



## Revue Française de Civilisation Britannique

French Journal of British Studies

XIII-4 | 2006

Art et nation en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle

---

# La nation et l'identité nationale dans la peinture de portrait anglaise / britannique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle

*The Nation and National Identity in English / British Portrait Painting from the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Century*

Catherine Purcell

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1635>

DOI : 10.4000/rfcb.1635

ISSN : 2429-4373

### Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0248-9015

### Référence électronique

Catherine Purcell, « La nation et l'identité nationale dans la peinture de portrait anglaise / britannique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XIII-4 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1635> ; DOI : 10.4000/rfcb.1635

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La nation et l'identité nationale dans la peinture de portrait anglaise / britannique du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle

*The Nation and National Identity in English / British Portrait Painting from the  
16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Century*

Catherine Purcell

---

- 1 'Lady Kytson, aetatis sua 26, anno domini 1573'.<sup>1</sup> Il n'était pas rare, dans les portraits de la Renaissance en Angleterre, de trouver de telles inscriptions, non au dos des portraits, mais bien dans les portraits eux-mêmes. Bribes de texte qui s'invitent dans l'image, ces précisions furent souvent ajoutées après coup par des descendants ou des parents des modèles cherchant à mettre un nom sur un visage dans une collection familiale. Elles n'en révèlent pas moins de manière évidente la fonction essentielle de l'art du portrait : la présentation visuelle de l'identité.
- 2 C'est avant tout une description physique qui est proposée. En d'autres termes : « voici à quoi ressemble Lady Kytson ». Mais alors que les premiers portraits anglais se contentent d'un visage ou d'un buste sur un fond uni, parfois sans aucune inscription, très vite ces images s'étoffent, intégrant selon les cas des blasons et autres insignes, des textes parfois assez longs, des poèmes, et/ou de plus en plus un décor qui comprend des accessoires ou attributs plus ou moins signifiants. Il ne s'agit donc plus seulement d'une présentation physique de la personne, mais bien d'une description complexe de son identité par l'image, en insistant par exemple sur son appartenance familiale, sur son statut social, sur les réseaux qu'elle fréquente, sur sa puissance politique, ou encore sur ses possessions ou même parfois ses sentiments. Si, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les blasons et les textes disparaissent définitivement des portraits anglais, la complexité de ces derniers en termes de signification familiale, sociale, politique et culturelle, exprimée par d'autres moyens, reste inchangée.

- 3 *'Portraiture was – and is – to be understood as one of the ways in which social groups and individuals (collectively and individually) represent themselves to themselves'*<sup>2</sup> écrit Marcia Pointon. Le portrait ne dit pas d'un modèle uniquement qui il est, mais aussi comment il se voit lui-même et comment il souhaite que les autres le voient. Le portrait est bien plus qu'une simple présentation donc : une véritable représentation, une mise en scène de l'identité, pour soi-même et le plus souvent également pour les autres. C'est en cela qu'un portrait est nécessairement une œuvre d'art profondément liée aux mentalités, elles-mêmes issues d'un contexte social, politique, culturel, et économique qui est fonction du temps et du lieu.
- 4 Ainsi, la nation a indubitablement, de manière indirecte, un impact sur l'art du portrait : en conséquence, on peut poser le problème des caractéristiques spécifiquement nationales du portrait en Angleterre et en Grande-Bretagne<sup>3</sup>. C'est l'un des aspects les plus concrets de ce vaste sujet que nous aborderons dans cet article : puisque la fonction centrale du portrait est de représenter l'identité, qu'en est-il de la représentation de l'identité nationale des modèles *dans* le portrait ? L'identité nationale du modèle fait-elle partie des éléments que souligne la mise en scène dans un portrait ? À partir de quand ? Comment ? Ces interrogations nous ramènent directement au lien avec les mentalités, en soulevant la question de l'apparition d'un sentiment national en Angleterre puis en Grande-Bretagne et de sa représentation dans l'art.
- 5 *The Oxford English Dictionary* signale les premières occurrences du mot '*nation*' en anglais au début du XIV<sup>e</sup> siècle et en donne la définition suivante : '*An extensive aggregate of persons, so closely associated with each other by common descent, language, or history, as to form a distinct race or people, usually organized as a separate political state and occupying a definite territory*'. Historiquement, la nation anglaise dans ce sens a déjà une existence réelle et ancienne à la Renaissance. Depuis longtemps et ce malgré les guerres fréquentes entre différents prétendants au trône, l'Angleterre – *England* – est bien reconnue comme entité territoriale et comme peuple avec un chef unique, ce que confirme une pièce historique de Shakespeare, *Henry IV* (Part II), dans laquelle on parle de '*our English Nation*'.<sup>4</sup> La pièce date de 1597. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, certains manoirs anglais rassemblent de véritables collections de portraits des souverains anglais, parfois accompagnés de tableaux représentant des événements récents (batailles), qui sont autant de tentatives de célébrer l'histoire du royaume<sup>5</sup>. Des cartes du pays sont réalisées, des descriptions des comtés écrites. Il est clair également qu'une certaine fierté nationale s'exprime à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle suite à la victoire anglaise sur l'Invincible armada espagnole.
- 6 Après 1707 et l'officialisation de l'union politique et monarchique entre l'Écosse et l'Angleterre, la notion d'identité nationale devient plus complexe. De quelle nation se sent-on membre ? De la Grande-Bretagne ? De l'Angleterre ? De l'Écosse ?<sup>6</sup> Linda Colley décrit l'apparition d'un sentiment national britannique au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, mais l'utilisation des termes '*English*' et '*British*' par exemple reste pour le moins confuse dans les écrits de l'époque<sup>8</sup>.
- 7 En tenant compte de cette ambiguïté mais sans être certain de pouvoir la résoudre, on pourra donc légitimement s'interroger sur la représentation de la nation, et sur la représentation du lien entre l'individu et la nation, dans les portraits anglais, puis britanniques, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, et jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Découvrir si le portrait du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle met en scène le rapport entre le modèle et la nation, et comment il le met en scène, c'est bien tenter de comprendre, par le biais d'un art profondément identitaire, la conception que les modèles (ainsi que les artistes et peut-être aussi les spectateurs)

avaient de la nation, et l'importance qu'ils lui accordaient. C'est un peu éclairer, grâce à l'art, les mentalités de l'époque. Sans prétendre être exhaustifs en si peu de pages, nous tenterons de dégager des grandes lignes et de suggérer quelques pistes de réflexion possibles.

