By, 6 avril 1894, Bywaters Special Collections, RB.90.145.

291 HERVIER Paul-Louis, *op. cit.*, p. 200.

292 KLUMPKE Anna, *op. cit.* p. 32.

293 *Ibid.*, p. 34.

1899, année de sa mort (**Ill. 19**). Bien qu'ayant dessiné et peint des chiens de toutes les races et de toutes les tailles, Rosa Bonheur avait une préférence pour les chiens à poils longs. Elle possédait un grand lévrier écossais aux longs poils argentés surnommé Mac, certainement en raison de tous les « MacGeorges, Macdonalds et Macs de toutes sortes »²⁹⁴ croisés en 1856. Nous savons qu'elle produisit plusieurs dessins de Mac, puisqu'elle remit au marchand Tedesco un croquis au crayon rehaussé de gouache sur papier jaune en avril 1898²⁹⁵, et qu'un autre dessin au crayon de Mac est vendu en 1900 (**Cat. n°89**). L'artiste n'était pas la seule à avoir apprécié les qualités du lévrier écossais. Dès 1848, Alfred De Dreux se rendait en Angleterre pour fuir la Révolution et représentait *Fidélité*, un grand lévrier d'Écosse méditant de façon mélancolique auprès d'une tombe. D'après René Peyrol, Mac avait été offert à Rosa Bonheur en cadeau²⁹⁶. Nous n'avons pas trouvé de mentions d'autres cadeaux ou d'autres animaux relatifs à l'Écosse, cela est étonnant au vu du nombre d'œuvres dont les modèles étaient des ovins. L'artiste avait-elle récolté suffisamment d'études à Wexham ? Ou bien a-t-elle eu recours à des modèles similaires trouvés en France ? La race *Scottish Blackface* n'ayant pas été introduite en France avant le XX^{ème} siècle, il est plus probable que l'artiste ait accumulé un grand nombre d'études. Elle révélait d'ailleurs en 1892 : « Au surplus, voyez mes cartons ; ils sont assez remplis d'études — ils en contiennent, en effet, tout près de deux mille — pour me dispenser de courir les modèles. »²⁹⁷.

II. Le leitmotiv écossais dans l'œuvre de l'artiste

A) « Nul n'est prophète en son pays »

294 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 135.

295 Enveloppe d'une lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, 19 avril 1898, Bywaters Special Collection, RB.90.157 : Porte une annotation postérieure de la main de Chardin : « Note écrite sur l'enveloppe qui me fut remise par Tedesco, Md. de tableaux le 19 avril 98. Cette enveloppe contenait un croquis au crayon rehaussé de gouache, sur papier jaune, représentant Mac, lévrier écossais de Mlle Rosa Bonheur, un fac simile d'un dossier à la plume, deux toiles de chiens d'équipage couplés et une photographie de Mlle Rosa Bonheur et de son amie Nathalie Micas. »

296 PEYROL René, *op. cit.*, p. 16.

297 LUNE Pierre (de), « Rosa Bonheur », *Gil Blas*, 7 juin 1892, p. 2.

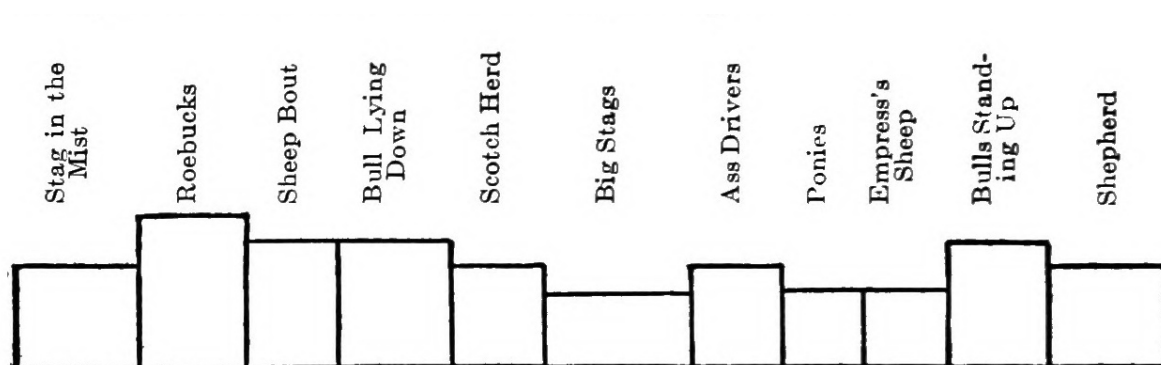
1. L'Exposition Universelle de 1867 : point culminant

Alors que l'artiste exposait depuis plusieurs années dans les galeries britanniques, l'année 1867 marqua son grand retour dans les expositions françaises lors de l'Exposition Universelle avec une grande sélection de dix toiles représentatives de ses dix dernières années de travail. Or, sur les dix toiles qu'elle exposa, six arboraient un thème écossais, et attestaient de la place préminente prise par ce « motif ». Déjà depuis 1864, Rosa Bonheur avait renoué avec la vie officielle en recevant l'Impératrice Eugénie à By. Sa Majesté, en se retirant, avait commandé un tableau pour sa galerie particulière, et invité la grande artiste à lui rendre une visite à Fontainebleau²⁹⁸. L'année suivante, le 10 juin 1865, l'Impératrice, assurant la régence, venait lui remettre par décret l'ordre de la Légion d'honneur. Déjà depuis 1856, Eugène de Mirecourt sollicitait la croix de la Légion auprès du gouvernement impérial, mais il n'était pas le seul. En octobre 1856, le Chevalier Dupont, officier de la Légion d'honneur proposait l'artiste pour la décoration au cabinet de l'Empereur avec la phrase « Le génie n'a point de sexe ! » en conclusion²⁹⁹, phrase qui fut attribuée *a posteriori* à l'Impératrice. Cette distinction obligeait l'artiste à revenir sur le devant de la scène française alors que nombre de ses œuvres voyageaient outre-Manche sous la coupe de Gambart et Tedesco. Dès le mois de février 1867, l'artiste s'attela donc à faire revenir de l'étranger par l'intermédiaire de Gambart et de Surville ses plus belles pièces pour constituer une sélection digne de l'exposition. Nous reproduisons ci-dessous un dessin publié par Stanton montrant la sélection de ses œuvres telle qu'elle fut prévue³⁰⁰ :

298 HERMANT A., « S.M. l'Impératrice chez Mlle Rosa Bonheur », *Le Monde illustré*, 25 juin 1864, p. 406.

299 Lettre du Chevalier Dupont, conseiller honoraire de la cour des comptes, au Cabinet de l'Empereur, 31 octobre 1856, Archives des musées nationaux, série P, cote 20144790/148, P30, Dossier d'artiste Rosa Bonheur.

300 Lettre de Rosa Bonheur à Auguste Bonheur, 7 février 1867 in STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 167.



Bien que les dimensions affichées paraissent aléatoires, parmi les onze œuvres que l'artiste avait fait revenir au moins quatre étaient liées au voyage en Écosse. Mais, certainement en fonction des récupérations que purent effectuer son agent parisien et son agent londonien, lorsque l'Exposition Universelle ouvrit le 1^{er} avril 1867 la sélection avait de nouveau changé. Se trouvaient dans l'Exposition des tableaux inédits pour les visiteurs français : *Moutons au bord de la mer* (Cat. n°25), *Une barque* (Cat. n°24), *Razzia* (Cat. n°16), *Poneys de l'île de Skye* (Cat. n°17), *Berger écossais* (Cat. n°14) et une œuvre intitulée « Boeufs et vache (Écosse) », correspondant peut-être à *Morning in the Highlands* (Cat. n°13) puisque l'œuvre était inscrite comme appartenant à William Wilson. Les *Moutons au bord de la mer* avaient été retirés du cabinet de Sa Majesté, dans le Palais Impérial, sous le nom de « Dormoir de moutons »³⁰¹. Il s'agissait en effet du tableau commandé par l'Impératrice à l'artiste en 1864 et peint l'année suivante par Rosa Bonheur. Il présentait les caractéristiques d'une précieuse œuvre de cabinet, à savoir une délicate huile sur panneau de petites dimensions. L'atmosphère de cette composition est très paisible, mais sa structure est extrêmement bien étudiée. Elle est rythmée par le chiffre trois, puisqu'un groupe central formant un triangle de trois moutons de type Mérinos est positionné au premier plan, chaque animal regardant dans une direction différente. Le port de tête, siège de l'intelligence, fait preuve de grande précision. Le groupe principal est équilibré à l'arrière-plan par deux autres groupes, d'une part un groupement de rochers escarpés dans la mer et d'autre part un ensemble de quatre moutons formant un bloc de laine solide qui creuse la perspective. La douceur de la lumière, venant du côté gauche de la composition, la texture veloutée des toisons et l'usage de tons légers donnent à l'ensemble un

³⁰¹ Archives des musées nationaux, Gestion des Musées de France, série Z, cote 20150044/83 : Prêts aux expositions, 20 mars 1867, Liste des ouvrages appartenant à l'État ou à S.S.M.M. admis à l'Exposition Universelle.

caractère profondément intemporel. Le sujet choisi ne donne pas d'indications temporelles ou géographiques. Nous émettons l'hypothèse que la triade familiale du groupe central ait pu constituer dans les yeux d'Eugénie un rappel de la situation de la famille impériale au sein de laquelle le jeune Louis-Napoléon avait à peine dix ans. Aux côtés de ce tableau résidait à l'Exposition le *Berger écossais*, une toile peinte plus tôt en 1859 qui avait déjà séduit la presse écossaise³⁰². Représentant un berger vêtu du plaid et du kilt guidant son troupeau à travers une lande de bruyères, accompagné d'un fidèle collie, l'huile produit un effet similaire à la *Razzia* en plaçant le spectateur au-devant même de l'action face au troupeau en marche. Ce procédé avait été développé dès 1846 par Constant Troyon et consistait en quelques artifices de composition, à savoir la frontalité du chemin, un éclairage placé très bas, une source lumineuse masquée, et des animaux de grandes tailles étendant leurs ombres vers le spectateur.

2. « Il est des voyages dangereux »

L'artiste qui était en 1853 irréprochable aux yeux de la critique française connut en 1867 un violent revirement. « L'illustre revenante »³⁰³ n'obtint qu'une médaille de seconde classe. Les critiques français voyaient dans sa peinture l'impact proéminent de son séjour britannique, l'accusant de sacrifier au goût des amateurs, de verser dans un style anglais et de perdre sa spontanéité picturale en pignochant jusqu'au moindre brin d'herbe. On reprocha à l'artiste de ne plus exposer ses œuvres dans sa patrie et de ne plus se mesurer à ses confrères pour pouvoir progresser : « On dirait que l'éminente artiste a voulu nous dédommager tout d'un coup, et présenter pour ainsi dire en une fois le résultat de ses études pendant les douze années qu'elle a passées dans une retraite absolue. »³⁰⁴. Les critiques admiraient toujours le dessin savant et la vérité parfaite de ses animaux, mais vilipendaient la touche « fausse, lourde et sans limpidité »³⁰⁵, le coloris « ici triste et sec, là mou, cotonneux, sans ressort »³⁰⁶, et la facture « molle, sans accent »³⁰⁷, et voyaient dans ses œuvres la répétition d'un même type « le taureau jaune et frisé, la chèvre aux longs poils flottants et le berger écossais, pareil au héros d'un

302 « Pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 15 octobre 1862, p. 2.

303 MANTZ Paul, « Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1867, p. 339.

304 FOURNEL Victor, « Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle », *La Gazette de France*, 24 juillet 1867, p. 2.

305 PELLOQUET Théodore, « L'Exposition Universelle de 1867 », *Le Monde Illustré*, 3 août 1867, p. 74.

306 FOURNEL Victor, *op. cit.*, p. 2.

307 PELLOQUET Théodore, *op. cit.*, p. 74.

roman de Walter Scott »³⁰⁸. Pour ses commentateurs, elle s'était laissée prendre au charme trompeur de la peinture anglaise contemporaine. Théophile Thoré-Bürger l'accusa d'être devenue « Miss Bonheur », une élève de Landseer en empruntant ses tons rougeâtres, ses animaux violacés et ses effets vitreux³⁰⁹. Paul Mantz assena dès juillet 1867 : « Il est des voyages dangereux »³¹⁰. L'année suivante Saint-Santin accablait une nouvelle fois l'artiste : « sa peinture, si française jadis, avant son exil volontaire de nos Salons, avait pris aujourd'hui je ne sais quel fâcheux et maladroit accent d'outre-Manche »³¹¹. Pour autant paradoxalement la majorité des œuvres écossaises permettaient aux critiques de toujours reconnaître le grand talent de l'artiste. Théophile Thoré souligna le caractère réussi des *Poneys de l'île de Skye*, Victor Fournel retrouva l'impétuosité du pinceau dans la *Razzia*, et Saint-Santin affirma que « la Rosa Bonheur d'autrefois, nous ne la trouvons que dans ses moutons [...]. *Les Moutons au bord de la mer*, et les *Moutons dans la barque* sont deux excellents morceaux »³¹². En effet, malgré la grande appréciation de Rosa Bonheur pour l'art de Landseer, il ne semble pas avoir eu d'influence stylistique marquée sur son travail, bien que certaines compositions tardives, comme le *Roi de la forêt*, soient dans le sujet et l'idée un hommage au peintre. Si la touche de Rosa Bonheur devint plus fine et sa quête pointilleuse de véracité plus forte, il n'existe pas de rupture véritable dans son style après le voyage de 1856. En outre, l'intérêt pour le détail chez les peintres animaliers et paysagistes correspondait à un mouvement commun puisque selon René Ménard « d'autres artistes [...] s'attachent à reproduire l'animal pour lui-même, et en étudient amoureusement jusqu'au moindre détail, au point de lui sacrifier quelquefois l'air ambiant dont doit être enveloppé le tableau »³¹³. Son évolution picturale vers un plus grand sens de fini est graduelle à partir des années 1860 et correspond donc, peut-être indépendamment, à sa plus grande phase de production écossaise. Coïncidant avec les retours plus ou moins virulents de ses compatriotes, un mouvement critique se dessine également du côté opposé de la Manche. Déjà en 1861, l'*Illustrated London News* se plaignait de la manière répétitive de ses productions écossaises³¹⁴. Mais plus encore, le *Changement de pâturage* (**Cat. n°24 et n°70**) connaît un échec sous toutes ses formes. Sa version à l'huile n'est pas considérée comme une bonne peinture, les personnages y sont vus faiblement dessinés et l'eau apparaît

308 FOURNEL Victor, *op. cit.*, p. 2.

309 THORE Théophile, *Les Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Jules Renouard, 1870, p. 364.

310 MANTZ Paul, *op. cit.*, p. 339.

311 SAINT-SANTIN, « J.R. Brascassat », *Gazette des Beaux-arts*, 24 juin 1868, p. 573.

312 SAINT-SANTIN, « J.R. Brascassat », *Gazette des Beaux-arts*, 24 juin 1868, p. 576.

313 MENARD René, « Exposition Internationale de Londres », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. n°2, 1870, p. 447.

314 « South Kensington », *Illustrated London News*, 23 mars 1861, p. 20.

trop bleu. « L'eau ne peut pas être peinte sans étude même par une Rosa Bonheur » réprouvait l'écrivain Walter Thornbury³¹⁵. Le *Morning Post* déclara même que l'artiste échouait complètement dans sa peinture de l'eau, dessinée avec trop de régularité mathématique pour être naturelle³¹⁶. L'artiste, qui en proposa une version à l'aquarelle, fut plus encore dénigrée : « L'eau est picturale dans sa texture, et les vagues sont conventionnelles dans la forme et le faible agencement. Les montagnes lointaines ont sûrement été peintes à partir de l'imagination de l'artiste – elles n'ont certainement rien à voir avec ce que l'on voit dans les Highlands, ou, en fait, n'importe où dans les Quatre Mers. Si la peintre avait donné autant de soin au rendu du paysage qu'aux moutons, elle aurait réussi à faire un tableau que le monde n'oublierait pas d'emblée »³¹⁷. Même s'il est peu probable que l'artiste ait eu connaissance de ces critiques, ces dernières démontrent qu'à la même époque, un double mouvement de remise en cause de sa production s'effectuait des deux côtés de la Manche.

