



# Catalogue des peintures anglaises

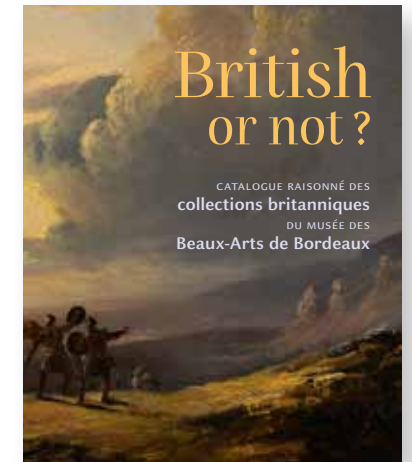
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Le musée des Beaux-Arts de Bordeaux est, après le musée du Louvre, l'un des rares musées français à posséder d'importantes collections d'art britannique.

Cet élément constitue un axe fort du projet scientifique et culturel du musée. Il est à l'origine de certains enrichissements récents, et d'une programmation spécifique, telles les deux expositions « British Stories.

Conversations entre le musée du Louvre et le musée des Beaux-Arts de Bordeaux » et « Absolutely Bizarre ! les drôles d'histoire de l'école de Bristol (1810-1840) », liées au sein d'une « Année britannique au musée ! ».

C'est dans ce contexte qu'intervient l'étude scientifique de la collection britannique du musée et sa publication au sein d'un catalogue raisonné.



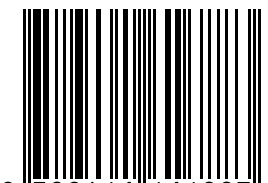
**21/03/2023**

**€ 25**

208 pp. / 215 x 260 mm

100 ill. / Broché à rabats

**FR** ISBN 978 94 616 1688 3



9 789461 616883

**EXPOSITION**

Musée des Beaux-Arts,  
Bordeaux, 2023

## Au-delà des frontières : l'identité plurielle des collections

SANDRA BURATTI HASAN  
ET GIULIANA FAROLU

« Ya 4 ilane école anglaise ? »

Si l'on s'en tient à la lettre étroite du mot école, il s'applique d'une façon bien imparfaite au mouvement de la peinture en Angleterre [...] L'art anglais est un art libre et, à raison de sa liberté même, infiniment varié, plein de surprises et d'initiatives imprévues. »

Ernest Chevalon, *La Peinture anglaise*, 1882

On a souvent souligné l'importance des écoles étrangères parmi les fonds du musée des Beaux-Arts de Bordeaux, dont les collections italiennes, hollandaises et flamandes sont une des principales caractéristiques. La présence assez rare, si l'on se réfère à l'échelle nationale, de chefs-d'œuvre britanniques dans les collections publiques incite le musée à valoriser cette spécificité et à en faire un axe fort de son développement. La récente saison britannique a ainsi permis de faire découvrir au public français les principales œuvres des artistes de l'école de Bristol grâce à l'exposition « Absolute Bristol » réalisée avec la collaboration du musée de la ville et avec le concours déterminant des collègues de Bristol, notre ville jumelée, dans le sillage des manifestations mises en place des deux côtés de la Manche depuis les années 1950<sup>1</sup>. Parallèlement, le musée a saisi l'occasion de mettre en lumière sa collection britannique, dans un tractatus dialogique avec son alter ego le musée du Louvre, à l'occasion de l'exposition « British Stones »<sup>2</sup>. Le présent ouvrage s'inscrit dans le cadre de cette mise en valeur des fonds et poursuit l'objectif de mieux faire connaître les singularités des collections bordelaises.

Le catalogue raisonné entend donc présenter des études détaillées de l'ensemble des œuvres britanniques conservées au musée. L'exercice est un classique, dans la pure tradition des publications muséales. Il consiste à faire état

de Francis Ribmont. La connaissance de l'art britannique en général, et des œuvres de la collection en particulier, s'est améliorée depuis les années 1990. Depuis les années 1970, de nombreuses publications scientifiques étaient parues au Royaume-Uni et aux États-Unis qui permettaient de mieux connaître l'œuvre des grands artistes britanniques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles notamment. Ainsi en 1992, alors que le musée des Beaux-Arts entreprenait l'acquisition de l'œuvre de Ramsay, venait de paraître la monographie d'Iain Smit consacrée à cet artiste qui fait encore référence aujourd'hui. De même, au moment de l'acquisition du Portrait de John Hunter par Thomas Lawrence (cat. n° 8), le conservateur du musée de Bordeaux ne manque pas de solliciter l'avis du plus éminent spécialiste de l'artiste, Kenneth Garton<sup>3</sup>, qui venait de publier le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre en 1989<sup>4</sup>. Il est aujourd'hui convenu que le musée ne possède ni d'œuvres de Raeburn ni de Hogarth<sup>5</sup>. Par ailleurs, les tableaux envoyés

par le Louvre en 1952 ne sont plus aujourd'hui mentionnés comme faisant partie de la collection du musée, mais sont bien rendus à leur statut de « MNR », ce nous développons un peu plus bas. Nous espérons que la constitution des collections apparait et davantage tributaire d'échanges historiques et diplomatiques que du goût d'éventuels collectionneurs. L'accent est mis en effet sur les « ambitions européennes de la Cité », ce que corrobore l'étude des actions menées par le musée en faveur de l'art britannique dès la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Le caractère « britannique » des collections semble avant tout procéder de la narration qui accompagne la vie du musée. À plus d'un titre, la première acquisition onéreuse d'une œuvre britannique par le musée bordelais apparait comme le fruit d'une occasion presque fortuite plutôt que comme la conséquence des relations étroites et croisées entre la cité portuaire et les îles britanniques. En 1847, la ville acquiert en effet un portrait d'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle dont l'auteur n'est pas