## I. La nation dans les portraits royaux du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle : de l'absolutisme à la monarchie constitutionnelle

- 8 Quand trouve-t-on les premières représentations de la nation dans le portrait ? Ce genre pictural prend réellement son essor en Angleterre avec l'arrivée de Hans Holbein à la cour d'Henri VIII. Malgré la volonté affichée par ce souverain de donner davantage d'indépendance au royaume en rompant avec l'Église de Rome, les portraits du monarque, dont l'élaboration a clairement été minutieuse, ne mettent pas l'accent sur la nation. Il faut attendre les portraits d'Élisabeth I<sup>ère</sup> pour découvrir des allusions à l'Angleterre. En outre, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, seuls les portraits de monarques semblent avoir attaché de l'importance à la représentation de la nation. L'étude de trois portraits royaux, le premier d'Élisabeth I<sup>ère</sup> (1592), le deuxième de Charles I<sup>er</sup> (1637-8), et le dernier de Georges III (1783), constituera donc la première étape de notre parcours. Voir comment les souverains considéraient la nation dans leurs portraits permet d'expliquer en partie pourquoi des personnes autres que le monarque n'exprimèrent pas leur identité nationale dans le portrait avant le XVIII<sup>e</sup> siècle. Les changements qui s'opèrent dans la mise en scène du lien entre le monarque et la nation font écho aux évolutions politiques qui eurent lieu entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle et témoignent finalement de la naissance d'un véritable sentiment national au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### Élisabeth I<sup>ère</sup> et l'incarnation de la nation

- 9 Dans la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, le peintre Marcus Gheeraerts le Jeune représente la reine Élisabeth I<sup>ère</sup> dans une œuvre aujourd'hui connue sous le nom de *The 'Ditchley' Portrait*<sup>9</sup>. La souveraine, âgée alors d'une soixantaine d'années et sur le trône depuis plus de trente ans, est au sommet de sa puissance et de sa gloire. Peu à peu transformée en une sorte d'icône par l'imagerie officielle, par les poètes et écrivains, et par les mises en scène de sa personne, Élisabeth est presque devenue un mythe depuis la brillante victoire navale sur l'Invincible armada en 1588. A la même époque, l'influence anglaise sur le monde se développe avec la fondation de la première colonie anglaise sur le continent américain, appelée « Virginie » en hommage à la « reine vierge ». Élisabeth se voit en impératrice, et non plus seulement en reine. Le portrait de Ditchley (du nom du manoir où il fut conservé dans l'Oxfordshire) fut commandé par Sir Henry Lee, ancien grand ordonnateur des fêtes royales, et sans doute accroché en prévision d'une visite de la reine. Si ce ne fut pas la reine qui le commanda, il ne faut pas moins penser qu'Henry Lee était justement celui qui avait passé plusieurs décennies au service de l'image royale et de sa mise en scène. Il décida probablement en personne du contenu de ce très grand portrait, qui demeura longtemps dans la *long gallery* de Ditchley.
- 10 Selon les mots de George Vertue, qui put l'admirer vers 1762, voici ce que montre le portrait : *'Queen Elizabeth under her feet England painted, all the Counties on a Carpet several*

*Latin Mottos, and an Episode in Verse and English. 14 lines*.<sup>10</sup> En effet, la reine, aux vêtements et cheveux richement ornés de perles et autres pierres précieuses, a bien littéralement les pieds sur l'Angleterre, dont les différents comtés sont représentés en couleur, montrant clairement l'influence de l'art de la cartographie sur l'artiste. La carte d'Angleterre est elle-même représentée sur une sorte de globe, sur lequel se tient la reine. Tout autour des côtes anglaises, on peut apercevoir des navires, allusion à la puissance maritime du royaume, à la défense des côtes par la marine de guerre, et à l'expansion de la suprématie anglaise dans le monde. En arrière-plan, le ciel orageux laisse place au soleil grâce à l'apparition d'Élisabeth – une image de paix et de prospérité. Les quatorze lignes de texte, dont parle Vertue, sont malheureusement presque indéchiffrables aujourd'hui : le tableau a été repeint plusieurs fois, et surtout il a été coupé de chaque côté dans le sens de la hauteur<sup>11</sup>.

- 11 D'autres portraits antérieurs d'Élisabeth la montrent la main sur le globe<sup>12</sup>, signe de domination sur le monde, mais aucun ne met en scène le territoire anglais – la nation – de manière si physique. Il faut voir avant tout dans ces comtés anglais les terres sur lesquelles règne la souveraine : *'my kingdom'* comme elle l'aurait certainement décrit elle-même<sup>13</sup>. La reine est présentée en contact direct avec son royaume. D'une part, il est évident qu'elle le domine : de sa taille, de sa hauteur. Ce portrait affirme incontestablement la position d'autorité de la reine, que le spectateur ressent également très nettement face à ce tableau de deux mètres cinquante de haut, et à cette souveraine plus grande que nature vers laquelle il doit lever les yeux. Mais la reine ne fait pas que dominer. Elle protège également : en largeur, sa robe couvre presque l'intégralité du territoire d'est en ouest. Enfin, en la plaçant sur son royaume, comme sortant de ses terres, l'artiste fait d'elle une véritable incarnation du royaume. L'Angleterre, c'est Élisabeth, et inversement.
- 12 Ainsi dans ce premier portrait, la nation est représentée sous la forme d'une entité territoriale et politique, placée sous l'autorité d'un souverain protecteur dont la domination ne saurait être remise en cause. L'individu dans cette nation – il n'apparaît pas dans le portrait, mais le spectateur remplit cette fonction – ne peut être qu'un sujet, à qui l'on demande de révéler un souverain tout-puissant, presque déifié, qui incarne la nation. Ceci explique pourquoi aucun portrait d'aristocrate élisabéthain ne met en relief une quelconque marque d'identité nationale, et pourquoi, en revanche, les portraits de cette période sont riches en symboles qui disent la fidélité du modèle à la reine<sup>14</sup>.