B) Evolutions du *modus operandi*

1. De l'étude à la peinture, la longue gestation des sujets écossais

« Voilà ce qu'il vous faut bien comprendre, Miss Anna. Une artiste véritable doit garder ses sujets gravés dans sa tête. Il faut que, tout comme un musée, son cerveau soit rempli de ses œuvres. »³¹⁸. En effet, Rosa Bonheur développa sa production de sujet écossais sur un temps très long après le voyage de 1856 en conservant une scrupuleuse précision à tous les niveaux. Cela est dû à la grande probité du mode opératoire qu'elle suivait, rencontrant perpétuellement la difficulté. Avant d'entreprendre un tableau sur un sujet écossais, l'artiste accumulait des séries d'études, parfois sur une même feuille, et des épreuves dans lesquelles elle variait les techniques, tout en faisant poser au besoin les modèles écossais, éphémères ou permanents.

³¹⁵ THORNBURY Walter, « Notes on the Exhibition of works of art at Leeds », *The Yorkshire Post and Leeds Intelligence*, Leeds, 11 juillet 1868, p. 3 : « Water cannot be painted without study even by a Rosa Bonheur. »

³¹⁶ « Crystal Palace Concerts », *Morning Post*, 19 avril 1869, p. 3.

³¹⁷ « The Watercolour Exhibition », *The Hull Advertiser*, Hull, 21 mai 1867, p. 2 : « The water is painty in texture, and the waves are conventional in form and feeble in arrangement. The distant mountains must surely have been painted out of the fair artist's imagination — they are certainly like nothing to be seen in the Highlands, or, indeed, anywhere between the four seas. If the painter had given as much care to the rendering of the landscape as she has to the sheep, she would have succeeded in making a picture which the world would not readily forget. »

³¹⁸ KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 34.

Chaque animal était inspecté avec soin, sous toute ses faces et dans toutes les positions, dans les moindres détails de son existence, comme le montrent certaines études (**Cat. n°41 et 42**), afin d'obtenir la structure et l'anatomie dudit animal. Cette grande base de données, alliée à une éthique balzacienne du travail³¹⁹, constituait un matériel de référence réutilisable indéfiniment : ébauches, croquis, études mises au carreau, calques et esquisses. Rosa Bonheur inscrivait des commentaires sur ce matériel afin d'orienter son travail. En témoigne un dessin conservé au Walters Art Museum (**Cat. n°68**) sur lequel l'artiste a annoté moult indications. Ce dessin, constituant certainement une épreuve pour *Morning in the Highlands* (**Cat. n°13**) atteste avec force de l'attitude scrupuleuse de l'artiste envers la précision du dessin. Toute image, écossaise ou non, rapportée sur la toile était donc le fruit d'une lente synthèse et d'une longue élaboration effectuées par la mémoire. Rosa Bonheur utilisait les mêmes techniques montrées dans ses travaux non-écossais, et à travers une observation très proche des animaux et de leur environnement atteignait un haut degré de réalisme. L'apport de l'Écosse fut donc plus iconographique que technique. En outre, entre le commencement d'une toile et le moment où elle était considérée comme achevée, un grand temps s'écoulait pour accorder un délai suffisant au séchage des zones d'ombre. Refusant tout usage de siccatifs comme le bitume et les produits à l'huile car ils modifiaient les teintes et nuisaient à la conservation³²⁰, l'artiste procédait par aplats et empâtements successifs sur une toile bien préparée à l'ocre rouge brûlée pour l'ébauche du sujet et avec un gris neutre pour les fonds. L'essence de térébenthine, qui se trouvait dans la boîte à couleurs de l'artiste, était utilisée pour diluer les couleurs, sélectionnées avec grande connaissance et surveillées au cours du temps, avant de les appliquer sur la toile pour augmenter la fluidité de la matière et faciliter les nettoyages postérieurs³²¹. Nous savons grâce aux lettres de Nathalie Micas qu'en 1856 Rosa Bonheur faisait appel aux services du marchand de couleurs Colcomb Bourgeois (**Cor. 18**), installé au 18 quai de l'École sous le nom *Au Spectre Solaire*³²², pour la confection de ses pinceaux en soies de porc. En véritable conscience artistique, Rosa Bonheur était très attentive à la propreté de son outillage, à savoir ses pinceaux et ses palettes. Avant les années 1850, l'artiste broyait elle-même ses couleurs

319 « Le travail constant est la loi de l'art, c'est la création idéalisée. Les grands artistes et les poètes complets n'attendent ni les commandes ni les chalands : ils enfantent aujourd'hui, demain, toujours. Il en résulte cette habitude du labeur, cette perpétuelle connaissance des difficultés qui les maintient en concubinage avec la Muse. » in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, Paris, Houssiaux, 1874, p.198.

320 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 333.

321 FOULD Consuelo, « Rosa Bonheur », *Revue Illustrée*, 11 novembre 1899, sn°.

322 ROTH-MEYER Clotilde, *Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, vol. 1, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, 2004, p. 346.

puis au début des années 1850 elle commença à se servir des tubes de couleur produits industriellement³²³. Il est donc tout à fait probable que le marchand Colcomb lui ait obtenu également des couleurs. L'enseigne était d'ailleurs reconnue dès le milieu du siècle pour sa confection de jaune antimoine, de bleu cobalt et de carmin fixe de garance³²⁴. Le marchand fournissait également le peintre Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)³²⁵. Certaines méthodes utilisées pour le reste de sa production purent servir pour ses sujets écossais. Par exemple, pour faire ses moutons, l'artiste mélangeait les teintes sur sa palette avec un couteau et tenait les différentes teintes près de l'animal pour voir si elle détenait le bon ton³²⁶. Peut-être fit-elle pareil pour les animaux écossais réunis à Wexham et ceux parvenus à By. Par ailleurs, pour exécuter ses œuvres de grandes dimensions après *Le Marché aux chevaux* elle sollicitait l'aide de Nathalie Micas ou de sa famille³²⁷. Il est donc légitime de se demander si certaines œuvres de grand format, comme la *Razzia*, ne furent pas le résultat d'un travail à plusieurs mains. Il pourrait paraître étonnant que l'artiste, qui avait un besoin constant de se référer à la réalité des couleurs, des matières et des environnements naturels, ait pu produire pendant un si long temps et avec une telle ampleur des œuvres d'après ses souvenirs, ses prises de notes et ses études. Mais, comme le prouve le graphique ci-dessous, la plus grande partie de la production écossaise est réalisée dans la première décennie suivant le voyage, et surtout après l'installation au château de By, au moment où les souvenirs sont encore vifs dans son esprit. Ainsi, la notion de leitmotiv écossais peut s'appliquer dans la mesure où l'artiste évoque infatigablement son amour pour l'Écosse et parsème son existence de bribes mnésiques, mais il serait plus difficile de l'employer en évoquant uniquement sa production artistique.

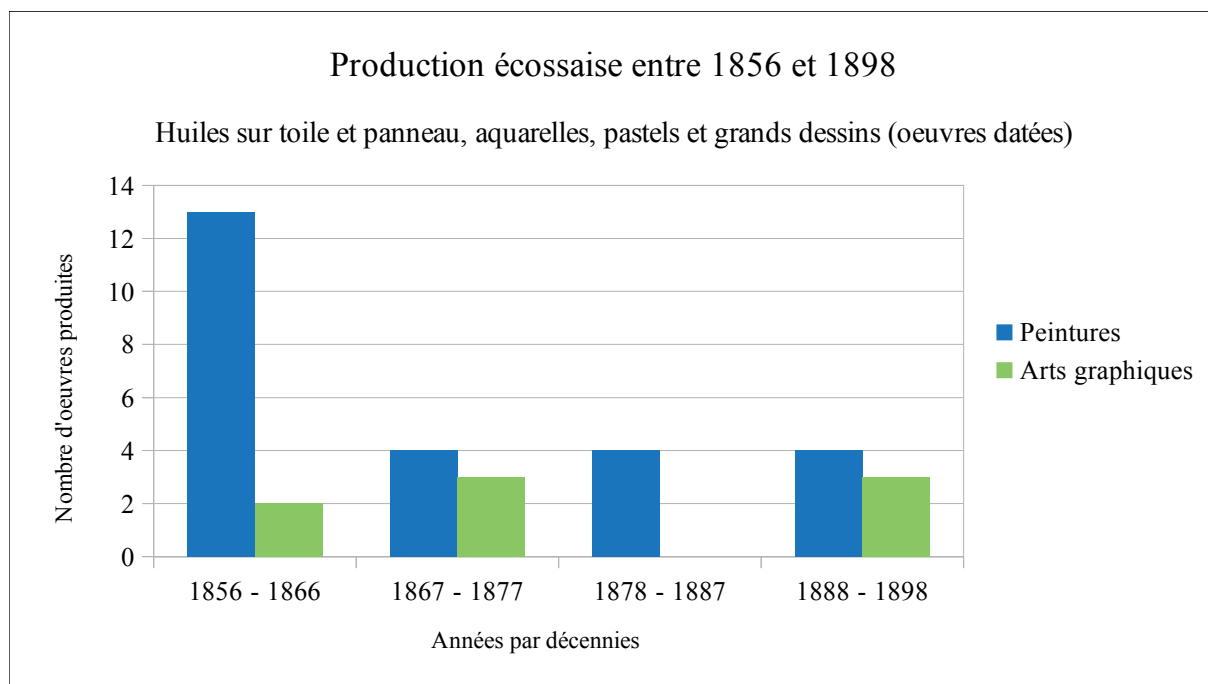
323 QUINSAC Annie-Paule, « Rosa Bonheur ou la probité du métier » in *Rosa Bonheur (1822-1899)*, op. cit., p. 110.

324 CONSTANTIN Stéphanie, « The Barbizon Painters: A Guide to Their Suppliers », *Studies in Conservation*, vol. 46, 2001, p. 52.

325 CONSTANTIN Stéphanie, « The Barbizon Painters: A Guide to Their Suppliers », *Studies in Conservation*, vol. 46, 2001, p. 49.

326 GOODALL Frederick, op. cit., p. 132.

327 QUINSAC Annie-Paule, op. cit., p. 104.



Au sein de cette production mémorielle, l'artiste associa, déclina et réutilisa à plusieurs reprises des modèles dans des œuvres différentes. Elle développa une formule qui consistait à placer un groupe d'animaux représentatifs de la région, à savoir des boeufs de la race *Highland* ou des moutons *Blackface*, au premier plan et à l'arrière-plan afin de creuser une perspective, dans un paysage montagneux et lacustre ou maritime, dénué de toute présence humaine et souvent menacé par un voile brumeux. Ainsi, Rosa Bonheur a autant peint de bovins écossais que de moutons de la même contrée, en les faisant bien souvent cohabiter dans les mêmes œuvres, comme dans la *Razzia* (Cat. n°16), *Highland cattle and sheep* (Cat. n°23), *La Bousculade* (Cat. n°26) ou les *Boeufs dans les Highlands* (Cat. n°39). Nous avons retracé dans un album de l'artiste, qui cumulait album et carnets de notes pour ses idées de composition, un dessin intitulé « Clair de lune » (III. 20) présentant bien des similitudes avec *Morning in the Highlands*. L'album est daté de 1855 mais cette date est peu probable puisque l'artiste revenait fréquemment compléter ses albums. Pour autant, ce dessin fut-il à l'origine de la peinture, ou bien est-ce l'idée d'une composition que la peintre avait déjà eue ? Si nous ne pouvons pas fournir de réponse à cette question, il est certain que l'artiste eut des milliers de compositions « plein la tête »³²⁸ et que l'art, ce « tyran »³²⁹, l'empêchait de toutes les réaliser. Nous savons

328 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, By, 26 février 1899, Bywaters Special Collections, RB.90.165 : « J'ai des compositions plein la tête que je ne pourrai jamais exécuter en peintures avant 100 ans ».

329 « Rosa Bonheur », *Freeman's Journal*, Dublin, 1^{er} octobre 1859, p. 2.

également que l'artiste a « détruit une foule d'études » qu'elle jugeait mauvaises³³⁰. En outre, la production écossaise est sujette, comme le reste de ses œuvres, à un changement d'ordre structurel à partir de la fin des années 1860, à savoir une diminution de la frontalité du sujet animalier dans l'œil du spectateur au profit d'une figuration moins impétueuse et plus narrative. Cela est particulièrement visible dans la comparaison entre une œuvre comme les *Habitants des Highlands* (Cat. n°12) et les *Boeufs d'Écosse couchés à Glencoe* (Cat. n°35).

2. *Boeufs traversant un lac* et *La Bousculade* : L'échec des grands formats ?

Deux œuvres écossaises titanesques furent particulièrement tyranniques. Il s'agit de *La Bousculade* (Cat. n°26 et n°75) et des *Boeufs traversant un lac devant Ballachulish* (Cat. n°72) que l'artiste considéra elle-même comme ses deux plus grands morceaux de fougue après *Le Marché aux chevaux*³³¹. Destinées à devenir deux grandes toiles d'envergure, les deux projets ne virent cependant jamais le jour. Nous ne reviendrons pas sur le sujet dépeint dans la traversée des bœufs. En revanche, *La Bousculade* est directement tirée d'un évènement qui se produisit à la foire de Falkirk le 8 ou le 9 septembre 1856. Nous connaissons la genèse de cette œuvre grâce à Ernest Gambart et à la biographie d'Anna Klumpke³³². Au cours de la foire, l'artiste avait désigné certaines bêtes aux bouviers qui, au lieu de sortir les bœufs du troupeau, marqua son empressement en les malmenant avec son bâton de gauche à droite, causant instantanément un mouvement de panique au milieu de la foire. Des bœufs se jetèrent sur un troupeau de moutons voisin, en écrasant plusieurs au passage. Rosa Bonheur reproduisit sur fond de tentes de foire l'inextricable confusion des taureaux furieux montant les uns sur les autres et piétinant les moutons et les brebis sous les coups des bouviers, dans l'effarement le plus total. Ernest Gambart affirme dans ses lettres que l'artiste avait commencé à travailler pour les deux sujets, la traversée et la bousculade, dès le retour à Wexham, et il rajoute avoir envoyé de nouveaux modèles à Paris et dans les environs peu après (Cor. 35). Cela est fort probable puisque les grands taureaux noir et roux du premier plan présentent de grandes similitudes avec les protagonistes de la *Razzia* (Cat. n°16) réalisée en 1860. Selon le

330 Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Gérôme, Nice, 29 février 1882, Fondation Custodia, 9512.

331 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 331.

332 MAAS Jeremy, *op. cit.*, p. 84; p. 84; KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 239.

marchand, ce n'est que longtemps après son accumulation d'études qu'elle imagina une première esquisse à l'huile de *La Bousculade* en 1867 (**Cat. n°26**) et deux dessins à la sépia et au crayon sur carton, respectivement pour *Les Boeufs traversant devant un lac à Ballachulish* (**Cat. n°72**) et *La Bousculade* (**Cat. n°75**). Parmi les études pour *La Bousculade*, nous connaissons au moins un calque (**Cat. n°73**) et un dessin au crayon (**Cat. n°74**). Exactement à la date où Rosa Bonheur commençait sa *Bousculade*, le peintre Evariste-Vital Luminais (1821-1896) peignait *Pillards gaulois*, une huile sur toile présentant quelques similarités avec le dessin de l'artiste (**III. 21**). Les deux cartons de Rosa Bonheur devaient servir à faire deux grands tableaux, mais en 1872 les cartons étaient toujours en l'état et Gambart pria l'artiste de les lui faire parvenir pour avoir le plaisir d'en jouir. Rosa Bonheur retravailla les deux cartons pendant six mois et les envoya au marchand en 1873 en écrivant qu'il lui serait impossible d'en faire des tableaux et qu'elle avait mis tout ce qu'il lui était possible de faire. Gambart exposa tout de même les deux cartons à Londres chez Pilgeram & Lefèvre en 1874 où ils eurent un grand succès³³³. Les *Boeufs traversant un lac devant Ballachulish*, conservés au Musée d'Orsay, ne portent donc aujourd'hui que quelques rehauts de pastel vert dans la partie gauche de la composition, outre les nombreux ajouts de craie blanche, attestant du caractère inachevé de l'œuvre. Quant à l'esquisse, présentant quelques différences avec le carton, elle fut retouchée par l'artiste en 1890. Les deux cartons présentant des dimensions similaires, environ 1,30 x 2,23 mètres, inhabituelles pour la technique utilisée, ont nécessité l'usage d'un papier de dimensions exceptionnelles dont on ne connaît pas le fabricant. Il semble que les papiers étaient à l'origine d'une couleur gris-bleutée³³⁴. Ayant été conçus à la même période, Rosa Bonheur avait très probablement eu l'intention d'en faire une paire, mais le trop long enfantement des sujets eut raison du projet. Pourtant, c'est aussi à travers l'une de ces œuvres que l'artiste effectua une percée décisive au cœur même de l'art victorien, influençant directement les artistes. Le peintre Henry William Banks Davis (1833-1914) révéla en 1904 avoir été profondément impressionné par les premiers travaux de Rosa Bonheur, particulièrement le *Labourage Nivernais* pour le réalisme et la justesse des modèles, des poses et de l'environnement³³⁵. Davis produisit en 1872 une œuvre monumentale, intitulée *A Panic* (**III. 22**), directement inspirée des représentations de bousculade de Rosa Bonheur observées à la foire de Falkirk. Le peintre anglais avait de nombreux contacts parmi les artistes français et

333 « Drawings by Rosa Bonheur », *Era*, Londres, 26 avril 1874, p. 3.