1. Lawrence, 1802, p. 2-6.  
2. Farouk, cat. exp., Bordeaux, 2005-2007.

3. Buratti Hasan et Farouk, cat. exp., Bordeaux, 2005-2007.

4. Chevalon, 1882, p. 2-6.

5. Farouk, cat. exp., Bordeaux, 2005-2007.

Fig. 1  
John Raphael Smith  
(détail), 1753 - Douneville,  
1812.  
Aquarelle d'Émile Coudé  
d'après l'original de  
John Raphael Smith  
sur un tableau du même titre  
de Nicolas Poussin.  
Œuvre en marbre noir,  
modulable.  
H. 662, L. 462 mm  
1600  
Bordeaux, musée des Arts  
Décoratifs et du Design,  
Bo 18 014.

Bainbridge Buckridge fit paraître un *Essay Towards an English-School of Painters* en 1706. Il proposa alors pour la première fois, dans la lignée de Vaerl, Feilbeen ou encore Houbraken, une réflexion sur une « école anglaise de peintres » dans laquelle il fournit les biographies de cent artistes de la Renaissance à ses jours, insistant pour la première fois la production picturale britannique dans le discours théorique de la peinture européenne<sup>6</sup>. Si ce texte inédit veut s'affranchir de la suprématie continentale et poser les fondations d'une école nationale de peintres, force est de constater que cinquante-trois des biographies sont celles de peintres étrangers et majoritairement hollandais, tels que le portraitiste Abraham Hondius et d'autres mentionnés dans ce catalogue raisonné.

Certains échappèrent à cette liste mais contribuèrent, dans l'ombre, à nourrir le goût des Anglais pour de nouveaux genres picturaux, redéfinissant le portrait si prisé par les élites, en proposant des marines, des paysages, des natures mortes ou encore des scènes de la vie quotidienne. Si ces différents genres font la gloire d'un « âge d'or » généralement considéré comme s'étendant de Hogarth à Turner, il est nécessaire de souligner qu'ils participèrent, bien avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, à façonner l'identité artistique du royaume.

### Le genre de la marine

Les discours britanniques sur la peinture, héritiers des thèses d'Alberti à Roger de Piles, considéraient la marine – au même titre que le paysage – comme un genre mineur. En 1783, l'artiste et théoricien Jacobus Richardson, par exemple, écrit que « A History is preferable to Landscape, Sea-Piece, Animals, Flowers, or any other Still-Life », estimant que ces sujets ne peuvent délecter l'esprit et devenir « l'âme vers de nobles pensées<sup>7</sup> ». Cependant, ce jugement de valeur s'empêcha nullement l'essor de la marine, particulièrement aux Pays-Bas et en Grande-Bretagne, nations souhaitant vanter les mérites de leur thalassocratie.

Parmi les maristres du musée, le Néerlandais Jan Porcellis séjourna à Londres, sous Jacques I<sup>er</sup> de 1604 à 1609, et fut un capitaine de vaisseau, ce peintre surnommé « le grand Raphaël des marines » immortalisa avec vraisemblance l'atmosphère changeante du paysage océanique comme en atteste le tableau de Bordeaux *Marine, mer calme* (fig. 3). Les deux cachets de cire rouge au verso du

4. Buckridge, 1706.

5. Pour une bibliographie récente sur cet art d'été, voir Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, et Marais, cat. exp., Paris, Londres, 2019-2020 et sur le développement hollandais voir

6. Richardson, 1783, p. 44-45.

7. Hogarth, 1786, p. 237 cité par Smit, 2003, p. 184 et p. 186, note 17. Sur l'œuvre de ce même auteur, voir Smit, 2003, p. 18-40.



Fig. 3  
Jan Porcellis  
Marine, mer calme  
Huile sur bois,  
H. 47 cm, L. 62,2 cm  
Montagneville  
n° 1, P. en bas à gauche  
Théâtre de la  
BIB

8. White, 1882 sur les œuvres de Porcellis conservées en Angleterre, voir Chevalon, cat. exp., 1902, p. 18-23.

9. Porcellis, 1604, p. 54 et 164.

10. Mâlain, cat. exp., Londres, 2015, p. 89-90.

11. Heem, cat. exp., 2006, p. 90-94. Pour une photographie de cette peinture, voir Smit, 2003, p. 182-183.

12. Heem, cat. exp., 2006, p. 90-94. Pour une photographie de cette peinture, voir Smit, 2003, p. 182-183.

13. Heem, cat. exp., 2006, p. 90-94. Pour une photographie de cette peinture, voir Smit, 2003, p. 182-183.



Fig. 4  
Anonyme,  
anonymement attribué  
à George Romney  
Citation de Romney,  
1794 - Kew, 1802.  
Portrait de femme  
Huile sur toile,  
H. 78, L. 64 cm.  
Succédané modifié  
du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Paris, collection Jaffé.