## Charles I<sup>er</sup> : le monarque de droit divin et la nation

- 13 D'après ce que l'on découvre dans un portrait équestre de Charles I<sup>er</sup> réalisé par Anthony Van Dyck<sup>15</sup> vers 1637, et dans les portraits de la noblesse dans les années 1630-1640, le XVII<sup>e</sup> siècle reste dans la même problématique. Le contexte politique, toutefois, est totalement différent. En 1637, le roi règne depuis huit ans sans avoir recours au Parlement, qu'il a dissout en 1629. Les tensions sont fortes dans le royaume : le roi est contesté, ses positions religieuses favorables à la *High Church* sont attaquées, la nation est divisée. La guerre civile, qui déchirera le pays pendant une décennie entière, éclatera trois ans plus tard.
- 14 Le portrait du monarque montre un souverain fier et sûr de lui, à l'attitude dominante, voire provocante puisqu'il porte une armure. Ce portrait, comme celui d'Élisabeth, est de grande taille, et une fois encore, le spectateur est placé en contrebas, entièrement dominé

par le cheval et son cavalier<sup>16</sup>. '*Carolus Rex Magnae Britanniae*' indique la pancarte attachée à une branche d'arbre. La question de la légitimité du roi ne se pose pas : elle est évidente, elle est donnée et doit s'imposer à tous. Le roi était intimement convaincu, à l'image des souverains français de la même époque, qu'il était monarque de droit divin. En outre, la mention *Rex Magnae Britanniae* portée sur la pancarte n'est pas une description anodine de l'identité du cavalier. On le sait, le projet le plus cher que caressait Charles, à la suite de son père, était de réunir l'Écosse et l'Angleterre en un seul royaume.

- 15 Dans les faits, cela était déjà le cas puisque le même roi régnait sur les deux pays depuis 1603, mais il manquait à l'édifice une union parlementaire que le roi appelait de ses vœux. La pancarte dans l'arbre, assez petite, est en fait un instrument de propagande royale en faveur de la construction d'une nouvelle nation, la Grande-Bretagne.
- 16 Cette nation n'est pas représentée ici sous forme de carte comme dans le portrait précédent : l'iconographie élisabéthaine et son symbolisme complexe ont disparu. C'est le choix du décor qui attire notre attention : un paysage, constitué d'une forêt de chênes sur la droite du tableau, et de plaines vallonnées et ponctuées de végétation par ailleurs. En 1637, il n'était pas encore très fréquent en Angleterre de proposer des décors entièrement naturels et « réalistes » pour des portraits. Le modèle qui servit à Van Dyck pour ce tableau, un portrait équestre de Charles Quint par Titien (Musée du Prado), utilisait déjà ce style d'arrière-plan, mais on peut s'interroger sur le sens que voulurent lui donner Van Dyck et le roi. Que ce paysage ressemble à la campagne anglaise n'est évidemment pas un hasard. Au contraire, il s'agit bien de faire allusion au royaume sur lequel règne le souverain, et ceci de manière métonymique. Le portrait ne représente pas le rapport du roi avec la nation en tant que peuple, mais bien avec la nation en tant que territoire, pays, royaume, soumis à son autorité. La connotation protectrice du portrait d'Élisabeth n'a plus cours ici. Ce fier cavalier n'est pas un protecteur mais un monarque absolu qui exige l'obéissance : il avance conquérant sur ses propres terres, prêt à vaincre toute résistance. Il n'incarne plus la nation : il la dirige. Du moins, tel est le message de ce portrait.
- 17 Comme dans le portrait précédent, la question de l'identité nationale ne se pose pas pour le spectateur : on exige de lui qu'il fasse acte de soumission à la personne royale. Dans les portraits d'autres personnalités de l'époque, on retrouve cet esprit. L'identité se définit davantage en termes de clans, de fidélité et d'opposition au monarque, qu'en termes nationaux<sup>17</sup>. En ces temps de guerre civile, cette conclusion ne surprend guère. Nous le verrons plus loin, certains portraits aristocratiques continueront d'être marqués par ces divisions jusqu'à l'extinction de la cause jacobite dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## Georges III : le monarque constitutionnel et la nouvelle idée de la nation

- 18 Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le pays se rassemble progressivement derrière la nouvelle dynastie hanovrienne. Critiquée dans un premier temps car sa légitimité peut être contestée, celle-ci n'est plus remise en cause après la dernière tentative jacobite de 1745. La Grande-Bretagne est formée officiellement en 1707. De plus, suite à la Glorieuse révolution de 1689, le pays a acquis une nouvelle identité politique en mettant peu à peu en place une monarchie de type parlementaire. Ces évolutions, qui vont toutes de pair, trouvent leur écho dans la peinture de portrait : certains portraits de souverains témoignent d'un véritable bouleversement idéologique dans la manière même de concevoir le rapport

entre le monarque et la nation, ouvrant la voie à l'expression d'un véritable sentiment national par tous ceux qui font réaliser leurs portraits au XVIII<sup>e</sup> siècle.