334 *Ibid.*

335 MORRIS Edward, *op. cit.*, p. 104.

passa de longues périodes de sa vie en France. Avait-il vu l'une des bousculades de l'artiste en venant à son atelier ? Sa toile témoignait dans tous les cas d'un regard artistique inversé, de la Grande-Bretagne vers Rosa Bonheur. *La Bousculade* ne fut pas la seule à obtenir une destinée heureuse, puisqu'en 1874 la traversée des bœufs à Ballachulish fit l'objet d'un long poème par le chansonnier Gustave Nadaud (1820-1893) :

Les bœufs acculés au rivage,
Épouvantés poussés, forcés,
Cherchant leur salut dans la nage;
Au lac, ils se sont élancés.

Dans les eaux dormantes et mornes
Ils tracent des sillons mouvants.
On voit une forêt de cornes,
Mâts agités d'esquifs vivants.

Quatre bouviers, rameurs et guides,
Dans un bateau creux sont entrés ;
Ils soutiennent les moins valides,
Ils rappellent les égarés.

Déjà le premier de la bande
Suivi de près, touche le bord ;
Il monte au sommet de la lande
Et se retourne vers le Nord.

Un autre sent le roc solide
Sous ses pieds, s'arrête un moment
Livre au vent son poitrail humide
Et pousse un long mugissement.

Puis, à son tour, chacun arrive,
D'un pénible et suprême effort.
Naufragés, regagnez la rive
Rive qui mène au dernier port !

Ce tableau, de qui peut-il être ?
A tant de force et de grandeur
On a senti la main d'un maître;
Il est signé : « Rosa Bonheur. »³³⁶

336 BOSCH Ernest, *op. cit.*, pp. 71 – 72.

3. La photographie au service de l'art

Au-delà de ses études, Rosa Bonheur avait fait entrer la photographie dans l'atelier. Elle avait déjà recours aux services de grands photographes commerciaux, les frères Bisson dès la période parisienne, et Goupil et Braun pour la période de By, pour capturer ses modèles. Elle fit même ajouter tardivement un atelier de photographie au corps du château, induisant sans doute une pratique quotidienne de la technique. Outre les photographies prises par Anna Klumpke lors de la vente de 1900, se trouvent donc à By des milliers de plaques sèches au collodion et de plaques au gélatino-bromure d'argent. Cette dernière technique avait été popularisée au cours de la seconde moitié du siècle pour sa plus grande facilité d'utilisation. Comme beaucoup de ses confrères de la palette, la peintre se servait de la photographie comme aide-mémoire, classant les animaux et les paysages par types pour y puiser des attitudes et des compositions³³⁷. Nous savons par le biais d'une lettre envoyée à Paul Chardin que Rosa Bonheur utilisait ses photographies pour ébaucher ses tableaux³³⁸. « Il faut se méfier des photographies »³³⁹ écrivait-elle cependant. Il est très probable que si l'appareil photographique avait été à un stade de développement plus avancé en 1856, transportable et avec des temps de pose courts, l'artiste aurait eu recours aux agréments de la technique pour capturer les animaux et les paysages écossais. Or, l'artiste eut recours à la photographie pour au moins l'une de ses dernières grandes toiles à sujet écossais : *After a storm in the Highlands* (Cat. n°36). Il existe à By une série d'une dizaine de photographies d'un modèle homme vêtu à l'écossaise et affectant différentes postures (Phot. 1 – 11), dont au moins quatre ont pu servir de dispositifs préparatoires au tableau³⁴⁰. D'après Gambart l'épisode qu'a peint l'artiste en 1891 s'était produit lors du retour de Ballachulish : rattrapés dans la vallée de Glencoe par une mauvaise tempête, les voyageurs avaient vu un berger abriter son troupeau dans le creux d'un rocher³⁴¹. Sur les photographies, le modèle, dont nous ne connaissons pas l'identité, revêt un kilt qui ne paraît pas en très bon état de conservation, un béret, une chemise et des grandes chaussettes trouées à carreau. Cet accoutrement un peu défraîchi s'accompagne cependant d'un superbe

337 RIBEMONT Francis, « Rosa Bonheur telle qu'en elle-même », in *Rosa Bonheur (1822-1899)*, op. cit., p. 95 ; FONT-REAULX Dominique, *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris Flammarion, p. 242.

338 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.012 : « Le temps ne vous a pas favorisé pour vos études j'ai pensé à vous, car c'est tout au plus si nous avons eu une journée de beau temps depuis votre départ, mais vous devez ébaucher votre tableau si vous voulez que je vous envoie mes petites photographies de chevaux quoi qu'elles ne soit pas fameuses peut être pourront elles vous servir. »

339 Lettre de Rosa Bonheur à Surville, s.d., Fondation Custodia, 1990-A.458.

340 Nous remerciant Monsieur Michel Pons pour la communication de ces différents clichés.

341 MAAS Jeremy, op. cit., p. 130.

sporran, ne ressemblant en rien à celui conservé au château de By. Ce *sporran* ostentatoire est doté de trois grandes pampilles de fourrure de couleur foncée et de longs crins de couleur blanche ou beige. Il faisait partie de la typologie des *sporran* portés par les joueurs de cornemuse dans le cadre militaire et par les représentants de haut rang dans les grandes familles écossaises. Il y a donc une discordance, voire une erreur socio-historique, dans le fait de revêtir un berger d'un *sporran* cérémoniel. Il pourrait s'agir de certaines des « affaires écossaises » glanées par l'artiste, ou bien prêtées ou offertes, pour constituer un costume selon ses souvenirs. Parmi ces photographies, quatre d'entre elles contiennent une vue du modèle debout, appuyé sur son bâton dans le parc du château. Trois autres donnent à voir le modèle assis sur un caisson. L'une de ces poses a donné lieu à un dessin (**Cat. n°83 ; Phot. 1**), constituant peut-être l'une des premières études pour le tableau final, bien que les dispositions soient différentes. Enfin, quatre autres photographies montrent, selon un cadrage plus ou moins serré et plusieurs angles, le modèle accroupi sous des rochers. Il semble donc qu'au-delà de chercher des rappels de l'Écosse dans les alentours de By, l'artiste utilisa les nombreuses excavations rocheuses de la forêt de Fontainebleau pour ré-imaginer un contexte écossais. La posture finale adoptée dans le tableau est un compromis entre les quatre photographies. Une ruse technique a été adoptée puisque l'instrument de jardinage couvert d'un tissu sur lequel le modèle pose sa main devient un chien de berger. De même, l'artiste ne conserve aucun trait de la physionomie du poseur, mais uniquement la disposition au sein du rocher et le costume. Qui a pris ces photographies et qui dirigea la session photographique ? Nous ne connaissons pas la date exacte à laquelle ces clichés ont été pris ni si Rosa Bonheur fut la photographe ou si elle fut à l'origine de toutes les poses prises par le modèle. Mais, il semble que le modèle, photographié dans d'autres postures, ait servi également à la préparation d'un tableau d'indiens datant de 1889. Le tableau de berger date de 1891, il est donc très probable que cette série de photographies ait eu lieu dans les années 1880. Il existe également un dessin de cette scène (**Cat. n°79**), publié par Anna Klumpke, présentant quelques différences avec l'œuvre finale. S'agissait-il d'un dessin effectué rapidement après la vision dans le Glencoe pour lequel l'artiste a tenté de retrouver la posture du berger grâce à la photographie ? Ou bien est-ce un dessin réalisé comme épreuve avant le tableau ? Il est plus plausible que, l'artiste ayant en tête son idée de composition et peut-être quelques notes prises à Glencoe, ait cherché à retrouver par le biais de la photographie la posture la plus exacte possible, révélant par là même une

étape dans son grand processus créateur. Il ne semble pas que la photographie comme technique optique ait une incidence dans la composition, puisque le cadrage dans le tableau n'est pas serré comme dans les prises de vue. Mais la composition, très fermée, tranche tout de même avec la formule développée dans les autres œuvres. Par ailleurs, les épreuves photographiques observées pour elles-mêmes, ce qui ne fut sans doute jamais le cas du vivant de la peintre, possèdent une dimension inédite. Au-delà de leur subordination à la toile peinte et de leur dimension documentaire, certaines photographies se transmutent indépendamment en œuvre et rappellent que dès les années 1860 la photographie était utilisée pour elle-même à des fins esthétiques. L'un des clichés (**Phot. 6**), une prise un peu floue en partie haute dans laquelle le berger s'appuie pensivement sur son bâton évoque lointainement les regards perdus dans le vague des personnages que la photographe Julia Margaret Cameron (1815-1879) faisait poser dans son jardin. Les images photographiques à l'origine d'œuvres picturales ont souvent été dissimulées par les artistes à la même période. C'est le cas de Fernand Khnopff (1858-1921) qui prenait dans les années 1890 des photographies de son modèle, sa sœur, et s'évertuait à garder la part de mystère contenue dans ses œuvres³⁴².

C) Diversification et démultiplication

1. L'aquarelle, une réponse à Ruskin ?

Lié aux évolutions du *modus operandi*, il y eut à partir des années 1860 un grand développement de techniques variées et une démultiplication des œuvres écossaises sous différents formats. Dès le début de la décennie Rosa Bonheur s'intéressa à l'aquarelle, connue au XIX^{ème} siècle comme un art anglais incarné par des virtuoses comme Paul Sandby (1725-1809), Alexandre Cozens (1717-1786), Thomas Girtin (1775-1802), Bonington et Turner. L'aquarelle en France était davantage considérée comme un médium préparatoire, popularisé par la vogue de l'art anglais après la fin des guerres napoléoniennes. En 1862, l'artiste mentionnait déjà un travail sur six ou sept aquarelles, peut-être préparatoires au *Changement*

342 FONT-REAULX Dominique, *op. cit.*, p. 290

de pâturage (**Cat. n°70**)³⁴³. Tout comme elle le faisait pour ses peintures, l'artiste accumulait des séries d'études et d'épreuves en aquarelle en démontrant les mêmes qualités. La liberté et la rapidité d'exécution garanties par la technique lui permettaient de suggérer des effets de lumière et des moments de vie animale. L'aquarelle était aussi une méthode impitoyable et risquée, Rosa Bonheur le soulignait elle-même à Paul Chardin³⁴⁴. Mais à force d'entraînement, l'artiste avait démontré une haute technicité dans les effets de transparence, le dépôt de fines couches graduelles et l'usage des rehauts. Elle n'atteignit cependant jamais la fluidité et la liberté de Bonington car, selon les préceptes picturaux développés tout au long de son existence, sa peinture était contrôlée et utilisée pour dépeindre chaque détail : « Pour mes aquarelles, je procède d'une façon toute différente. Je prépare d'abord l'effet en grisaille; quand les valeurs sont à leur place et tous les détails bien terminés, je place les tons clairs, le ton local, etc. »³⁴⁵. Elle reprit ainsi en 1863 le sujet du *ferrying* de moutons (**Cat. n°70**), mais nous ignorons si l'aquarelle fut réalisée avant ou après le tableau peint la même année. Il est tout à fait possible que l'artiste ait en premier lieu utilisé l'aquarelle comme technique préparatoire avant de s'affranchir de cette barrière idéologique pour proposer des aquarelles seules. L'aquarelle du *Changement de pâturage* présente d'ailleurs quelques différences, dans les personnages et les dimensions de l'arrière-plan notamment. La version aquarellée fait montre d'une grande dextérité et habileté dans l'usage de la méthode, à travers des coups de pinceaux fins venant souligner les détails et les textures. Elle contient également une description étudiée des sujets animaux et humains, et surtout, témoigne d'un usage du violet, mélange de bleu et de rouge, particulièrement dans les ombres. Rosa Bonheur a-t-elle fourni une réponse aux suggestions techniques apportées par Ruskin moins d'une décennie auparavant ? S'il est très probable qu'elle ait pris en compte ses conseils donnés en octobre 1856 sur l'usage de pinceaux fins et l'application de violet dans les zones d'ombres, il est moins certain qu'elle ait répondu à sa critique de 1857. L'artiste développa d'ailleurs la technique à d'autres œuvres, en dehors des sujets écossais, comme les *Paysans landais allant au marché*, peint en 1866³⁴⁶, qui apporte des réponses similaires à la critique ruskinienne. Cette dernière œuvre a été réalisée grâce à une technique mixte reposant sur le crayon gras dans les parties inférieures, combiné à

343 Lettre de Rosa Bonheur, Paris, 11 octobre 1862, in STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 293.

344 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, 13 octobre 1871 : « Mais je vois maintenant que, dans ce genre de travail, il faut faire preuve d'audace, au premier coup, pour produire l'effet de transparence tant recherché. » in STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 244.

345 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 333.

346 *Landes peasants going to market*, 1866, aquarelle et pastel sur papier, Appleton Museum of Art, Floride, G18024.

l'aquarelle pour poser les tons et les ombres. Rosa Bonheur aurait donc pratiqué l'aquarelle selon une forme de combinaison des traditions anglaises et françaises. Elle peint également *Le berger écossais* (Cat. n°71) en 1866 dans la même technique, notable pour les délicats effets d'opacité dans l'arrière-plan et la représentation des ombres. Néanmoins, les coloris, jaunâtres dans les toisons et la végétation, bleu-violet dans les montagnes et vert sapin dans la tenue du berger, en font une œuvre très différente de la peinture. Le visage de l'écossais a été longuement étudié et individualisé, contrairement à l'homme présent dans la peinture dont le visage paraît s'estomper face au spectateur. L'aquarelle révèle une finition beaucoup plus forte que le tableau, notamment dans les pattes des moutons et les chaussures de l'homme au premier-plan. L'artiste produisit également une *Razzia* (Cat. n°66) et des *Habitants des Highlands* (Cat. n°84) à l'aquarelle. Rosa Bonheur connut d'autres épisodes de passion pour la technique dans les années 1870. Au milieu de l'année 1870, elle envoya une salve de lettres enthousiastes à Paul Chardin. Nathalie Micas lui révéla que l'artiste voulait faire « de grandes aquarelles »³⁴⁷ qu'elle trouvait fameuses pour le paysage. Au mois de mai 1870 elle était accaparée par « ses essais à l'aquarelle pour se mesurer aux paysagistes anciens et modernes »³⁴⁸ avant de laisser la méthode un peu de côté à l'approche des Prussiens. En 1877, elle se plaignait à Hippolyte Peyrol de n'avoir pas le temps de se consacrer à ses aquarelles, et que les seules qu'elle détenait devaient servir d'épreuves pour plus tard³⁴⁹. Un autre épisode eut lieu en 1890 pendant lequel « entraînée malgré [elle] à revivre par la peinture le beau voyage »³⁵⁰ fait avec Nathalie Micas, décédée un an auparavant, elle fit les *Chefs écossais* (Cat. n°78). « Pourquoi ? Parce que Rosa Bonheur travaille pour son plaisir et qu'elle ne fait jamais que ce qu'elle veut. Pour le moment elle s'est passionnée pour l'aquarelle et elle en fait de magnifiques ; demain, un autre caprice d'artiste la saisira »³⁵¹. Reprenant le sujet des bœufs aux manteaux hirsutes et aux longues cornes dans les vallons montagneux des Highlands, Rosa Bonheur livre une composition non loin de ses *Habitants des Highlands*. Pour autant, l'accueil qui lui est réservé en terre britannique est mitigé, peut-être en raison de sa technique fusionnée³⁵². Malgré cela, l'artiste était membre honoraire de la New Society of Painters in Watercolours, nouvelle société de peintre aquarellistes créée en 1831 en réponse au refus de la

347 Lettre de Nathalie Micas à Paul Chardin, mai 1870, Bywaters Special Collection, RB.90.198.

348 Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, By, 16 mai 1870, Bywaters Special Collections, RB.90.108.

349 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 186.

350 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 293.

351 WOLFF Albert, « Rosa Bonheur », *Le Figaro*, 11 juin 1890, p. 1.

352 « Madame Rosa Bonheur », *Illustrated London News*, 24 mai 1890, p. 23.

Royal Academy de reconnaître l'aquarelle comme une technique sérieuse. Rosa Bonheur y fut membre honoraire en 1870, 1875 et 1879, et y exposa en 1867, 1868 et 1875³⁵³.