7. Smit, 1992.

8. Lettres de Kenneth Garton adressées à Francis Richardson et datées du 3 mars 1802, conservées dans la documentation du musée des Beaux-Arts.

présenté et dont le modèle est alors identifié, par une inscription bien lisible sur la toile, comme l'intendant de Guyenne Louis-Urbain Aubert, marquis de Tourny célèbre pour avoir engagé les déterminantes transformations urbaines qui structurent aujourd'hui encore la physionomie du centre-ville. Le tableau est classé parmi les œuvres dues à des « maîtres inconnus » de « l'école française » dans le Catalogue des peintures [...] du musée de Bordeaux publié en 1850<sup>8</sup>. La signature de Thomas Carlton, artiste assez obscur actif en France de 1670 environ jusqu'en 1730, est découverte après coup. L'identification du modèle est, aujourd'hui, sujette à caution. Et la trajectoire qui a mené cette œuvre britannique jusqu'à la cité bordelaise est totalement mystérieuse (cat. n° 1).

À la même époque, le musée du Louvre ne présente que peu d'œuvres désignées comme relevant de « l'école anglaise » et vient d'acquiescer, en 1842, une présentation modeste de quelques peintures attribuées aux artistes britanniques Garrnborough, Lawrence, Roberts etc., offertes au roi Louis-Philippe par le collectionneur anglais Frank Hall Standish. Il faudra attendre l'établissement de la Troisième République en 1870 et dans un contexte de rapprochement politique entre la France et le Royaume-Uni pour voir le musée du Louvre engager une véritable politique d'acquisitions d'œuvres britanniques (qu'elles soient en peinture et en graphique)<sup>9</sup>, alors que le musée parisien s'enrichit d'œuvres de Constable, Lawrence, Raeburn, Reynolds etc., le marché de l'art français de la Belle Époque s'intéresse activement aux artistes britanniques. Quelques collections privées parisiennes devaient alors faire passer pour les œuvres de « l'école anglaise » qu'elles détiennent, notamment celle de Camille Groult qui envisage même en 1905 d'ouvrir un musée dédié à l'art anglais dans le pavillon de Bagatelle du Bois de Boulogne, projet qui avorta.

C'est en 1971, grâce au legs d'une descendante du modèle, la vicomtesse de Frenoy, que la première œuvre relevant de « l'école anglaise », un temps attribuée à



Fig. 5  
Anonyme,  
anonymement attribué  
à George Romney  
(détail de Farnes, 1794 -  
Kew, 1802).  
Portrait d'homme  
Huile sur toile,  
H. 77, L. 64 cm.  
Inscription en haut  
à gauche : « Weller  
Johnston Esq 1783 »  
Bordeaux, musée des Arts  
Décoratifs et du Design,  
MNR 337.

9. Lemaire et Despi, 1953, p. 256-257, n° 622.  
10. Communiqué Guillaume Farouk dans le présent ouvrage, cat. n° 6.

11. Lemaire et Despi, 1953, p. 256-257, n° 622.  
12. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

13. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

14. Lemaire et Despi, 1953, p. 256-257, n° 622.

15. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

16. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

17. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

18. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

19. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

20. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

21. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

22. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

23. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

24. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

25. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

26. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

27. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

28. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

29. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

30. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

31. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

32. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

33. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

34. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

35. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

36. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.

37. Farouk, cat. exp., Valence, Quimper, 2014-2015, p. 23-25.



Fig. 6  
Cornelis van Poelenburgh  
(détail), vers 1694 / 1695 -  
Schevich, 1697.  
Paysage avec saint François d'Assise  
encadré des éléments  
Huile sur toile, H. 27,4 cm, L. 33,4 cm  
Montagneville n° 2, P. en bas à gauche  
Bo 18 014



Fig. 7  
Alexander Keirincx  
(Anvers, 1652 -  
Amsterdam, 1692).  
Paysage boisé  
Huile sur bois,  
H. 40,5, L. 55 cm  
Signal et  
détail n° 168 / Keirincx n°  
Bo 18 014

22. Heem, cat. exp., 2006, p. 90-94. Pour une photographie de cette peinture, voir Smit, 2003, p. 182-183.

23. Ibid.

24. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

25. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

26. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

27. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

28. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

29. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

30. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

31. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

32. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

33. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

34. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

35. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

36. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

37. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

38. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

39. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

40. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

41. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

42. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

43. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

44. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

45. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

46. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.

47. Sur le tableau de Bordeaux, voir Smit, 2003, p. 182-183.