- 19 Un portrait de Georges III, réalisé par Benjamin West en 1783, illustre bien ces nouveautés<sup>18</sup>. 1783 est une date charnière pour la Grande-Bretagne. La signature du traité de Versailles sanctionne définitivement l'indépendance des anciennes colonies américaines. Les opérations militaires sont terminées depuis 1781. Georges III, sur le trône depuis 1760, se présente pourtant ici en chef de guerre, à la tête de la marine que l'on aperçoit sur la droite. La représentation de la *Royal Navy* constitue un élément commun entre cette œuvre de West et le portrait d'Élisabeth I<sup>ère</sup> de Marcus Gheeraerts. Dans les deux cas, les navires font allusion à la puissance maritime du royaume, et à la défense de la nation contre les ennemis étrangers. Mais il y a deux différences importantes entre le portrait d'Élisabeth et celui de Georges III : d'une part, le rapport entre le monarque et la *Royal Navy* (et par extension entre le monarque et la nation), et d'autre part l'idée qui est présentée de ce qu'est la nation. Chez Gheeraerts, la reine surplombe la représentation. Tout ce qui est représenté lui appartient : le royaume, et la flotte. L'importance de la marine par sa taille dans le tableau est sans commune mesure avec celle d'Élisabeth : les navires sont finalement comme des attributs (ou des instruments) de la puissance royale. Georges III, au contraire, est physiquement à la tête d'une armée, prêt à s'engager personnellement dans la bataille, comme l'indique son armure. La marine n'a rien d'un attribut, l'artiste fait très concrètement référence aux troupes qui défendent la nation et que le roi dirige.
- 20 À ce titre, l'armure de Georges III n'a pas non plus la même connotation que celle de Charles I<sup>er</sup> dans le portrait de Van Dyck. Charles était présenté en roi conquérant et dominateur, mais en roi sans armée, comme s'il menait sa propre bataille pour conserver son territoire, et non pour défendre la nation contre un ennemi étranger. Georges III, à l'inverse, en se présentant à la fois comme roi et comme chef d'une armée, montre qu'il a avant tout à cœur l'intérêt du pays et sa sauvegarde. Il est roi pour le pays, et non contre lui. De plus, il est bien le souverain à qui le respect est dû (on aperçoit sa couronne derrière lui, il porte l'hermine royale, et il est placé très légèrement en hauteur par rapport au spectateur), et pourtant il n'est pas représenté sur un piédestal inaccessible, ou sur un cheval<sup>19</sup>, mais presque au même niveau que les navires eux-mêmes. Le format du portrait, de trois-quarts et non en pied, ainsi que sa taille, plus réduite que celle des deux portraits précédents, contribuent à rapprocher le modèle du spectateur. Georges III n'est plus ni un mythe, ni un roi absolu. Sa position dans le portrait est conforme à son rôle de monarque constitutionnel : figure de proue, représentant de la nation, chef des armées, mais contrôlé par le Parlement qui dirige la nation.
- 21 C'est l'idée même de nation qui s'en trouve bouleversée, et donc également la relation entre l'individu et la nation. Après avoir mis en scène une nation incarnée par une reine et par rapport à qui l'individu était vu uniquement comme un fidèle sujet, puis une nation dominée, écrasée par un monarque absolu, le portrait montre maintenant une nation unie derrière un chef et pour la défense de ses intérêts. Nous verrons plus loin en quoi le fait d'avoir choisi de représenter la *Royal Navy*, qui était intimement associée à la défense de la nation dans l'esprit des Britanniques du XVIII<sup>e</sup> siècle, était d'une importance capitale pour la signification de ce tableau. Une nouvelle idée de la nation, comme communauté, comme peuple avec des idéaux communs, se fait timidement jour dans le portrait de Georges III. Elle n'interdit plus l'expression du sentiment national dans d'autres portraits que ceux des souverains, vers lesquels nous allons maintenant nous

tourner en étudiant en premier lieu des représentations de l'aristocratie, puis en élargissant le champ à tous les portraits.

## II. La nation dans les portraits aristocratiques du XVIII<sup>e</sup> siècle : une vision paternaliste

- 22 Tandis que les pouvoirs du roi sont sévèrement limités par la Déclaration des droits de 1689 (*Bill of Rights*), les grandes familles de l'aristocratie et de la *gentry*, en revanche, deviennent encore plus influentes, concentrant entre leurs mains les terres, le capital et un pouvoir politique accru, à Londres comme dans l'ensemble du pays<sup>20</sup>. Si les nouvelles circonstances politiques modifient le rapport entre le roi et la nation tel qu'il apparaît dans le portrait, quel en fut l'impact sur les représentations de l'aristocratie ? D'autres facteurs que le changement de régime politique entrèrent probablement en jeu également. Nous procéderons en deux temps, en considérant d'abord la définition que les portraits proposent au XVIII<sup>e</sup> siècle du rapport entre l'aristocratie et la nation, puis en montrant comment l'aristocratie se mit à exprimer son identité nationale dans le portrait.
- 23 Depuis l'origine, les représentations aristocratiques étaient très souvent destinées à impressionner, à souligner la grandeur et l'exemplarité des modèles, et donc à imposer le respect de la hiérarchie sociale. Souvent, le format du portrait en pied était retenu. Il continue d'être utilisé au XVIII<sup>e</sup> siècle. En parallèle cependant, se développe un autre style de portrait, non moins chargé de signification sociale, économique et politique, mais moins solennel, souvent de moins grande taille, et qui correspond davantage aux idéaux de sociabilité de l'époque<sup>21</sup> : le portrait de famille en extérieur. Celui-ci révèle une volonté nouvelle, de la part de l'aristocratie britannique, non plus seulement d'affirmer sa place dans la hiérarchie sociale, mais aussi de mettre en relief son rôle au sein de la nation, et ce d'une manière tout à fait originale qui est véritablement caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est un changement de perspective qui s'opère : il ne s'agit plus de montrer qu'un individu occupe telle ou telle fonction dans l'État (par exemple, chef militaire), mais bien en quoi une « classe sociale » tout entière joue un rôle central et nécessaire à la survie de la nation. Comme l'évolution des portraits royaux, cette tendance prouve de manière indirecte que l'idée de nation prenait de plus en plus d'importance dans les mentalités, et qu'elle changeait de contenu.