2. Le pastel, tentatives ou médium indépendant ?

Dans le même temps, l'artiste avait manifesté un intérêt pour une autre technique, le pastel. « Après ma nomination comme officier de la Légion d'honneur, j'ai tenu à reprendre ma place au combat : ainsi que noblesse, talent oblige. Or, depuis quelques années, il s'était déclaré parmi les artistes un mouvement en faveur du pastel. Je n'ai pas voulu rester étrangère à ce courant ; il me rappelait des maîtres admirés dans ma jeunesse, au musée du Louvre, sans pourtant que j'aie jamais pris une seule leçon de ce genre. »³⁵⁴. C'est peut-être également le souvenir des fusains et pastels de Landseer, que Rosa Bonheur considérait comme les meilleurs matériaux qu'il ait utilisés, qui nourrissait sa pensée³⁵⁵. L'industrie du pastel avait connu au cours du XIX^{ème} siècle un essor sans précédent, culminant en 1885 avec la création de la Société des pastellistes français. La technique du pastel s'apparentait à la fois au dessin et à la peinture et offrait surtout le moyen de travailler avec un pigment pur sans usage de produit chimique qui correspondait tout à fait à la pensée artistique de Rosa Bonheur. Ses autres avantages étaient de n'avoir pas odeur, de ne pas nécessiter de temps de séchage et de permettre une exécution rapide. Offrant une grande liberté et de multiples possibilités de traits, de textures et de matière, ce médium vaporeux et ductile aux nuances infinies, néanmoins volatile et fragile, intéressa ses confrères paysagistes. En regard des sujets écossais, Rosa Bonheur avait utilisé le médium dans des compositions mixtes dans les années 1860 avant d'y revenir dans les années 1890 en l'utilisant comme technique indépendante. En 1868, elle l'utilisait avec le fusain sur un papier vélin bleu pour *Le Rêve d'Ossian* (Cat. n°77). Nous avons déjà évoqué le sujet de cette œuvre, dépourvue de toute représentation animale, mais beaucoup moins sa technique. Employant un papier vélin de couleur bleue, papier utilisé par ses confrères pour le dessin, et souvent le portrait, Rosa Bonheur y dessine au fusain et au pastel son aède gaélique et y appose des rehauts de craie blanche. L'artiste utilise la réserve du

353 YELDHAM Charlotte, *op. cit.*, p. 221.

354 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 88.

355 GOODALL Frederick, *op. cit.*, p. 242.

papier pour représenter les effets de la nuit. Ici, l'usage du pastel est restreint à certaines nuances orangées, tout comme dans la *Légende des loups* (Cat. n°94), afin de produire une source de lumière. Vibration de couleur intentionnelle, le pastel traduit idéalement la fugacité du feu de camp. L'onirisme presque symboliste contenu dans les deux œuvres diffère des productions habituelles de l'artiste et donne à voir une image plus nuancée de son œuvre. L'artiste utilisait fréquemment des « papiers bleus » pour ses épreuves, ce qui constitue un trait commun avec son confère Edgar Degas (1834-1917)³⁵⁶. Il est donc probable que ces deux dessins aient été destinés à un travail plus important. Comme les membres du groupe impressionniste qui adoptaient le pastel comme outil de travail en plein air pour saisir l'aspect transitoire de la nature mais réalisaient aussi des pastels d'atelier, l'artiste semble plutôt l'avoir pratiqué en atelier. Après avoir présenté quatre pastels dans la Galerie Georges Petit en 1897, elle proposait l'année suivante une variante de *Morning in the Highlands* au pastel (Cat. n°82). En conservant le même décor, l'artiste avait repris le groupe central des cinq bœufs. La pastelliste y avait adjoint deux autres bovins à chaque extrémité de la composition. Bien qu'il ait été signé, le pastel paraît être resté inachevé. Ayant déjà le dessin, Rosa Bonheur avait fait moins usage du pastel pour construire l'ensemble que pour rendre le coloris dans des tons tendres.

III. Diffusion et postérité : marchands, graveurs et collectionneurs

A) Entreprises d'expansion

1. L'explosion de la gravure anglaise : rapports avec les éditeurs et les graveurs

Certaines œuvres écossaises connurent une diffusion à grande échelle par le biais de l'estampe, et plus particulièrement de la gravure sur cuivre. La vente d'images imprimées était à l'origine du système émergent des galeries. Donc, en intégrant ce système au lieu du circuit

³⁵⁶ Dans une lettre de Rosa Bonheur à Isidore Bonheur, By, 21 février 1893 : « Je retouche mes épreuves sur papier bleu » in STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 206.

officiel, Rosa Bonheur s'assurait de toucher un public large et de façonner en quelques sortes le sens du marché. Pour ses productions écossaises, Ernest Gambart lui avait assuré que tous ses tableaux lui seraient achetés d'avance et qu'elle n'aurait plus le souci de trouver des acquéreurs. Mais en tant qu'éditeur-marchand, il fut également l'éditeur des gravures faites d'après les tableaux et les grands dessins de l'artiste qu'il vendait. Cependant, c'est essentiellement son neveu et successeur, Léon Henri Lefèvre, qui garantit aux œuvres écossaises une grande longévité. Ce procédé de reproduction permettait aux marchands de faire leur promotion et de tirer des bénéfices supplémentaires de la vente des estampes. De manière significative, la majorité des œuvres de l'artiste gravées en Grande-Bretagne étaient ses sujets écossais. Les estampes d'après les œuvres écossaises étaient tirées dès les années 1860 par Lefèvre, dont la maison était située à Londres, et la gravure était effectuée en grande majorité par des graveurs britanniques. La reproduction des œuvres à sujet écossais était donc majoritairement destinée à un marché anglo-saxon. Il était particulièrement notoire que chaque bonne gravure effectuée en Europe trouvait ses acheteurs principaux au Royaume-Uni³⁵⁷ : « Il n'y a guère d'habitation anglaise, des plus riches jusqu'à de très simples, où soit en gravures de maîtres soit reproduites à prix moindres, on ne voit appendue telle ou telle des scènes écossaises, souvenir des impressions de Rosa ou inspiration de son pinceau. »³⁵⁸. Et les thèmes proposés par Rosa Bonheur étaient si populaires que les gravures se faisaient souvent en deux formats. Parmi les graveurs de l'œuvre écossaise on compte Thomas Landseer, « l'un des premiers burins de l'Angleterre »³⁵⁹, qui reproduisit les *Habitants des Highlands* en 1860 et le dessin de la *Bousculade* en 1875. Charles-Georges Lewis (1808-1880), surtout connu pour ses reproductions des animaliers anglais, fut peut-être le plus prolifique. Il fit un grand et un petit format d'après les *Habitants* en 1873 et d'après *Morning in the Highlands* en 1857 puis en 1872. Il grava également la *Razzia* en grand format en 1862 ainsi que les *Poneys de l'île de Skye* en 1870 et le *Changement de pâturage* en 1872. Charles Mottram (1806-1876), réputé pour ses reproductions d'Holman Hunt et de Landseer, grava également la *Razzia*, puis les *Boeufs traversant à Ballachulish* en 1875. Henry Thomas Ryall (1811-1867) fut également impliqué pour la gravure du *Changement de pâturage* dès 1867. Joseph Bishop Pratt (1854-1910) a gravé de nombreuses œuvres de l'artiste parmi lesquelles *Boeufs d'Écosse couchés à*

357 « Talk of pictures and the painters », *The Art Journal*, Londres, 1857, p. 336.

358 ANONYME, *Monument érigé en mémoire de Rosa Bonheur à Fontainebleau par M. Ernest Gambart. Inauguration*, Mâcon, Protat frères, 1901, p. 22.

359 BOSCH Ernest, « Collection Gambart », *Le Forum artistique*, juin 1886, p. 71.

Glencoe en 1890, *After a storm in the Highlands* en 1892, *Chefs écossais* la même année, et *Midi dans les Highlands* en 1893. Toutes ces œuvres ont été gravées sous des noms différents, traduits et adaptés à la clientèle outre-Manche. Un seul graveur français, Alfred-Alexandre Delauney (1830-1894) a été répertorié, pour la gravure des *Poneys et moutons au bord de la mer*. D'après une nécrologie publiée à sa mort, le graveur Joseph Bishop Pratt s'est rendu à Fontainebleau à plusieurs reprises à la demande de l'artiste qui souhaitait vérifier la bonne marche des reproductions³⁶⁰. Il en résulta une amitié dont témoignent deux photographies conservées à By. L'une d'entre elles montre le graveur attablé devant une plaque de cuivre, travaillant à la lumière du jour, et au fond de la pièce *After a storm in the Highlands* (**Phot. 12**)³⁶¹.

2. Propriété de l'artiste sur ses œuvres écossaises

Une fois que les œuvres avaient été remises aux marchands, Rosa Bonheur n'avait plus possession de ses droits sur les œuvres. Elle écrit d'ailleurs à un amateur lors de l'Exposition Universelle de 1867 : « tous les tableaux qui sont exposés ne m'appartiennent plus et tous auront été gravés je n'ai même pas le droit d'en permettre un croquis ou publication »³⁶². Contrairement à la France, où la propriété artistique d'une œuvre était depuis les lois de l'an II de la République et le Code Napoléon possédée par l'artiste qui détenait le droit de propriété et le droit de reproduction jusqu'au moment de la vente, lors de laquelle il cédait ce double droit, la Grande-Bretagne ne possédait pas de législation appropriée. Face au piratage d'imprimés dont il avait été victime, Gambart avait d'ailleurs été l'un des premiers à critiquer la loi anglaise en 1863 dans un pamphlet intitulé *On Piracy of Artistic Copyright*. Néanmoins, il existait un Bureau de la Propriété (Copyright Office) où étaient déposés les formulaires de demande d'enregistrement de propriété pour les œuvres. Ce formulaire contenait un contrat entre le marchand, propriétaire du droit d'auteur, et l'artiste, auteur de l'œuvre, généralement avant leur gravure. Ces formulaires, aujourd'hui conservés dans les archives nationales anglaises, livrent des informations sur ce système, mais également sur les dates auxquelles les

360 « Obituary », *Baily's Magazine of Sports and Pastimes*, février 1911, p. 161.

361 Nous remercions Monsieur Michel Pons pour la communication de ces informations.

362 Lettre de Rosa Bonheur à un Monsieur, Bibliothèque nationale de France (Paris) – Département des Manuscrits, NAF 22953, f. 32.

marchands déposaient les demandes et circonscrivent donc les dates auxquelles l'artiste avait pu finir son travail, bien que, souvent, les marchands déposaient la demande alors que le travail était à peine terminé³⁶³. Par exemple, nous savons qu'une demande pour l'aquarelle *Changement de pâturage* fut déposée au mois de juin 1867, et que la même année Ryall produisait sa gravure³⁶⁴. Une demande déposée pour *Highland Sheep* (**Cat. n°30**) en février 1869 révèle bien que les délais entre l'achèvement d'un tableau et la demande auprès du Bureau étaient courts, puisque l'œuvre est terminée en 1869, donc certainement entre janvier et février³⁶⁵. Pour autant, il semble que cette demande n'a pas abouti car nous ne connaissons pas de gravure de cette œuvre. Le formulaire du grand dessin de *La Bousculade* fut déposé sous le nom « A Stampede » en même temps que l'autre grand carton, déposé sous le nom « The Straits of Ballachulish » au mois de mars 1874 par Pilgeram & Lefèvre³⁶⁶. Dès juin 1860, la presse soulignait que les gravures d'après les œuvres Rosa Bonheur constituaient une classe artistique à part entière³⁶⁷. En décembre 1893, l'artiste céda à Messieurs Tedesco Frères tous les droits de reproduction sans aucune exception de ses tableaux, aquarelles, dessins, pastels dont ils étaient déjà propriétaires et de ceux qu'elle leur vendrait à l'avenir.

3. La conquête de l'espace anglo-saxon

En dehors des *French Exhibitions* d'Ernest Gambart et ses successeurs, et de leurs publications gravées, Rosa Bonheur voyagea à travers ses œuvres en Écosse. En janvier 1861, Alexander Hill recevait dans sa galerie édimbourgeoise la *Razzia* (**Cat. n°16**). Et en septembre 1862, Hay & Lyall, sculpteurs et doreurs associés de la reine Victoria, exhibaient dans leur vitrine à Aberdeen, le *Berger écossais* (**Cat. n°14**) et *Wasp* (**Cat. n°10**). Elle continua également d'être très bien représentée sur le sol britannique dans les expositions officielles

363 « Les toiles que je fais en ce moment ne sont plus à moi » écrit Rosa Bonheur dans une lettre à Paul Chardin, By, 9 février 1861, Bywaters Special Collections, RB.90.002.

364 AN, Angleterre, Kew, Archives du Copyright Office, COPY 1/13/366 : Demande d'enregistrement de propriété pour « Water colour drawing 'Changing Pastures' 27¼ x 18¾. »

365 AN, Angleterre, Kew, Archives du Copyright Office, COPY 1/15/44 : Demande d'enregistrement de propriété pour « 'Oil painting 'Scotch Sheep on Sea Coast'. Size 35¼ x 25¼ inches' ».

366 AN, Angleterre, Kew, Archives du Copyright Office, COPY 1/124/463 : Demande d'enregistrement de propriété pour « 1) 'A chalk drawing called 'A Stampede', a frightened herd of oxen running into a flock of sheep, size 89 x 50½ inches' 2) 'A chalk drawing called 'The Straits of Ballachulish' representing cattle fording the Straits of Ballachulish, size 87 x 48 inches'. »

367 « Scenes in Scotland, Spain, and France, by Rosa Bonheur », *Art Journal*, Londres, n°66, juin 1860, p. 184.

écossaises et anglaises. En 1862, le *Labourage nivernais* fut envoyé à l'Exposition Universelle de Londres, ce qui renforça l'écho de sa peinture de l'autre côté de la Manche. En outre, ses œuvres étaient toujours prêtées aux expositions annuelles de la Royal Scottish Academy, notamment la *Razzia* en 1864. De 1861 à 1889, des œuvres de l'artiste furent présentées au Royal Glasgow Institute, avec une participation très remarquée en 1878 lors d'une exposition spéciale d'œuvres prêtées, la *Glasgow Fine Art Loan Exhibition*. Cette exposition, ouverte de mai à juin 1878 accueillit cinq œuvres de l'artiste, toutes possédées par des collectionneurs écossais, parmi lesquelles se trouvaient la *Razzia* (**Cat. n°16**), entre les mains de John Graham (1797-1886), résidant à Skelmorlie Castle sur la côte à l'ouest de Glasgow et également détenteur d'une autre toile de l'artiste, *Early Morning in Fontainebleau forest* (1876). Il y avait à l'exposition les *Poneys et moutons au bord de la mer* (**Cat. n°18**) sous le titre *Ponies*, appartenant à Alexander Bannatyne Stewart (1836-1880), un marchand de tissus glaswégien. Rosa Bonheur était également représentée à l'exposition par l'œuvre *Sheep*, prêtée par James Duncan, *Must Not Come*, propriété de John Glas Sandeman (1836-1921), officier de l'armée, et *Donkey in a Stable*, appartenant à John Houldsworth (1807-1859), propriétaire de filatures de coton. À la fin du siècle, certaines de ses œuvres passèrent également entre les mains de marchands d'avant-garde écossais comme Alexander Reid (1854-1928), ami de Whistler et Van Gogh, qui fut l'éphémère détenteur d'*After a storm in the Highlands*. Pour autant, le processus de conquête du monde anglo-saxon ne se faisait pas totalement hors de la portée de l'artiste, puisqu'elle procéda elle-même à la promotion de son œuvre en Irlande, en envoyant deux études à Dublin (**Cor. 31**).