### Le décor naturel dans le portrait

- 24 Dans les portraits de familles nobles, tout se joue grâce au décor. Nombre d'entre eux représentent la famille dans un parc, le plus souvent autour d'un grand arbre. Le décor choisi n'est pas sans précédent dans la peinture britannique, ni dans la peinture étrangère, mais sa résurgence à ce moment-là, et surtout le nombre de portraitistes anglais ou écossais qui l'utilisent, attirent l'attention. Nous avons vu comment Van Dyck avait fait du paysage une métonymie du pays tout entier dans le portrait équestre de Charles I<sup>er</sup>. Dans les portraits aristocratiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, la mise en relief du lien entre la noblesse et la nation se fait grâce au motif de l'arbre. L'œuvre de l'Écossais Alexander Nasmyth, *The Family of Neil, Third Earl of Rosebery, in the Grounds of Dalmeny House, West Lothian*<sup>22</sup>, datant de 1787, le montre bien. Disposés en arc de cercle au premier plan, le comte et la comtesse, accompagnés de leurs cinq enfants, profitent d'une journée

agréable dans le parc de leur *country house*, visible dans l'arrière-plan. Chacun semble avoir une activité. Au centre, le fils aîné – l'héritier – est venu avec une brouette et un râteau pour s'essayer au jardinage. Son père, qui le tient par la main, semble lui donner des instructions ou des explications en désignant du doigt un point inconnu dans le lointain. Deux fillettes, formant un deuxième groupe avec un bébé sur la droite, cueillent des fleurs, signe de féminité et de fertilité. Enfin, sur la gauche, un troisième groupe est constitué de la comtesse, assise sous un grand chêne, et de sa fille aînée. La scène se déroule dans une partie du parc proche de la maison et parfaitement entretenue (arbres ponctuant le paysage, pelouse irréprochable). Cela donne un caractère domestique à la scène : ces gens sont chez eux, en famille, situation typique du genre de la *conversation piece*.

- 25 Il faut voir en premier lieu dans l'utilisation du parc comme décor du portrait l'influence de l'engouement pour l'art du jardin et pour la vie dans les *country houses*, ce qui est très spécifique à la culture britannique de l'époque. Mais dans le même temps, le décor est une preuve de statut social : avoir une *country house* et le loisir de vivre des moments de détente dans son parc est un privilège réservé à une élite qui possède des terres et en reçoit un revenu important. L'allusion à la possession du sol est renforcée par l'image de l'enfant jardinier empruntée directement à l'*Émile* (1762) de Rousseau<sup>23</sup> : même l'héritier est déjà occupé à jouer au propriétaire. Une famille qui possède des terres et une grosse fortune, c'est aussi une famille qui est politiquement influente. Le portrait, dans son ensemble, constitue donc une mise en scène particulièrement réussie de l'identité familiale et sociale de cette famille.

## Les grands chênes : l'aristocratie et la nation

- 26 Le chêne, au premier plan sur le côté gauche, participe à la signification générale et la renforce. Outre sa fonction picturale – il permet à l'artiste de structurer l'espace pictural et d'encadrer la scène – cet arbre est une métaphore de l'ancrage de la famille dans la terre : il plonge ses racines dans le sol et en tire sa force et sa majesté, tout comme la famille en tire sa richesse et sa puissance. De plus, l'arbre fait très directement référence à l'image largement utilisée au XVIII<sup>e</sup> siècle de l'arbre généalogique. La comtesse est assise en parallèle direct avec le tronc du chêne, position d'ailleurs plus souvent occupée dans ce type de portrait par le père ou le patriarche. Quoi qu'il en soit ici, on nous montre bien que le comte et la comtesse sont comme le tronc de cet arbre, ont des ancêtres comme l'arbre a des racines, et des descendants comme l'arbre a des branches : dans le tableau, les branches s'étendent sur toute la largeur du tableau, couvrant les enfants. L'arbre, c'est donc bien l'image de la lignée aristocratique dans laquelle la transmission est un élément important. Nasmyth met en valeur le « couple » père-fils au centre sur lequel reposent le présent et l'avenir de la famille, d'après les règles de la primogéniture des hommes.
- 27 Grâce à l'image du chêne cependant, l'artiste va plus loin dans sa définition de l'identité de la famille. Le choix de cet arbre plutôt que de n'importe quel autre permet de souligner également le rôle de la famille au sein de la nation. Que signifie le chêne à cette époque pour l'aristocratie britannique ? Edmund Burke nous éclaire à ce sujet dans un passage célèbre de l'une de ses lettres à Lord Richmond, grand aristocrate anglais, en 1772 : 'You people of great families [...] if you are what you ought to be are the great Oaks that shade the country and perpetuate your benefits from generation to generation'.<sup>24</sup>

- 28 Traditionnellement, dans la culture occidentale, le chêne était considéré comme un arbre majestueux, symbole de force et d'endurance, et méritant le respect<sup>25</sup>. Dans la hiérarchie élisabéthaine des plantes et des animaux, il était le « roi des feuillus » (le cèdre étant le roi des conifères)<sup>26</sup>. La métaphore du chêne souligne donc la force, la noblesse ainsi que la position dominante des familles aristocratiques, qui semble être issue de la nature : Burke signale ainsi que la place de l'aristocratie au sommet de la hiérarchie sociale est indiscutable. De cette position résulte son rôle au sein de la nation, ici désignée par le terme *country* : l'aristocratie protège la nation (*'shade the country'*). Burke ne précise pas le contenu exact de sa pensée. L'image cependant rappelle la conception féodale de la société, dans laquelle le seigneur avait un devoir de protection (militaire) envers ses vassaux, qui en échange lui devaient soumission et obéissance. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on imagine qu'il s'agit plutôt d'une sorte de direction morale, par l'exercice de fonctions politiques, sans toutefois que l'image féodale soit totalement perdue.
- 29 Or, à tous points de vue, la citation de Burke entre en résonance avec la représentation de la famille du comte de Rosebery. On se rend compte ainsi que le chêne dans les portraits de familles aristocratiques n'est pas seulement le symbole social et familial que l'on a décrit (Burke insiste lui aussi sur la transmission : *'perpetuate your benefits from generation to generation'*), mais également une métaphore visuelle permettant de mettre en scène la place et le rôle naturels de la noblesse au sein de la nation. C'est bien une vision « paternaliste » que l'on nous propose, et déjà assez conservatrice, car n'oublions pas que l'aristocratie du XVIII<sup>e</sup> siècle, certes très puissante, n'avait cependant plus le monopole de la richesse. D'autres – marchands, banquiers, et plus tard grands industriels – pouvaient prétendre à sa place dans la hiérarchie sociale. L'utilisation du chêne dans le portrait pour souligner le rôle de l'aristocratie dans la nation se développe justement à une période où l'on pensait que la mobilité sociale était forte<sup>27</sup>. En d'autres termes, le portrait semble avoir servi de vecteur à une sorte de réaffirmation du rôle social naturel de la noblesse en tant que groupe, et donc de la légitimité de sa position dans la nation, à un moment où elle risquait d'être mise en doute.

### III. Le sentiment national dans le portrait britannique au XVIII<sup>e</sup> siècle

- 30 Mais il y a plus encore dans ces mêmes portraits aristocratiques, toujours grâce au motif du chêne. En consultant des textes sur la sylviculture, l'art des jardins mais aussi sur la *Royal Navy* (et ses navires en bois de chêne), on s'aperçoit que dès les années 1730-1740, cet arbre était devenu un véritable symbole national. À une époque où les conflits avec l'étranger se multipliaient – guerre de succession d'Autriche (1740-8), guerre de Sept ans (1756-63), et guerre d'Indépendance américaine (1776-83) – un vrai patriotisme se développait en Grande-Bretagne. Linda Colley explique comment les guerres furent l'un des éléments essentiels dans l'apparition d'un sentiment national britannique, principalement défini grâce à l'opposition idéologique, politique, et religieuse à la culture de l'ennemi héréditaire : la France<sup>28</sup>. Le portrait du roi Georges III l'a déjà montré : au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'expression du sentiment national semble finalement pouvoir supplanter celle de loyautés plus personnelles ou partisans. Cela est confirmé par d'autres portraits de l'époque, certains de militaires, d'autres de civils.

## Le drapeau britannique

- 31 Pour la première fois, certains officiers de l'armée posent avec le drapeau britannique explicitement représenté en arrière-plan. C'est le cas par exemple de l'Amiral Ogle dans un portrait de Thomas Hudson datant de 1740 environ<sup>29</sup>. L'amiral pose en pied devant un décor maritime, qui comprend des navires de la *Royal Navy* se découpant sur un ciel orageux. À droite de l'amiral, juste derrière lui, un bateau porte le drapeau britannique ainsi que le pavillon de la marine marchande (*Red Ensign*)<sup>30</sup>. Dans un portrait de 1768, Thomas Gainsborough représente le comte de Bristol, alors capitaine de la *Royal Navy*, devant un navire sur lequel flotte aussi le pavillon rouge<sup>31</sup>. Ces portraits d'officiers de marine ne sont pas sans précédent en Grande-Bretagne : on pourra par exemple les comparer à des œuvres du XVII<sup>e</sup> siècle, dans lesquelles la pose et les attributs (ancres, lunette...) sont très similaires, et où les navires figurent également dans l'arrière-plan. Or, quand des drapeaux sont représentés au XVII<sup>e</sup> siècle, ils ne sont pas reconnaissables<sup>32</sup>. Dans les portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a bien de la part des modèles un désir nouveau de déclarer leur identité nationale et d'affirmer leur patriotisme.

## Le chêne, symbole national

- 32 Bien qu'apparemment sans rapport avec ces portraits de militaires, les portraits de familles aristocratiques autour du chêne peuvent avoir une signification semblable. Le chêne, en quelque sorte, y joue le rôle du drapeau. Comment ? Le lien se fait justement grâce à la *Royal Navy*. En Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la connotation patriotique du chêne n'aurait échappé à personne : elle était partout soulignée. D'une part, il était l'arbre emblématique des forêts britanniques – ou du moins de ce qu'il en restait. Mais surtout, le chêne était l'arbre que l'on utilisait dans la construction navale. Or, la *Royal Navy* avait à cette époque une place tout à fait à part dans l'imaginaire britannique. A l'heure où la menace d'une invasion étrangère, et surtout française, était dans tous les esprits, la marine devait plus que jamais assurer la protection des côtes. On la surnommait '*the British bulwark*'<sup>33</sup>, « les remparts de la Grande-Bretagne », ou encore '*this glorious Nation's* wooden Walls of defence'<sup>34</sup>, « les murs de bois qui défendent la nation ». Les Britanniques étaient convaincus qu'en cas d'invasion étrangère, la monarchie parlementaire serait remise en cause, tout comme la religion protestante, et que les « libertés anglaises » (ou britanniques, selon les textes) si souvent célébrées disparaîtraient. Ainsi se définissait l'identité nationale britannique, tandis que la *Royal Navy* prenait une dimension mythique.
- 33 Le chêne, parce qu'il était associé dans les esprits aux navires, devint lui aussi un symbole patriotique national. Un livre de sylviculture entièrement consacré à cet arbre, en 1747, le décrit ainsi : '*As in its natural productions alone, it is the source of all the riches and strengths of Britons, and a ministerial defender of our lives and liberties against foreigners*'<sup>35</sup>. Il fallait des centaines de troncs de chênes pour construire un seul bateau<sup>36</sup>. Or de nombreuses brochures et autres écrits sur la sylviculture prévenaient qu'une pénurie de bois de chêne était imminente en Grande-Bretagne. Il ne s'agissait pas d'importer du bois étranger : seul le bon chêne anglais/britannique (on trouve les deux termes) pouvait servir à la construction de navires indestructibles<sup>37</sup>. C'est ainsi que l'on se mit à appeler à la plantation de chênes en Grande-Bretagne. Un planteur était un bon patriote, et inversement : Joseph Addison, dans le *Spectator* de 1714, incite à la plantation d'arbres en

citant comme justification *'the love which we ought to have for our Country'*<sup>38</sup>. Mais la plantation d'arbres ne pouvait concerner que ceux qui possédaient des terres, et c'est donc en cela que le chêne dans les portraits aristocratiques est tellement important. Outre ses multiples significations sociales, familiales, voire idéologiques, il était également une excellente façon d'exprimer l'identité nationale des modèles, et de mettre l'accent sur leur patriotisme.