B) Destin des œuvres écossaises

1. Gambart, sa collection et son legs

« Quiconque va à Nice et aime les arts n'a qu'à se présenter chez M. Gambart, un de nos consuls. [...] C'est là que sont les cinq plus grandes œuvres de Rosa Bonheur, les cinq œuvres dont elle est particulièrement fière : trois tableaux, deux cartons. C'est là qu'elle-même va

quelquefois les voir, heureuse d'être reçue comme une reine dans son domaine. »³⁶⁸. Ernest Gambart, en plus de lui avoir montré l'Écosse où s'était accrue leur amitié, et d'avoir soutenu l'artiste jusqu'à la fin de sa vie, avait été également le plus grand relais des œuvres écossaises auprès de la clientèle d'amateurs, et un collectionneur de ses œuvres lui-même. Le prix de la vingtaine d'œuvres dans lesquelles il avait investi à peu près 284 000 francs entre 1854 et 1868 avait quasiment quadruplé lors de leur revente entre 1875 et 1900, faisant de Gambart un investisseur visionnaire³⁶⁹. Plus encore, il avait fait réaliser à Rosa Bonheur une collaboration posthume avec son confrère animalier fort apprécié, Sir Edwin Landseer. Gambart avait en effet à la mort de Landseer en 1873 un tableau d'un cervidé mourant inachevé de l'artiste, dont le sujet était tiré du poème *Rokeby* (1813) de Walter Scott, qu'il fit compléter par Rosa Bonheur après cette date (**Cat. n°108**)³⁷⁰. La supercherie passa totalement inaperçue auprès de la presse qui attribua la genèse de cette coopération à leur rencontre dans les années 1850³⁷¹. Afin de signifier son admiration et les liens forts entretenus avec Rosa Bonheur, il lui offrit une médaille en or, certainement dans le courant des années 1870, commémorant les « études diverses » de l'artiste qu'il avait en sa possession, parmi lesquelles « Falkirk », « Ballachulish », et « La Bousculade » désignant à la fois l'esquisse et le grand carton de la Bousculade et le carton de la traversée des bœufs (**Obj. 5**). Il avait fait inscrire au revers de la médaille, se trouvant toujours au château de By : « Témoignage de reconnaissance à Rosa Bonheur dont l'œuvre magistrale orne les salons et embellit l'existence de son affectueux et dévoué Ernest Gambart ». En effet, un article sur sa demeure, la Villa des Palmiers, dans le *New York Herald*, en juillet 1902, donnait à voir la « Galerie des Rosa Bonheur » (**III. 23**), un salon exclusivement réservé à la présentation des œuvres de l'artiste. Dans son accrochage, le portrait de Dubufe partageait les honneurs de la cimaise avec les deux grands cartons. En outre, il faisait visiter cette galerie et l'entretenait³⁷². Ernest Gambart a certainement fait intervenir sur l'un des grands cartons, *Les Bœufs traversant à Ballachulish*, un rentoilier et parqueteur indépendant, Paul Kiewert (1818-1903) afin de maroufler le papier sur une toile de lin³⁷³. Le 30 mai 1899, quatre ans avant sa mort, Ernest Gambart offrit « pour le Louvre exclusivement » la

368 CHINCHOLLE Charles, *Les Mémoires de Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889.

369 Monument érigé en mémoire de Rosa Bonheur à Fontainebleau par M. Ernest Gambart, op. cit., pp. 22 – 23.

370 SARTY Léon, *Nice d'Antan, Notes et souvenirs*, Nice, J. Isnard, 1921, p. 191.

371 « A Rosa Bonheur Exhibition », *Daily News*, London, 7 avril 1883, p. 6.

372 « Gossip of the week », *The Swiss & Nice times & Italian Herald*, 8 décembre 1889, p. 1 : « One of the great features of the afternoon was a visit to Mr. Gambart's picture gallery which contains several of Rosa Bonheur's masterpieces ».

373 Musée d'Orsay : Rapport de restauration (n° inv. sans 188), feuilles de papier journal extraites du *Times* datant du 28 octobre 1875 retrouvées à l'arrière de l'œuvre, inscription donnant le nom du rentoilier au milieu du montant supérieur du châssis : Paul KIEWERT *Rentoilage et parquelage de tableau*.

possibilité de choisir entre les trois œuvres citées ci-dessus et sept autres tableaux au choix³⁷⁴. Le conseil des musées nationaux préféra le premier choix. Précisant les conditions de son legs le 8 juillet 1899, il indiqua au crayon le dispositif de présentation souhaité, à savoir reprendre l'accrochage des trois œuvres tel qu'il était au sein de sa galerie pour un meilleur effet, et précisa vouloir conserver toujours les trois œuvres ensemble – ce qui n'est plus le cas aujourd'hui (**Cor. 33**).

2. « C'est encore Albion qui s'empare de tout ce que fait notre compatriote »³⁷⁵

Au cours des décennies suivant le voyage, Rosa Bonheur s'imposa d'une part à travers le collectionnisme spécifique de ses œuvres écossaises en Grande-Bretagne, et d'autre part, se fraya un chemin avec des œuvres de tous sujets au sein des collections écossaises. La présence de l'artiste dans les expositions de Glasgow apporte la preuve évidente que son travail avait été bien intégré dans plusieurs collections écossaises. Effectuant ainsi une infiltration à double face, elle fit surtout des adeptes parmi les grands industriels qui, présents dès avant 1856 pour certains, n'achetaient jamais une seule œuvre. « Mlle Rosa Bonheur a, depuis longtemps, déserté nos salons annuels ; le temps n'est plus où, chaque année, une foule enthousiaste se pressait devant ses œuvres ; c'est dans les collections d'outre-Manche, chez les lords ou les simples millionnaires, qu'on trouve les toiles signées de son nom [...] »³⁷⁶. Ainsi, Alexander Bannatyne Stewart possédait également dans sa collection un *Cerf dans la forêt* datant de 1877, qu'il présentait dans sa demeure au sud de Glasgow. De même, John Graham avait un cerf de Fontainebleau. Le motif des cerfs à Fontainebleau eut une destinée particulièrement notable en Grande-Bretagne³⁷⁷. L'industriel du fer, Henry William Ferdinand Bolckow (1806-1878) détenait dans sa résidence de Marton Hall un corpus d'au moins cinq œuvres de l'artiste représentant des scènes des Pyrénées, d'Écosse et de Fontainebleau. L'entrepreneur Joseph Gillott que Rosa Bonheur rencontra en 1856, était très proche de Gambart et avait fait

374 Lettre d'Ernest Gambart au Ministre de l'Inspection publique et des Beaux-Arts, 30 mai 1899, AN, 20144790/82.

375 D'AUBAREDE, « Chronique », *La Salle à manger*, 20 juin 1865, p. 140 : « Les amateurs anglais surtout couvrent d'or les toiles de Rosa Bonheur; c'est encore Albion qui s'empare de tout ce que fait notre compatriote. »

376 LARUELLE René, *Rosa Bonheur*, Paris, Bulletin des Beaux-Arts, 1885, p. 4.

377 « Le Général tout en courant a travaillé et terminé les cerfs qu'il serait heureux de faire voir à son rapin avant qu'ils ne partent pour l'Angleterre. » dans une Lettre de Rosa Bonheur à Paul Chardin, s.d., Bywaters Special Collections, RB.90.058.

construire trois galeries de tableaux dans ses maisons à Londres et à Birmingham où il y exposait notamment une *Scène dans les Pyrénées* (1870) et des *Moutons de Bretagne* (1868). La rencontre avec l'artiste le motiva donc certainement à investir par la suite. Les grands industriels dont Rosa Bonheur avait visité les manufactures lors de son séjour assurèrent un véritable suivi de sa production. Dans les grandes demeures britanniques, les œuvres de Rosa Bonheur étaient accrochées aux côtés des animaliers et des paysagistes. Dans la demeure d'Edward C. Guinness à Grosvenor Place les *Habitants des Highlands* (**Cat. n°12**) étaient présentés près d'une scène de chasse du peintre George Morland (1763-1804). Puis dans sa demeure suivante, Kenwood House, le tableau fut placé à proximité de cervidés d'Edwin Landseer³⁷⁸. Nous connaissons par le biais d'une photographie la situation du *Berger écossais* (**Cat. n°14**) au sein de la collection du banquier germano-anglais Sir John Henry William Schröder (1825-1910) à Englefield Green aux alentours de 1900 (**III. 24**). Le berger était entouré par des toiles représentatives de l'école de Barbizon et plus largement, de l'école française. Le collectionneur possédait également *Le changement de pâturage* (**Cat. n°24**) et le portrait de *Wasp* (**Cat. n°10**) aujourd'hui détruit.

3. Les œuvres écossaises dans les collections américaines

« Elle produisait de grands tableaux que l'école réaliste traitait dédaigneusement de mouchoirs de cotonnade imprimée, mais que les Anglais couvraient de piles de guinées. En Amérique et dans les trois royaumes, ils promenaient de ville en ville ces toiles verdoyantes comme des phénomènes vivants ou des ténors sans bronchite. »³⁷⁹. Dès la fin des années 1850, le marchand américain George A. Lucas (1824-1909) s'était rendu chez Rosa Bonheur³⁸⁰. Puis Samuel P. Avery (1822-1904), un autre marchand américain était venu à By en 1874 et en 1878³⁸¹. Ce dernier acheta un grand nombre d'œuvres entre 1870 et 1880. Les activités de la firme Knoedler à New York garantissaient une diffusion outre-Atlantique. La grande famille de

³⁷⁸ BRYANT Julius, *Kenwood : paintings in the Iveagh Bequest*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 14 et p. 266.

³⁷⁹ GRIMM Thomas, « Le clan des femmes peintres », *Le Petit Journal*, 31 mai 1870, p. 1.

³⁸⁰ RANDALL Lilian M.C., *The Diary of George A. Lucas : an American art agent in Paris, 1857-1909*, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1979, p. 103.

³⁸¹ FIDELL-BEAUFORT Madeleine, *The Diaries of Samuel P. Avery (1871-1882)*, New York, Arno Press, 1979, p. 248, 464.

collectionneurs Frick avait pu, grâce à Knoedler, visiter l'atelier de l'artiste lors d'un voyage en 1895. Ainsi, Rosa Bonheur avait forte réputation dans la ville de Pittsburgh dans les dernières années du siècle, et pas moins de dix œuvres dispersées dans neuf collections. Liés à Anna Klumpke, Mary et William Thaw avaient obtenu pour leur collection *Les Boeufs dans les Highlands* (**Cat. n°39**) dès 1895 par l'intermédiaire de Tedesco puis de Knoedler³⁸². Plus encore, Charles Lockhart (1818-1905), industriel du pétrole, et surtout, immigrant écossais, paya \$11 000 pour *After a storm in the Highlands* auprès de Knoedler en 1895³⁸³. Il est significatif de souligner ses origines qui ont pu influencer cet achat : Lockhart considérait-il le tableau de Rosa Bonheur comme éminemment représentatif de l'Écosse ? Nous possédons également une photographie du salon de Lockhart à Pittsburgh vers 1895 dans laquelle la toile de Rosa Bonheur apparaît, entourée par des peintures de Corot, de Diaz et de Meissonnier, faisant face à un grand Bouguereau (**III. 24**). Pour autant aucune œuvre n'arborait de sujet écossais. Il semble donc que Rosa Bonheur, s'imposant comme une référence dans la représentation de l'Écosse, était parmi toutes les œuvres de sa collection la seule à être en mesure de lui fournir une image de ses terres d'origines.

382 *Collecting in the Gilded Age: Art Patronage in Pittsburgh, 1890–1910*, Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, 6 avril – 24 juin 1997, sous la dir. de Gabriel P. Weisberg, The Frick Art Museum, Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, Hanover, University Press of New England, 1997, p. 89.

383 *Ibid.*, p. 117.

CONCLUSION

« Un de ces jours, je devrais pouvoir aller dessiner en Amérique ou en Chine »³⁸⁴ écrivit Rosa Bonheur au retour d'Écosse en septembre 1856. Enhardie par ce voyage qu'elle ne refit jamais, l'artiste avait pleinement plongé au fond de l'inconnu pour y trouver du nouveau. L'idée même de voyager en Écosse était inscrite dans un temps long qui prenait ses racines les plus éloignées dans la jeunesse de l'artiste et dans un contexte propice au dialogue artistique entre nations. Le processus du déplacement en Grande-Bretagne s'était effectué selon trois grandes étapes et selon trois séjours, liant indéfiniment l'Écosse et l'Angleterre, et l'artiste à ces deux pays. Après un premier séjour en Angleterre en 1855, toutes les conditions étaient réunies pour que l'artiste revienne en Grande-Bretagne, en étant dotée déjà d'une certaine connaissance de la peinture qui s'y faisait. Précisément le voyage en Écosse avait possédé un double intérêt puisqu'il avait coïncidé avec son succès en tant qu'artiste et lui avait offert les moyens d'alimenter sa production pour les années suivantes. Cette dualité s'était manifestée également dans sa vision de l'Écosse, divisée entre une connaissance de la mythologie écossaise recréée par Walter Scott et un témoignage visuel immédiat de la réalité des pratiques d'élevage et de la nature des lieux. Dans le même temps, Rosa Bonheur avait cherché dans les Highlands sa nourriture artistique à travers l'observation de la faune locale que les artistes français n'avaient pas considéré et la constitution d'une ménagerie éphémère.

Grâce à l'amitié et au dévouement du marchand Ernest Gambart, Rosa Bonheur s'était durablement installée outre-Manche, dans les maisons des amateurs mais également dans l'imaginaire victorien. Se frayant un chemin dans le cœur des anglo-saxons par l'intermédiaire du *Marché aux chevaux*, sa peinture d'animaux avait connu une diffusion à très grande échelle et une longue destinée. L'étude des rapports entretenus par Rosa Bonheur avec l'Écosse a permis de mettre en évidence l'installation de liens ténus après son passage très remarqué en 1856. Sa tournée britannique avait donné lieu à l'établissement de relations de longue durée avec des villes, comme Glasgow, et avec des amateurs écossais, comme William Wilson. En dépit de l'incompréhension et du ressentiment éprouvé par la critique française à son égard

384 STANTON Theodore, *op. cit.*, p. 135.

faisant suite à ce voyage, à son retrait progressif de la vie publique à By, et à l'envoi quasi-systématique de ses œuvres de l'autre côté de la Manche, Rosa Bonheur avait alimenté ces relations. En recevant chez elle ses compagnons de voyage, comme Frederick Goodall, et en accueillant des spécimens venus d'Écosse, l'artiste avait cultivé ses attaches fécondes à la terre d'Ossian. Collectant par le biais de cadeaux ou d'achats un ensemble d'objets et d'animaux se rapportant à l'Écosse, dont les vestiges sont encore à By, le souvenir de ce voyage dans les Highlands avait accompagné l'évolution de sa peinture et de son existence jusqu'à sa mort. En dépassant le simple moment de vie, le voyage en Écosse était à l'origine d'un grand développement iconographique dont les motifs étaient revenus inlassablement dans les œuvres de Rosa Bonheur. À la faveur de cette excursion dans la bruyère rose et les lacs transparents, la peintre avait présenté aux yeux de ses contemporains un bestiaire écossais inédit. Ses écrits, sa maisonnée et son art avaient témoigné d'une même inclination envers des « goûts écossais ».

« Sans doute, les éloges des académies, les suffrages de la presse, les effigies peintes ou sculptées, les hautains monuments, sont fort propres à soutenir devant la postérité la réputation d'un personnage éminent ; il n'est pas rare cependant que les variations de la mode et du goût, avec le recul du temps, n'affaiblissent bien vite le rayonnement prestigieux qui semblait entourer son nom. C'est mon espoir et ma conviction que Rosa Bonheur échappera à un sort trop fréquent. »³⁸⁵. Hélas, Anna Klumpke n'a pas eu raison et l'artiste n'a pas échappé à ce destin. Aussi, notre recherche a été mue par le besoin impérieux de rappeler que Rosa Bonheur a fait la fascination de ses contemporains, et surtout des anglais et des écossais. À la kyrielle d'articles écrits au sujet de l'artiste pendant toute la seconde moitié du XIX^{ème} siècle répond aujourd'hui un vide profond dans les livres d'histoire de l'art à la place de cette artiste. Et quand bien même l'artiste ferait l'objet d'une mention, il est bien rare que l'auteur s'attarde sur ses rapports à la Grande-Bretagne ou sur sa prolifique production de sujets écossais. Car, nous le rappelons au travers de la plume de Virginie Demont-Breton : « Jamais carrière artistique ne fut plus vaillamment remplie, jamais aussi efforts incessants ne furent plus dignement couronnés. Ses œuvres s'en sont allées par le monde, à travers les mers, disant partout son amour pour la bonne et généreuse Nature, pour le grand Soleil qui enveloppe les blonds troupeaux de chaleur et de lumière, sa tendresse pour les animaux dont l'étude approfondie fit

385 KLUMPKE Anna, *op. cit.*, p. 416.

le charme de toute sa vie et fut la source de toutes ses inspirations toujours poétiques, toujours élevées. »³⁸⁶.

Si les ventes de la collection Rockefeller en 1975 en 1976 avaient permis de faire réapparaître certaines œuvres écossaises, l'exposition de 1997 au musée des Beaux-Arts de Bordeaux avait peu présenté d'œuvres faites sur le sujet, enfonçant un peu plus cette production dans les profondeurs de l'histoire de l'art. L'objectif principal de notre recherche a donc été de redonner son existence à ce voyage et à ces œuvres. Néanmoins, d'autres recherches restent à mener sur le destin des œuvres après leur sortie de l'atelier, d'autres œuvres restent à trouver, probablement des centaines de dessins et d'études préparatoires pour les œuvres écossaises. Plus encore, il y a certainement à By parmi les milliers de plaques de verre, peut-être, d'autres photographies en rapport avec l'Écosse, et dans les greniers, peut-être d'autres « affaires écossaises ».