- 34 Voilà qui était véritablement sans précédent dans l'histoire de la peinture britannique. Il faut se souvenir que pendant longtemps, le chêne avait été un symbole jacobite, en partie en raison de l'épisode du chêne de Boscobel dans lequel Charles II se serait caché pendant la guerre civile pour échapper aux partisans de Cromwell à l'issue de la défaite de l'armée royaliste à Worcester en 1651. À ce titre, le chêne fut utilisé dans des médailles, dans divers motifs décoratifs, dans des gravures, et dans des portraits des prétendants Stuart au trône après 1689<sup>39</sup>. Mais peu à peu au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, le chêne perdit son symbolisme jacobite au profit d'une véritable connotation patriotique<sup>40</sup>. Que la signification patriotique du chêne ait pris le relais de l'allusion aux Stuart dans la grande majorité des textes et des portraits de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle confirme l'évolution des mentalités déjà mise en valeur par l'étude des portraits royaux : les modèles des portraits ne souhaitent plus parler de fidélité partisane et de sentiment royaliste, mais bien de fidélité à la nation et de sentiment patriotique.
- 35 La connotation patriotique du chêne explique mieux pourquoi bien des portraits de familles non aristocratiques utilisent aussi le motif du chêne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les modèles sont parfois des membres de la *gentry* (*Mr and Mrs Andrews*<sup>41</sup> de Thomas Gainsborough vers 1748), certes riches mais loin d'être aussi influents que le comte de Rosebery, ou même des membres des classes marchandes et des élites financières nouvellement établies, comme la famille du banquier Drummond<sup>42</sup> chez Johann Zoffany vers 1769. De plus, le chêne figure également dans des portraits individuels<sup>43</sup>. Même ceux qui ne plantaient pas d'arbres pouvaient vouloir défendre leur identité nationale et soutenir la *Royal Navy*. Le chêne est l'un des leitmotifs visuels de la peinture de portrait britannique après 1730-1740, parfois représenté en détails, parfois simplement évoqué par un arbre générique, pour diverses raisons sur lesquelles nous ne nous arrêterons pas. De toute évidence, il devint très vite un stéréotype, et sa connotation patriotique y fut certainement pour beaucoup.

## Conclusion

- 36 Un long chemin a été parcouru dans les mentalités et dans les images depuis les portraits d'Élisabeth I<sup>ère</sup>. L'expression du sentiment national, auparavant totalement absente de la présentation de l'identité des modèles dans le portrait, s'est développée grâce aux évolutions politiques et sociales, qui l'ont finalement rendue possible, voire souhaitable. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'identité nationale est soulignée de différentes manières, la plus originale, et la plus britannique, étant certainement le motif du chêne dans les décors de portraits. Il faut dire que la question était plus que jamais d'actualité au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'acte d'Union de 1707 entre l'Angleterre et l'Écosse d'une part, et les conflits armés contre les nations étrangères d'autre part. Mais justement, quelle identité le chêne souligne-t-il dans le portrait ? L'ambiguïté est bien difficile à lever. Dans les textes, le chêne est qualifié aussi bien de *'English oak'* que de *'British oak'*. La *Royal Navy*, il est vrai,

défendait l'intégralité de l'île, et son pavillon était britannique, mais on la trouve dans les textes parfois définie, par exemple, comme *'the fleets of England'*<sup>44</sup>.

- 37 Nous l'avons vu, le portrait de Nasmyth, artiste écossais, représente une famille elle-même écossaise autour d'un chêne. Faut-il en déduire que ces personnes souhaitaient se faire connaître comme étant membres de la nouvelle nation britannique, puisqu'on ne parle jamais de chêne écossais ? À moins qu'il n'y ait pas de connotation patriotique dans leur portrait, mais simplement une signification généalogique ? Que dire d'un portrait anglais utilisant le chêne ? Cela signifie-t-il que les modèles se sentent britanniques, ou plutôt uniquement anglais, ou peut-être à la fois anglais et britanniques ? Il reste beaucoup de questions à résoudre. Le sentiment national britannique était loin d'être partagé par tous, et il n'effaçait pas les appartenances locales. Dans certains portraits écossais par exemple, les modèles arborent kilt et tartan typiques des *Highlands* (ils étaient portés depuis le XVI<sup>e</sup> siècle), dans une affirmation sans détour de leur identité écossaise, et même clanique<sup>45</sup>. Les quelques analyses d'œuvres proposées dans cet article auront eu le mérite de montrer à quel point le sujet de la représentation de l'identité nationale dans le portrait britannique demande réflexion, et combien une étude approfondie des portraits, en parallèle avec des textes, des lettres, de brochures, ou encore des images de la même période, pourrait s'avérer riche d'enseignements sur l'art du portrait aussi bien que sur la société.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sites internet (juillet 2005)

Cleveland Museum of Art : <http://www.clemusart.com/>

National Gallery, Londres : <http://www.nationalgallery.org.uk/>

National Portrait Gallery, Londres : <http://www.npg.org.uk/>

Tate Gallery (Tate Britain), Londres : <http://www.tate.org.uk/britain/>

Yale Center for British Art, New Haven : <http://ycba.yale.edu/index.asp>

### Sources primaires

BURKE, Edmund. 'Lettre à Lord Richmond' (15 novembre 1772), vol. II, p. 377, in Lucy S. SUTHERLAND (ed.), *The Correspondence of Edmund Burke*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968-1974.

LANGLEY, Batty. *A Sure Method of Improving Estates by Plantations of Oaks, Elms, Ash, Beech, and other Timber-Trees*. London: pr. for Francis Clay and Daniel Browne, 1728, 274 p.

MARCUS, Leah S. et al. (eds.). *Elizabeth I - Collected Works*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000, 446 p.