386 DEMONT-BRETON Virginie, *op. cit.*, p. 606.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources

1. Sources manuscrites

Archives nationales françaises

Site de Paris :

- Cote MC/ET/XX/869/B : « Mélanges » (dossiers clients) de l'étude XX : Dossier Rosa Bonheur.

Site de Pierrefitte-sur-Seine :

Beaux-Arts (Sous-série F/21) :

- Cote F/21/522 : Exposition de 1867.
- Cote F/21/525 : Expositions artistiques à l'étranger, Sydenham, 1856.
- Cote F/21/4175 : Archives du bureau des Travaux d'art, Rosa Bonheur (dossier vide).
- Cote F/21/4292/B : Dossier 26, Rosa Bonheur.

Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre (série P) :

- Cote 20144790/82 : 18 juin 1902, Legs par Ernest Gambart de tableaux et de dessins de Rosa Bonheur.
- Cote 20144790/148 : Dossiers d'artistes BOD-BOT, P30 Rosa Bonheur.

Archives des musées nationaux, Musées Nationaux (série U), Musée national du château de Fontainebleau :

- Cote 20144795/31 : Administration (1931-1971) : Rosa Bonheur, deux tableaux proposés à Fontainebleau, « Marché aux bestiaux » et « Troupeau traversant une rivière ».
- Cote 20144795/32 : Inventaires, dons et legs, prêts, vols, restaurations : Donation de Miss A.E. Klumpke.

Archives des musées nationaux, Gestion des Musées de France (série Z) :

- Cote 20150044/83 : Prêts aux expositions, 20 mars 1867, Liste des ouvrages appartenant à l'État ou à S.S.M.M. admis à l'Exposition Universelle.

Archives nationales anglaises

Site de Kew :

Archives du Copyright Office (série COPY 1) :

- Cote COPY 1/11/196 : Demande d'enregistrement de propriété pour « Highland Sheep »
- Cote COPY 1/13/366 : Demande d'enregistrement de propriété pour « Changing Pastures »
- Cote COPY 1/14/849 : Demande d'enregistrement de propriété pour « Bull and Cows Resting »
- Cote COPY 1/15/44 : Demande d'enregistrement de propriété pour « A Stampede » et « The Straits of Ballachulish ».

- Cote COPY 1/24/463 : Demande d'enregistrement de propriété pour « Bull and Cows Resting »
- Cote COPY 1/103/356 : Demande d'enregistrement de propriété pour « Bull and Cows Resting »

Archives de musée

The National Gallery (Londres) :

- Cotes NGA27/1/1/1 à NGA27/1/1/11 : Livres de compte des peintures achetées et vendues par Thomas Agnew & Sons entre 1853 et 1933.

Archives de bibliothèque

Bibliothèque nationale de France (Paris) – Département des Manuscrits :

- Cote NAF 22953 : Recueil d'autographes divers, collection Gossi, f. 32, Lettre de Rosa Bonheur à un Monsieur.
- Cote NAF 24918 : Autographes provenant de la collection Marcel Guérin, f. 4-31, Lettres de Rosa Bonheur à Eugène d'Eichthal.

Archives privées

Château Rosa Bonheur (By) :

- Cote A 0360 : Livre de comptes tenu par Nathalie Micas, 1852-1857.
- Cotes C0113-01 à C0113-03 : Notes d'Anna Klumpke d'après la correspondance de Nathalie Micas lors du voyage en Écosse.
- Cotes C0113-04 à C0113-20 : Lettres envoyées par Nathalie Micas et Rosa Bonheur à Madame Micas et transcriptions par Anna Klumpke, août-septembre 1856.
- Cote C0113-21 : Chronologie partielle du voyage par Jeanne Micas, 1856.
- Cote C0770 : Lettre de Jeanne Micas à Mlle Love de Lyne, [octobre] 1856.

Fondation Custodia (Paris) :

- Cote 1990-A.453 : 3 août 1878, Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Surville.
- Cote 1990-A.458 : s.d., Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Surville.
- Cote 1990-A.969 : 7 mai 1876, Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Surville.
- Cote 1990-A.701 : 31 août 1877, Lettre de Rosa Bonheur à Madame Surville.
- Cote 1990-A.703 : 9 août 1878, Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Surville.
- Cote 1990-A.989 : 11 mai 1898, Lettre de Jules Breton à Ernest Gambart.
- Cote 2001-A.179 : 28 mars 1897, Lettre de Rosa Bonheur à Ernest Gambart
- Cote 7691a : 28 janvier 1881, Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Gérôme.
- Cote 7738 : s.d., Lettre de Rosa Bonheur
- Cote 9512 : 29 février 1882, Lettre de Rosa Bonheur à Monsieur Gérôme.
- Cote 9159 : 9 mars 1894, Lettre de Rosa Bonheur, destinataire non identifié.

Getty Research Institute, Getty Center, Collections Spéciales (Los Angeles) :

- Cote 850837, boîtes 1 à 4 : Correspondance de Rosa Bonheur avec Ernest Gambart (1898), Georges Petit (1863), Lefevre (1884, 1896), Camille Marcille (1869) et Benjamin Tedesco (1874-1891).
- Cote 900239, Archives de la famille Dieterle, Galeries d'art françaises, 1846-1986 :
 - Série I : Goupil & Cie, 1846-1879, Livres de comptes (1-8).
 - Série III : Tedesco Frères, 1880-1941, Livres de comptes (1-2).
- Cote 2012.M.54, Archives de M. Knoedler & Co :
 - Série I.A. : Livres de comptes, New York, Peintures, 1872-1970.
 - Série I.B. : Livres de comptes, New York, Aquarelles, 1872-1972 ; Artistes, 1892-1913.
 - Série I.C. : Livres de comptes, Londres, Peintures, 1894-1977.
 - Série II : Livres de ventes, New York, Peintures et aquarelles, 1863-1971 ; Londres, Peintures et aquarelles, 1902-1937.
 - Série IV : Cartes-inventaires, Artistes, boîte 134, boîte 145.
 - Série VII.A. : Photographies, Dossiers d'artistes, New York, boîte 2039 (fichiers 4 à 12).

- Série VII.B. : Photographies, Dossiers d'artistes, Londres, boîtes 3199, 3231, 3292, 3371.

Jerry Bywaters Special Collections, Hamont Arts Library, Southern Methodist University (Dallas, Texas, Etats-Unis) :

- Cotes RB.90.1 à RB.90.165 : Lettres envoyées par Rosa Bonheur à Paul Chardin entre 1861 et 1899, annotations postérieures de Paul Chardin.
- Cotes RB.90.191 à RB.90.209 : Lettres envoyées par Jeanne Micas à Paul Chardin entre 1865 et 1873, annotations postérieures de Paul Chardin.

Clara Peck Collection in Special Collections, Transylvania University, J. Douglas Gay Jr./Frances Carrick Thomas Library (Lexington, Kentucky, Etats-Unis) :

- Cote 33103001711657 : Album de Rosa Bonheur (daté de 1855).

2. Sources documentaires

Musée d'Orsay : Boîtes Rosa Bonheur (5), dossiers d'œuvres (n° inv. sans 188 et sans 189) et rapport de restauration (n° inv. sans 188).

Musée-atelier Rosa Bonheur : Documentation réunie par Monsieur Michel Pons.

Paul Mellon Centre for British Studies in Art : DLH/3/5, Dossier de recherche Rosa Bonheur.

3. Sources imprimées (ouvrages à caractère de source)

Publications monographiques

ANONYME, *Monument érigé en mémoire de Rosa Bonheur à Fontainebleau par M. Ernest Gambard. Inauguration*, Mâcon, Protat frères, 1901.

ANON., « Rosa Bonheur » in *Masters in art*, vol. 4, n°44, Boston, Bates & Guild, 1903, pp. 295 – 336.

BOLTON Sarah K., « Rosa Bonheur », in *Lives of girls who became famous*, 1^{re} éd., New York, Thomas Y. Crowell Company, 1886, Rééd. 1923, New York, Thomas Y. Crowell, Company, pp. 91-100.

BOURNAND Madame François, *Trois grands artistes : Mme Vigée-Lebrun - Rosa Bonheur - Marie Bashkirtseff*, s.l., librairie nationale d'éducation et de récréation, [1906].

CANTREL Emile, *Galerie du XIXème siècle. Mademoiselle Rosa Bonheur*, Paris, l'Artiste, 1859.

DELBARRE Pierre, *Rosa Bonheur*, Paris, Les contemporains, 1901.

GAUTIER Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe*, 2 vol., Paris, Michel Lévy Frères, 1855.

HIRD Frank, *Rosa Bonheur*, Londres, G. Bell & Sons, 1904.

HUBBARD Elbert, *Little journey to the homes of famous people : famous women*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1897.

KLUMPKE Anna, *Rosa Bonheur : sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1908.

LARUELLE René, *Rosa Bonheur*, Paris, Bulletin des Beaux-Arts, 1885.

LEPELLE DE BOIS-GALLAIS F., *Biographie de Mlle Rosa Bonheur*, Paris, 1856.

LETALLE Abel, *Palettes d'artistes*, Paris, E. Sansot, 1912.

MIRECOURT Eugène (de), *Les Contemporains*, Paris, G. Havard, 1856.

PERRAUD DE THOURY E., *Notice historique sur Mlle Rosa Bonheur, directrice de l'école impériale de Dessin*, Paris, Extrait du « Musée biographique », 1855.

PEYROL René, *Rosa Bonheur, Her Life and Work*, Londres, J.S. Virtue & Co, 1889.

ROGER-MILES Léon, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, G. Baranger, 1900.

ROUJON Henry, *Rosa Bonheur*, Paris, P. Lafitte, 1913.

STANTON Theodore, *Reminiscences of Rosa Bonheur*, Londres, Andrew Melrose, 1910.

Correspondances, journaux et mémoires

COOK E.T. & WEDDERBURN Alexander (ed.), *The Works of John Ruskin*, vol. 14, Londres, George Allen, 1904.

COX David, *Memoir of the Life*, Londres, Chapman and Hall, 1875.

EASTLAKE Elizabeth Rigby, *Journals and correspondence of Lady Eastlake, edited by her nephew Charles Eastlake Smith*, 2 vol., London, J. Murray, 1895.

FRITH William Powell, *My Autobiography and Reminiscences*, vol. 3, Londres, Richard Bentley & Son, 1887.

GOODALL Frederick, *The Reminiscences of Frederick Goodall R.A.*, Londres, The Walter Scott Publishing Co. Ltd, 1902.

HALL Samuel Carter, *Retrospect of a long life*, Londres, Richard Bentley & Son, 1883.

HAMERTON Philip Gilbert, *A painter's camp in the Highlands, and Thoughts about art*, 2 vol., Cambridge, Londres, Macmillan & Co, 1862.

HUNT William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., London, Macmillan Company, 1914.

MILLAIS John Guillie, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, vol. 1, Londres, Methuen & Co, 1899.

OLIPHANT Margaret, *Autobiography and Letters*, Édimbourg, William Blackwood & Sons, 1899.

ROSSETTI William M., *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, vol.2 : Translations*, Londres, Ellis & Elvey, 1887.

SARTY Léon, *Nice d'Antan, Notes et souvenirs*, Nice, J. Isnard, 1921.

STOREY George Adolphus, *Sketches from Memory*, Londres, Chatto & Windus, 1899.

VICTORIA Queen, *Leaves from the Journal of our life in the Highlands, from 1848 to 1861*, Londres, Smith, Elder, 1868.

Guides et récits de voyages

BLACK, Adam, BLACK, Charles, *Black's Picturesque Tourist of Scotland*, 9^e ed., Edinburgh, Adam and Charles Black, 1851.

CHINCHOLLE Charles, *Les Mémoires de Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889.

DENT Robert K, *The Making of Birmingham*, Londres, J.L. Allday, 1894.

ENAULT Louis, *Angleterre, Écosse, Irlande : voyage pittoresque*, Paris, Morizot, 1859.

GRIFFITH Samuel, *Griffith's Guide to the iron trade of Great Britain*, Londres, Samuel Griffith, 1873.

NECKER DE SAUSSURE, Louis-Albert, *Voyage en Écosse et aux îles Hébrides*, 3 vol., Genève, J. J. Paschoud, 1821.

NODIER, Charles, *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse*, J.M. Barba, Paris, 1821.

PICHOT Amédée, *Vues Pittoresques de l'Écosse*, Paris, Charles Gosselin et Lami-Denozan, 1826.

WARD Edward, *A journey to Scotland giving a character of that country, the people and their manners. By an English gentleman. With a letter from an officer there and a poem on the same subject*, Londres, 1699.

Critiques

ABOUT Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts*, Paris, Hachette, 1855.

FLOCON Ferdinand et AYCARD Marie, *Salon de 1824*, Paris, A. Leroux, 1824.

LAMERS DE VITS, *Les femmes sculpteurs, graveurs, et leurs œuvres*, Paris, Referendum littéraire, 1905

MONTROSIER Eugène (dir.), *Les Chefs d'œuvre d'art au Luxembourg*, Paris, L. Baschet, 1881, pp. 69-70.

RUSKIN John, *The Complete Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1904-1908.

STRANAHAN Edward, *The art treasures of America : being the choicest works of art in the Public and private collections of North America*, 3 vol. Philadelphie, Barrie, 1879.

THORE Théophile, *Les Salons de W. Bürger, 1861-1868*, Paris, Jules Renouard, 1870.

VIGNON Claude, *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853.

Agriculture

DAMPIERRE Elie (de), *Des principales races bovines de France, d'Angleterre et de Suisse*, Paris, Dusacq, 1851.

Articles français

- AUGE de LASSUS L., « Rosa Bonheur », *La Revue de l'art*,
- ANONYME, « Ecole Impériale de Dessin pour les Jeunes Filles : Discours de Mlle Rosa Bonheur et de M. Arsène Houssaye », *L'Artiste*, 15 août 1860, pp. 73 - 75.
- ANON., *La Liberté*, 21 juillet 1872, p. 4.
- BASCHET Armand, « Les Ateliers de Paris en 1854 », *L'Artiste*, 1^{er} février 1854, pp. 3 - 4.
- BONHEUR Rosa, « La vie d'une artiste (souvenirs inédits de Rosa Bonheur) », *La revue des revues*, 15 janvier 1897, p. 131 - 142.
- BOSC Ernest, « Collection Gambart », *Le Forum artistique*, juin 1886, pp. 69 – 77.
- BOUQUET Michel, « Lettre sur l'Écosse », *L'Illustration*, 11 mai 1850, pp. 295 – 298.
- BOUQUET Michel, « Lettre sur l'Écosse », *L'Illustration*, 29 avril 1850, pp. 247 – 250.
- BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric, « Les îles Shetland », *La Revue des Deux Mondes*, tome 13, 1838, pp. 393 – 422.
- BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric, « Souvenirs d'Écosse », *La Revue des Deux Mondes*, tome 15, 1838, pp. 178 – 208.
- BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric, « L'Écosse en 1840 », *La Revue des Deux Mondes*, tome 26, 1841, pp. 363 – 407.
- CAIN Georges, « Rosa Bonheur », *L'Excelsior*, 31 mars 1914, pp. 1 - 5.
- CLARETIE Jules, « Notes et souvenirs. Une visite à Rosa Bonheur », *Le Temps*, 2 janvier 1894, p. 4.
- D'AUBAREDE, « Chronique », *La Salle à manger*, 20 juin 1865, p. 140.
- DEMONT-BRETON Virginie, « Rosa Bonheur », *La revue des revues*, n°15, 15 juin 1899, p. 606 - 615.
- DONIOL Henri, « Rosa Bonheur sculpteur », *Le bulletin de l'art ancien et moderne*, Paris, 23 novembre 1901, p. 279.
- DU PAYS A.-J., « Visite aux ateliers. Atelier de mademoiselle Rosa Bonheur », *L'Illustration*, 1^{er} mai 1852, pp. 283 – 284.
- ENAULT Louis, « Les Iles Hébrides », *Revue contemporaine*, 1854, pp. 562 – 590.
- FORGUES E.-D., « Un peintre dans les Highlands – Journal et opinion d'un pré-raphaélite », *La Revue des Deux Mondes*, tome 44, 1863, pp. 960 – 989.
- FOULD Consuelo, « Rosa Bonheur », *Revue Illustrée*, 11 novembre 1899, sn°.

- FOURNEL Victor, « Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle », *La Gazette de France*, 24 juillet 1867, p. 2.
- GRIMM Thomas, « Le clan des femmes peintres », *Le Petit Journal*, 31 mai 1870, p. 1.
- GUILLOT Arthur, « Exposition annuelle des beaux-arts », *La Revue Indépendante*, 7^e année, 2^e série, avril 1847, pp. 523 – 533.
- GUYOT DE FÈRE, « Beaux-Arts », *Journal des arts*, 13 décembre 1855, pp. 161 – 164.
- HERMANT A., « S.M. l'Impératrice chez Mlle Rosa Bonheur », *Le Monde illustré*, 25 juin 1864, p. 406.
- HERVIER Paul-Louis, « Lettres inédites de Rosa Bonheur », *La Nouvelle revue*, janvier 1908, pp. 187 – 203.
- JACQUEMIN Michel, « Rosa Bonheur à la villa des Palmiers », *Revue bleue*, 5 août 1899, p. 187 – 189.
- LUNE Pierre (de), « Rosa Bonheur », *Gil Blas*, 7 juin 1892, p. 2.
- KATOW Paul (de), « Peintres et sculpteurs », *Gil Blas*, 31 août 1886, p.2.
- MANTZ Paul, « Les Beaux-arts à l'Exposition Universelle », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1867, pp. 339 – 340.
- MENARD René, « Exposition Internationale de Londres », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. n°2, 1870, p. 447.
- MOROT George, « Les Peintres qui restent », *La Presse*, 27 mai 1900, p.2.
- M.V. [VACHON Marius?], « L'atelier de Rosa Bonheur », *Gazette des Beaux-Arts*, n°515, mai 1900, p. 435 – 440.
- PELLOQUET Théodore, « L'Exposition Universelle de 1867 », *Le Monde Illustré*, 3 août 1867, pp. 73 – 74.
- PERKEO, « Lettre de Bruxelles », *Le Figaro*, 13 août 1879, p. 3.
- PIERRON Sander, « Rosa Bonheur », *La Vie Artistique*, 1929, sn°.
- ROGER DE BEAUVOIR H., « Les Disparus », *Le Figaro*, 21 septembre 1886, p.1.
- SAINT-SANTIN, « J.R. Brascassat », *Gazette des Beaux-arts*, 24 juin 1868, pp. 562-576.
- THIERRY Edouard, « Exposition Universelle de 1855 : Portraits, paysages, marine, fleurs et nature morte », *La Revue des Beaux-Arts*, 1855, pp. 392 – 398.
- VIEL-CASTEL comte H. (de), « Salon de 1853 », *L'Athenaeum français*, 18 juin 1853, pp. 584 – 586.

WOLFF Albert, « Rosa Bonheur », *Le Figaro*, 11 juin 1890, p. 1.

YRIARTE Charles, « Rosa Bonheur », *Le Monde Illustré*, 17 juin 1865, pp. 372 – 373.

Articles anglo-saxons

ANONYME, « General Exhibition », *Daily News*, Londres, 12 juin 1851, p. 5.

ANON., « General Exhibition », *Dover Telegraph and Cinque Ports General Advertiser*, 9 août 1851, Douvres, p. 4.

ANON., « Emigration from the Isle of Skye », *Illustrated London News*, Londres, 15 janvier 1853, p.7.

ANON., « French Exhibition Pall Mall Gallery », *Morning Post*, Londres, 18 juillet 1855, p.1.

ANON., « Conversazione at the Gallery of the French School of Fine Arts », *Sun*, Londres, 18 juillet 1855, p. 6.

ANON., « Exhibition of French pictures : Rosa Bonheur's « Horse Fair » », *The Observer*, Londres, 19 août 1855, p. 6.

ANON., « Our Library Table », *The Athenaeum*, n°1496, Londres, 28 juin 1856, p. 810.

ANON., « Private correspondence », *Birmingham Daily Press*, Birmingham, 15 août 1856, p. 6.

ANON., « The coming artist », *The Falkirk Herald*, 28 août 1856, p. 1.

ANON., *Greenock Advertiser*, Greenock, 16 septembre 1856, p. 2.

ANON., « Daily News », *The Scotsman*, Édimbourg, 19 novembre 1856, snp.

ANON., « Rosa Bonheur's Horse Fair », *The Scotsman*, Édimbourg, 17 décembre 1856, p. 2.

ANON., « Talk of pictures and the painters », *The Art Journal*, Londres, 1857, p. 334 – 336.

ANON., « Fine Arts », *The Spectator*, 17 janvier 1857, p. 71.

ANON., « Rosa Bonheur », *Glasgow Herald*, Glasgow, 23 janvier 1857, p.4.

ANON., « French Exhibition », *The Critic*, 15 mai 1857, p. 233.

ANON., « The French exhibition of paintings », *Saturday review of politics, literature, science and art*, Londres, 8 août 1857, p. 131.

ANON., « Rosa Bonheur's Horse Fair », *The New York Times*, New York, 1^{er} octobre 1857, p. 3.

ANON., « Rosa Bonheur in the North », *The Leeds Time*, Leeds, 21 novembre 1857, p. 2.

- ANON., « Madlle. Rosa Bonheur's Pictures », *The Norfolk News*, Norwich, 2 janvier 1858, p. 5.
- ANON. « Fine Arts », *The Morning Post*, Londres, 18 mars 1858, p. 6.
- ANON., *The Aberdeen Herald*, Aberdeen, 27 mars 1858, p.2.
- ANON., « Rosa Bonheur », *Littell's Living Age*, Boston, n°740, 31 juillet 1858, p. 397.
- ANON., « Foreign Miscellaneous », *Vindicator*, Londres, 26 février 1859, p. 4.
- ANON., « The Fine Arts. Rosa Bonheur », *Birmingham Daily Post*, Birmingham, 13 juin 1859, p.2.
- ANON., « The Pictures of Rosa Bonheur », *The Cork Examiner*, Cork, 27 juin 1859, p. 3.
- ANON., « Pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 10 mars 1859, p. 2.
- ANON., « Rosa Bonheur's new pictures », *Dover Express*, Dover, 8 octobre 1859, p. 1.
- ANON., « A Morning with Rosa Bonheur », *The Globe*, Toronto, 1^{er} octobre 1859, p. 1.
- ANON., « Rosa Bonheur », *Freeman's Journal*, Dublin, 1^{er} octobre 1859, p. 2.
- ANON., « Madame Rosa Bonheur's Pictures », *The literary gazette : a weekly journal of literature, science and the fine arts*, Londres, vol. 4, n°98, 12 mai 1860, p. 586.
- ANON., « Rosa Bonheur's pictures », *The Observer*, Londres, 13 mai 1860, p. 6.
- ANON., « Scenes in Scotland, Spain, and France, by Rosa Bonheur », *Art Journal*, Londres, n°66, juin 1860, p. 184.
- ANON., « Mdlle Rosa Bonheur's Pictures at the German Gallery », *The Athenaeum*, Londres, n°1701, 2 juin 1860, p. 762.
- ANON., « Pictures by Rosa Bonheur », *Manchester Times Supplement*, Manchester, 10 novembre 1860, p. 1.
- ANON., « Pictures by Mdlle Rosa Bonheur », *Glasgow Herald*, Glasgow, 15 décembre 1860, p. 2.
- ANON., « Three pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 25 janvier 1861, p. 2.
- ANON., « Rosa Bonheur's pictures », *Caledonian Mercury*, Édimbourg, 25 janvier 1861, p. 2.
- ANON., « Notes from Edinburgh », *Inverness Courier*, Inverness, 7 février 1861, p. 5.
- ANON., « South Kensington », *Illustrated London News*, 23 mars 1861, p. 20.
- ANON., « Pictures by Rosa Bonheur », *The Observer*, Londres, 28 juillet 1862, p. 7.
- ANON., « Pictures by Rosa Bonheur », *The Scotsman*, Édimbourg, 15 octobre 1862, p.2 .
- ANON., « The late Mr. Alexander Hill », *The Scotsman*, Édimbourg, 16 juin 1866, p. 2.

- ANON., « A bull for Rosa Bonheur », *Dundee Advertiser*, Dundee, 13 novembre 1866, p. 6
- ANON., « Rosa Bonheur's New Picture », *Sheffield Daily Telegraph*, Sheffield, 14 novembre 1866, p. 3.
- ANON., « The Watercolour Exhibition », *The Hull Advertiser*, Hull, 21 mai 1867, p. 2.
- ANON., « Crystal Palace Concerts », *Morning Post*, Londres, 19 avril 1869, p. 3.
- ANON., « Glasgow Institute of Fine Arts », *Glasgow Herald*, 2 février 1871, p. 5.
- ANON., « Anecdote of Rosa Bonheur », *The Alnwick Mercury*, Alnwick, 6 avril 1872, p. 2.
- ANON., *Dundee Courier*, Dundee, 25 juillet 1872, p. 3.
- ANON., « The Ferry-Boat », *The Illustrated London News*, Londres, 22 mars 1873, p. 7.
- ANON., « London Letter », *Exeter and Plymouth Gazette*, Exeter, 2 avril 1874, p. 8.
- ANON., « Drawings by Rosa Bonheur », *Era*, Londres, 26 avril 1874, p. 3.
- ANON., *Pall Mall Gazette*, Londres, 26 février 1876, p. 2.
- ANON., « A Highland bull in a studio », *Banffshire Journal and General Advertiser*, 2 juillet 1878, p. 7.
- ANON., « A Rosa Bonheur Exhibition », *Daily News*, London, 7 avril 1883, p. 6.
- ANON., *The Scotsman*, 23 janvier 1885, p. 7.
- ANON., « Madame Rosa Bonheur », *The Illustrated London News*, Londres, 24 mai 1890, p. 23.
- ANON., « A Pleasant interview with the Great French Artist », *The Toronto Mail*, Toronto, 3 septembre 1892, snp.
- ANON., « The late Mr. William Wilson », *Falkirk Herald*, Falkirk, 23 mai 1896, p. 4.
- ANON., « Stories of Rosa Bonheur », *Detroit Free Press*, Detroit, 9 juillet 1899, p. 4.
- ANON., « Vente de la Villa Gambart », *The New York Herald*, Paris, 13 juillet 1902, pp. 3 – 4.
- ANON., « Rosa Bonheur », *Young Woman*, Salt Lake City, 5 septembre 1902, pp. 397 – 400.
- ANON., « The Gambart Sale », *The Atheneum*, Londres, 9 mai 1903, p. 601.
- ANON., « Obituary », *Baily's Magazine of Sports and Pastimes*, février 1911, p. 161.
- ANON., « Rosa Bonheur's Visit to England and Scotland », *The Christian Science Monitor*, Boston, 7 octobre 1916, p. 23.
- BOYES J.F., « The private art collections of London : David Price », *The Art Journal*, novembre 1891, pp. 321 – 328.
- FORBES-ROBERTSON John, « Rosa Bonheur », *Magazine of Art*, vol. 5, 1882, p. 45 - 50.

STANTON, Theodore, « The Greatest of women painters : Rosa Bonheur's First visit to England and Scotland », *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, vol. 75, n°448, avril 1905, p. 461.

ROSSETTI William, « Art News from England », *Crayon*, 22 août 1855, p. 118.

ROSSETTI W.M., « Correspondence : Art News from England », *Crayon*, vol. 3, n°6, juin 1856, p. 181 – 183.

THORNBURY Walter, « Notes on the Exhibition of works of art at Leeds », *The Yorkshire Post and Leeds Intelligence*, Leeds, 11 juillet 1868, p. 3.

VIEL-CASTEL (de) Comte H., « Salon de 1853 », *L'Athenaeum francais. Journal universel de la litterature, de la science et des beaux-arts*, 18 juin 1853, n° 25, pp. 584 – 586.

Catalogues d'exposition

Manchester 1857

Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom : collection at Manchester in 1857, Exhibition, Londres, Bradbury & Evans, 1857.

Bordeaux 1858

Société des Amis des Arts de Bordeaux, 8ème exposition, Explication des ouvrages de peintures, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, Bordeaux, Gounouilhou, 1858.

Londres 1862

Exposition Universelle de 1862 à Londres, Section Française, Catalogue Officiel publié par ordre de la Commission Impériale, Paris, Imprimerie Impériale, 1862.

Paris 1867

Catalogue Général publié par la commission impériale, Première partie contenant les œuvres d'art (Groupes I à V), Paris, E. Dentu, 1867.

Leeds 1868

National Exhibition of Works of Art at Leeds 1868, Official Catalogue, Leeds, Edwards Baines & Sons, 1868.

Londres 1874

Popular Edition of the Official Catalogue, Fine Arts and Industrial Departments, Londres, J.M. Johnson & Sons, 1874.

Glasgow 1878

The Glasgow Fine Art Loan Exhibition in aid of the Galleries, Sauchiehall Street: with Descriptive and Biographical Notes by a Member of the Acting Committee, May, June, July, 1878, Glasgow, Fine Art Loan Exhibition, 1878.

Glasgow 1879

Notes to the eighteenth exhibition of Glasgow Institute of the Fine Arts, 1879, Glasgow, T. Gray, 1879.

Glasgow 1888

International Exhibition Glasgow 1888, Official Catalogue Fine Arts Section, T&A Constable, 1888.

Chicago 1893

World's Columbian Exhibition Official Catalogue, Part X Art Galleries and Annexes, Department K Fine Arts, Chicago, W.B. Conkey, 1893.

Londres 1894

Corporation of London Art Gallery, Descriptive Catalogue of the Loan Collection of Pictures, John James Baddeley, 1894.

Dresde 1904

Offizieller Katalog der Grossen Kunstausstellung Dresden 1904, Dresde, Alwin Arnold & Gröschel, 1904.

Paris 1922

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants : exposés au Grand Palais des Champs-Élysées le 30 avril 1922, Paris, Société des artistes français, 1922.

Catalogues de ventes

Vente 1861

Catalogue de la précieuse collection de tableaux modernes de M. Wertheimber, Paris, s.n., 1861.

Vente 1867

Catalogue of the very important collection of water-colour drawings and pictures formed by A.H. Campbell, Esq., M.P., Londres, Christie, Manson & Woods, 15 juin 1867.

Vente 1867

A Catalogue of an extensive and exceedingly valuable collection of water-colour drawings including many of the finest works from the late Suffolk Street Winter Exhibition, Londres, Foster, 10 avril 1867.

Vente 1868

Tableaux et dessins modernes, Collection de M. Brébant-Peel, Paris, Hotel Drouot, salle 5, 18 mars 1868.

Vente 1870

Catalogue of the splendid collection of modern pictures and water-colour drawings of Edwin Bullock, Esq., deceased, removed from Hawthorn House, Handsworth, Birmingham ..., Londres, Christie, Manson & Woods, 21 – 23 mai 1870.

Vente 1872

Catalogue of the renowned collection of ancient and modern pictures and water-colour drawings of Joseph Gillott Esq., Londres, Christie, Manson & Woods, 19 avril, 26 avril, 3 mai 1872.

Vente 1877

Catalogue of the important collection of water-colour drawings by the most renowned artists, the property of John Knowles, Esq.: which (in consequence of his removal from his residence, Trafford Bank House, Manchester), Londres, Christie, Manson & Woods, 19 mai 1877.

Vente 1881

Catalogue of the valuable collection of objects of art and vertu of A.B. Stewart, Esq., deceased ; late of Rawcliffe Lodge, Glasgow, Londres, Christie, Manson & Woods, 7 mai 1881.

Vente 1883

Catalogue of modern pictures and water-colour drawings including the collection formed by John Glas Sandeman, Esq., of Glasgow and London, Londres, Christie, Manson & Woods, 29 – 30 juin 1883.

Vente 1883

Catalogue of the valuable collection of modern pictures and water-colour drawings of Arthur W. Lyon, Esq., Londres, Christie, Manson & Woods, 19 mai 1883.

Vente 1887

Catalogue of the highly important collection of modern pictures of John Graham, Esq., Skelmorlie Castle, Ayrshire, Londres, Christie, Manson & Woods, 30 avril 1887.

Vente 1888

Catalogue of the highly important collection of modern pictures from Marton Hall, Middlesbrough formed by H.W.F. Bolckow, Esq., M.P., Londres, Christie, Manson & Woods, 5 mai 1888.

Vente 1891

Catalogue of the highly important collection of modern pictures and watercolour drawings formed by H.W.F. Bolckow, Esq., M.P., Londres, Christie, Manson & Woods, 2 mai 1891.

Vente 1892

Catalogue of the renowned collection of modern pictures by english and foreign artists, formed by David Price, Esq., Londres, Christie, Manson & Woods, 2 – 4 avril 1892.

Vente 1893

Catalogue of modern paintings belonging to M. Knoedler & Co, New York, The American Art Association, 11 – 14 avril 1893.

Vente 1897

Catalogue of the collection of modern pictures and drawings of G.A. Baird, Esq., Londres, Christie, Manson & Woods, 26 juin 1897.

Vente 1900

Atelier de Rosa Bonheur, Tome I : tableaux, préface et catalogue analytique par M. L. Roger-Milès, vente à Paris les 30 et 31 Mai, et les 1er et 2 Juin 1900. Tome II : Catalogue des aquarelles, dessins, gravures, par Rosa Bonheur et des tableaux, aquarelles, bronzes, gravures composant sa collection particulière, vente à Paris du 5 au 8 Juin, 1900., Paris, Galerie Georges Petit, 1900.

Vente 1903

Catalogue of valuable paintings and water colors to be sold at unrestriced public sale by order of the executors and trustee of the estates of the late Clarence King, William H. Fuller and Theodore G. Weil, the trustees of H. Victor Newcomb, New York, American Art Association, 12 – 13 mars 1903.

Vente 1903

Catalogue of the collection of modern pictures and water colour drawings of the continental and English schools of the late Ernest Gambart, Londres, Christie, Manson & Woods, 2 – 4 mai 1903.

Vente 1928

Galerie Weber, Sammlung Gräfin Lodron, Gemälde Neuerer Meister, Berlin, Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus, 28 février 1928.

Romans

NODIER Charles, *Trilby ou Le Lutin d'Argail, nouvelle écossoise*, 2^e ed., Paris, Ladvocat, 1822.

II. Bibliographie critique

1. Ouvrages généraux

BENJAMIN Walter, « Paris, capitale du XIXe siècle » in *Das Passagen-Werk*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1982, pp. 60 – 77.

BENSIMON Fabrice, LE MEN Ségolène et alii., *Quand les arts traversent la Manche : échanges et transferts franco-britanniques au XIXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016.

CARRÉ Jacques, *La Grande-Bretagne au XIXe siècle*, Vanves, Hachette Education, 1997.

DONALDSON Gordon, *The Auld Alliance : the Franco-Scottish connection*, Édimbourg, Satire Society et L'Institut français d'Écosse, 1985.

FONT-REAU LX Dominique, *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris Flammarion.

GERRISH NUNN Pamela, *Victorian women artists*, Londres, Women's Press, 1987.

GOULD Charlotte, MESPIEDE Sophie, *British Art and the Environment*, New York, Routledge, 2021.

GRACEFFA Agnès (dir.) et alii., *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste XVe-XXIe siècles*, Paris, Hermann, 2012.

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth, *Le peintre et l'animal en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001.

LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, CTHS/INHA, 2011.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije (dir.), *Le métier d'artiste : peintres et sculpteurs depuis le Moyen Age*, Paris, Larousse, 1999.

MADELINE Laurence (dir.) et alii., *Women artists in Paris, 1850-1900*, New York, American Federation of Arts, 2017.

MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven, Yale University Press, 1987.

MARSH Jan & GERRISH NUNN Pamela, *Pre-Raphaelite Women Artists*, Londres, P.J. Reproductions, 1997.

MORRIS Edward, *French art in nineteenth-century Britain*, New Haven Conn., Londres, Yale University Press, 2005.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. De l'anglais par Oristelle Bonus, Nîmes, J. Chambon, 1993.

SLATKIN Wendy, *Women Artists in History*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 2^e ed., 1990.

SAUER Marina, *L'entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts : 1880 – 1923*, Paris, Ecole nationale des beaux-arts, 1991.

TAMBOUKOU Maria, *In the fold between power and desire : women artists' narratives*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2010.

WEIL Kari, « Making Horsework Visible: Domestication and Labor from Buffon to Bonheur », chap.3, in *Precarious Partners: Horses and Their Humans in Nineteenth-Century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2020 p. 63 – 83.

WHITE Harrison, WHITE Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, trad. de l'anglais par Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1991.

YELDHAM Charlotte, *Women Artists in Nineteenth Century France and England*, New York, Garland, 1984.

2. Ouvrages monographiques

ASHTON Dore, *Rosa Bonheur : a life and a legend*, Londres, Secker & Warburg, 1981.

BOIME Albert, *The case of Rosa Bonheur*, Paris, Art History ed., 1981.

BORIN Marie, *Rosa Bonheur : une artiste à l'aube du féminisme*, Paris, Pygmalion, 2011.

BRAUDEAU Michel, *Six excentriques*, Paris, Gallimard, 2003.

DIGNE Danielle, *Rosa Bonheur ou l'Insolence : l'histoire d'une vie, 1822-1899*, Paris, Denoël Gonthier, 1980.

DWYER Britta C., *Anna Klumpke: A Turn-of-the-century Painter and Her World*, Boston Northeastern University Press, 1999.

FOULQUIE Eliane, *Rosa Bonheur : une vie pour l'art*, Thomery, les Amis de Rosa Bonheur, 2016.

GENTOU Albertine, *Rosa Bonheur : une femme au service de l'art*, Paris, L'Harmattan, 2018.

HEWITT Catherine, *Art is a Tyrant : The Unconventional Life of Rosa Bonheur*, Londres, Icon Books, 2020.

METZ Maïté, *Autour d'un chef-d'œuvre : Rosa Bonheur et le « Labourage nivernais »*, Nevers, Conseil général de la Nièvre, 2013.

PONS Michel, *Rosa Bonheur, « Le marché aux chevaux » : la genèse du tableau*, Thomery, Atelier Rosa Bonheur, 2019.

SAINT-BRIS Gonzague, *Rosa Bonheur : liberté est son nom*, Paris, R. Laffont, 2012.

SHRIVER Rosalia, *Rosa Bonheur (with a checklist of works in american collections)*, Philadelphia, Londres, Toronto, Art Alliance Press, Associated University Presses, 1982.

3. Autres ouvrages

AVERY-QUASH Susanna, *Art for the Nation : the Eastlakes and the Victorian Art World*, Londres, National Gallery Company, 2011.

BAUER Gerald, *David Cox, 1783-1859 : précurseur des impressionistes ?*, Arcueil, Anthèse, 2000.

BRYANT Julius, *Kenwood : paintings in the Iveagh Bequest*, New Haven, Yale University Press, 2003.

CAMPBELL Lennie, *Landseer : The Victorian Paragon*, Londres, Hamilton, 1976.

CHERRY Deborah, *Beyond the frame : feminism and visual culture, 1850-1900*, London, Routledge, 2000.

EVANS Joan, WHITEHOUSE John Howard, *The Diaries of John Ruskin, 1848-1873*, Oxford, Clarendon Press, 1958.

FIDELL-BEAUFORT Madeleine, *The Diaries of Samuel P. Avery (1871-1882)*, New York, Arno Press, 1979.

GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Ecole des Chartes, 2005.

GRENIER Katherine, *Tourism and identity in Scotland, 1770-1914*, Londres, New York, Routledge, 2017.

HALDANE A.R.B., *The Drove Roads of Scotland*, Edinburgh, Thomas Nelson, 1952.

LAPERRIERE Charles Baile (de), *The Royal Scottish academy exhibitors, 1826-1990 : a dictionary of artists and their work in the annual exhibitions of the Royal Scottish academy*, vol. 1, Calne, Hilmarton Manor Press, 1991.

MAAS Jeremy, *Gambart, prince of the Victorian Art World*, Londres, Barrie & Jenkins, 1975.

MACLEOD Dianne, *Art and the Victorian middle class : money and the making of cultural identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

MCQUEEN Alison, *Empress Eugénie and the arts : politics and visual culture in the nineteenth century*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2011.

MELVILLE Jennifer, *Aberdeen Art Gallery : a History*, Aberdeen, Aberdeen City Council, 2010.

MORRISON John, *Painting the nation : identity and nationalism in Scottish painting, 1800-1920*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

MORRISON John, *Painting labour in Scotland and Europe, 1850-1900*, Farnham, Ashgate, 2014.

ORMOND Richard, *Sir Edwin Landseer*, Londres, Thames et Hudson, 1981.

PARRIS, Leslie, *The Pre-Raphaelites*, Londres, Tate Gallery, 1984.

RANDALL Lilian M.C., *The Diary of George A. Lucas : an American art agent in Paris, 1857-1909*, vol. 2, Princeton, Princeton University Press, 1979.

ROBERTSON David Allan, *Sir Charles Eastlake and the Victorian art world*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

SNODIN Michael, *Rococo : art and design in Hogarth's England*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1984.

STIRLING Anna Maria Diana, *Victorian sidelights. From the papers of the late Mrs. Adams-Acton*, London, E. Benn, 1954.

TREVOR-ROPER Hugh, « The Invention of Tradition: the Highland Tradition of Scotland », in E. Hobsbawm et T. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 15 — 41.

WATSON Andrew McDonald, *James Duncan : An Enlightened Victorian*, Royal Botanic Gardens, Édimbourg, 2010.

WEISBERG Gabriel, *The Realist Tradition : French Painting and Drawing, 1830-1900*, Cleveland Museum of Art, Ohio, 1980.

4. Catalogues d'expositions

Chartres 1983

Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870, Chartres, Musée des beaux-arts de Chartres, 5 novembre 1983-15 février 1984, Chartres, Musée des Beaux-arts, 1983.

Hambourg 1984

Ein Hamburger sammelt in London : die Freiherr J.H. von Schröder-Stiftung 1910, Hambourg, Kunsthalle de Hambourg, 11 mai – 29 juillet 1984, Hambourg, Kunsthalle, 1984.

Édimbourg 1985

French Connections: Scotland and the Arts of France, Édimbourg, Royal Scottish Museum, sous la dir. de Godfrey Evans, Édimbourg, H.M. Stationery Office, 1985.

Tokyo 1985

Millet and his Barbizon Contemporaries, Keio, Departement Store, 5 – 24 avril 1985, Hanshin, Departement Store, 2 – 14 mai 1985, Miyasaki Prefectural Institution, 18 mai – 23 juin 1985, sous la dir. de Gabriel P. Weisberg, Tokyo, Art Life Ltd., 1985.

Dallas 1989

Rosa Bonheur: Selected Works from American Collections, The Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 8 septembre 1989 – 22 octobre 1989, The National Museum of Women in the Arts, Washington D.C., 12 décembre 1989 – 11 mars 1990, sous la dir. d'Anne Henderson, Dallas, Tex. Meadows Museum, Southern Methodist University, 1989.

Nice 1997

Une commande niçoise au belge Nicaise de Keyser : les peintres des Grandes Écoles de la collection Ernest Gambart, Nice, Musée des Beaux-Arts, 22 mars - 27 juillet 1997, sous la dir. de Béatrice Debrabandère-Descamps, Nice, Musée des Beaux-Arts, 1997.

Bordeaux 1997

Rosa Bonheur (1822-1899), Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, 24 mai – 31 août 1997, Musée de l'École de Barbizon, Barbizon, 19 septembre – 18 novembre 1997, Daesh Museum, New York, 16 décembre 1997 – 21 février 1998, sous la dir. de Francis Ribemont, Bordeaux, 1997.

Pittsburgh 1997

Collecting in the Gilded Age: Art Patronage in Pittsburgh, 1890–1910, Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, 6 avril – 24 juin 1997, sous la dir. de Gabriel P. Weisberg, The Frick Art Museum, Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, Hanover, University Press of New England, 1997.

New York 1998

Rosa Bonheur : all nature's children, New York, Daesh Museum, 1998.

Londres 2003

Constable to Delacroix: British Art and the French Romantics, Londres, Tate Gallery, 5 février – 11 mai 2003, sous la dir. de Patrick Noon, Londres, Tate Publishing, 2003.

Cork 2008

Daniel Maclise : 1806-1870 : romancing the past, Cork, Crawford Art Gallery, 23 octobre 2008 – 14 février 2009, sous la dir. de Peter Murray, Kinsale, Gandon Editions, 2008.

Vernon 2015

Rosa Bonheur, l'éloge du monde animal, Vernon, Musée Alphonse-Georges Poulain, 25 avril – 20 septembre 2015, Rouen, Editions Point de vues, 2015.

Magny-les-Hameaux 2016

Rosa Bonheur et sa famille : trois générations d'artistes, Magny-les-Hameaux, Musée de Port-Royal-des-Champs, 7 avril – 25 juillet 2016, sous la dir. de Philippe Luez, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2016.

Middleburg 2017

The Chronicle of the Horse : in art, Middleburg, The National Sporting Library & Museum, 26 août 2016 – 26 mars 2017, sous la dir. de Claudia Pfeiffer, 2016.

Londres 2018

The most fortunate man of his day : Sir Richard Wallace, Londres, Wallace Collection, 20 juin 2018 – 6 janvier 2019, Londres, sous la dir. de Suzanne Higgott, The Wallace Collection, 2018.

New Haven 2019

Unto this last : two hundred years of John Ruskin, New Haven, Yale Center for British Art, 5 septembre – 8 décembre 2019, sous la dir. de Timothy J. Barringer, New Have, Yale University Press, 2019.

Édimbourg 2019

Wild and majestic : romantic visions of Scotland, Édimbourg, National Museum of Scotland, 26 juin – 10 novembre 2019, sous la direction de Patrick Watt et Rosie Waine, Édimbourg, National Museum of Scotland, 2019.

5. Catalogues de ventes

Vente 1975

Collection of the Late Geraldine Rockefeller Dodge, New York, Sotheby Parke Bernet, 5 décembre 1975.

Vente 1976

Collection of the Late Geraldine Rockefeller Dodge, New York, Sotheby Parke Bernet, 20 février 1976.

Vente 1981

Atelier Paul Chardin, 2^e vente, n^{os} 101 à 183, 30 novembre 1981, Paris, Hôtel Drouot, Godeau Solanet Audap.

6. Articles

AMBLARD Marion, « Les tableaux de Horatio McCulloch et des paysagistes écossais du XIX^e siècle, ou l'envers de l'identité écossaise pro-unioniste », *Études écossaises*, n°12, 2009, pp. 145 – 159.

BAETENS Jan Dirk Baetens, « The General Exhibition of Pictures of 1851: National Schools and International Trade in the Mid-Victorian Art Market », *Visual Culture in Britain*, vol. 17, n°3, 2016, pp. 270-289.

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance : L'économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977, pp. 3 – 43.

CHAPEL Jeannie, « The papers of Joseph Gillott (1799-1872) », *Journal of the History of Collections*, vol. 20, n°1, 2008, pp. 37 – 84.

CONSTANTIN Stéphanie, « The Barbizon Painters: A Guide to Their Suppliers », *Studies in Conservation*, vol. 46, 2001, pp. 49 – 67.

FOWLE Frances, « Picturing the Highlands: Rosa Bonheur's Grand Tour of Scotland », *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 18, 2013, p. 40 - 48.

FLETCHER Pamela M., « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, no. 1, printemps 2007, [en ligne] <http://19thc-artworldwide.org/index.php/spring07/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-in-mid-victorian-london>

FLETCHER Pamela Fletcher, « The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London », *Visual Culture in Britain*, vol. 12, n°2, 2001, pp. 139 – 153.

HASKELL Francis, « Un monument et ses mystères. L'art français et l'opinion anglaise dans la première moitié du XIXe siècle », *Revue de l'art*, n°30, 1975, pp. 61 – 76.

HAUPTMAN William, « Hanging the Pre-Raphaelites and Others: The Royal Academy Exhibition of 1851 », *The British Art Journal*, vol. 19, n°1, 2018, pp. 4 – 28.

MAAS Jeremy, « Rosa Bonheur and Sir Edwin Landseer: a Study in Mutual Admiration », *Art at Auction, the Year at Sotheby Parke Bernet*, Londres, 1976, p. 68.

WATSON Andrew, « Doré and The Lure of Scotland », *Journal of the Scottish Society for Art History*, vol. 18, 2013, pp. 49 – 56.

WHITELEY Linda, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste. », *Romantisme*, vol. 40, 1983, pp. 65-76.

7. Travaux universitaires

LOWDON Richard Edward, *To travel by older ways: a historical-cultural geography of droving in Scotland*, 1 vol., PHD Thesis, sous la direction d'Hayden Lorimer, University of Glasgow, 2014.

REBSAMEN Léa, *Rosa Bonheur, artiste animalière au XIXe siècle*, 1 vol., Thèse de Doctorat Vétérinaire, sous la direction de Christophe Degueurce, Faculté de médecine de Créteil, 2013.

ROTH-MEYER Clotilde, *Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*, 7 vol., Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, 2004.

WHALLEY Cybill, *Des ténèbres à la gloire : peindre la montagne en Grande-Bretagne (1747-1867)*, vol. 1, Thèse de Doctorat en Histoire de l'Art, sous la direction d'Emmanuel Pernoud, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.