'Spectator 583' (20 August 1714) in Donald F. BOND (ed.), *The Spectator*, [1711-1714] Oxford: Clarendon Press, 1965.

WHEELER, James. *The Modern Druid*. London: pr. for the author, 1747, 209 p.

## Sources secondaires

BLACK, Jeremy. *Eighteenth-Century Britain 1688-1783*. Houndsmill: Palgrave, 2001, 312 p.

COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation*. Yale University Press, 1992 (London: Vintage, 1996), 464 p.

DANIELS S. & COSGROVE D. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: University Press, 1988, 318 p.

HOWARD, Maurice. *The Tudor Image*. London: Tate Gallery, 1995, 80 p.

NICHOLSON Eirwen E.C. 'Revirescit: the exilic origins of the Stuart oak motif', pp. 25-48, in Edward CORP (ed.), *The Stuart Court in Rome – The Legacy of Exile*, Aldershot: Aldgate, 2003.

POINTON, Marcia. *Hanging the Head : Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven & London: Yale University Press, 1993, 278 p.

PORTER, Roy. *English Society in the Eighteenth Century*, London: Allen Lane, 1982 (Harmondsworth: Penguin, 1992), 424 p.

STRONG, Roy. *Gloriana – The Portraits of Queen Elizabeth I*, London: Thames & Hudson, 1987 (Pimlico, 2003), 180 p.

## NOTES

1. On peut lire cette inscription dans le portrait réalisé par George GOWER, *Elizabeth Cornwallis, Lady Kytson*, 1573, huile sur bois, 67,9 x 52,1 cm, Tate Gallery, Londres.
2. Marcia POINTON, *Hanging the Head : Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven & London: Yale University Press, 1993, p. 4.
3. Nikolaus Pevsner parle de 'the geography of art': 'the subject of a geography of art is national character as it expresses itself in art'. Voir Nikolaus PEVSNER, *The Englishness of English Art*, London: The Architectural Press, 1956, p. 11.
4. William SHAKESPEARE, *Henry IV (Part II)*, I, 2, 215.
5. Maurice HOWARD, *The Tudor Image*, London: Tate Gallery, 1995, pp. 58-61. L'auteur s'interroge sur le rôle que peuvent jouer les images (cartes, tableaux, effigies...) dans l'apparition d'une identité nationale anglaise.
6. Il faudrait en outre étudier la question du Pays de Galles, ce que nous ne ferons pas ici. En effet, l'Angleterre et le Pays de Galles avaient un parlement commun depuis 1536.
7. Linda COLLEY, *Britons: Forging the Nation*, London: Vintage, 1996.
8. Voir par exemple le poème de William MASON, *The English Garden* [1781], New York & London: Garland Publishing, 1982, dans lequel l'auteur utilise tantôt 'English', tantôt 'British', sans que l'on puisse faire une réelle différence de sens entre les deux adjectifs.
9. Marcus GHEERAERTS the Younger, *Elizabeth I (The Ditchley Portrait)*, huile sur toile, 241,3 x 152,4 cm, vers 1592, National Portrait Gallery, Londres. Voir le tableau sur le site du musée (juillet 2005): <<http://www.npg.org.uk/live/search/portrait.asp?LinkID=mp01452&rNo=11&role=sit>>
10. George VERTUE, *The Notebooks of George Vertue*, vol. XX, London: Walpole Society, 1932, p. 13. Élisabeth a les pieds directement positionnés sur Ditchley.

11. Roy STRONG, *Gloriana – The Portraits of Queen Elizabeth I*, London: Thames & Hudson, 1987 (Pimlico, 2003), pp. 134-141.
12. Voir par exemple George GOWER, *The Armada Portrait*, huile sur bois, 105,4 x 133,5 cm, 1588, collection privée.
13. Lire par exemple dans Leah S. MARCUS *et al.* (eds.), *Elizabeth I – Collected Works*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000, pp. 325-326, son discours de Tilbury, prononcé pour encourager les troupes face à l'arrivée de l'Armada espagnole : *'we shall shortly have a famous victory over these enemies of my God and of my kingdom'*.
14. Voir la mode du port de portraits miniatures d'Élisabeth, et d'autres symboles comme les perles de nacre dans STRONG, *Gloriana*, pp. 121-129.
15. Anthony VAN DYCK, *Equestrian Portrait of Charles I*, huile sur toile, 367 x 292,1 cm, 1637-8, National Gallery, Londres. Tableau en ligne sur le site du musée (juillet 2005) : <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=NG1172>
16. Il n'y a pas de précédents connus de portraits équestres de souverains en Angleterre avant celui-ci, souligne Ellis WATERHOUSE dans *Painting in Britain 1530-1790*, 5<sup>e</sup> édition, New Haven & London: Yale University Press, 1994, p. 73.
17. De nombreux portraits d'aristocrates royalistes font état de leur fidélité au roi Charles I<sup>er</sup>. L'un des symboles les plus courants est l'utilisation d'écharpes, de larges ceintures et de draperies de couleur rouge foncé, preuve d'attachement à la monarchie. On en verra un exemple dans William DOBSON, *John, First Baron Byron*, huile sur toile, 142 x 120 cm, vers 1643, University of Manchester, Tabley House Collection.
18. Benjamin WEST, *George III*, huile sur toile, 126,5 x 101 cm, 1783, Cleveland Museum of Art. Tableau en ligne sur le site du musée (juillet 2005) : <http://www.clevelandart.org/explore/artistwork.asp?searchText=Benjamin+West&tab=1&view=more&recNo=0&woRecNo=1>
19. À ma connaissance, les portraits de rois (ou d'héritiers) en costume militaire à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont jamais de véritables portraits équestres : on y voit parfois le monarque à côté de son cheval, mais jamais à dos de cheval, du moins pas dans des portraits individuels. Voir par exemple un autre portrait de Georges III, réalisé par William BEECHEY, huile sur toile, 233,7 x 144,8 cm, vers 1800, National Portrait Gallery, Londres. En ligne sur le site du musée (juillet 2005) : <http://www.npg.org.uk/live/search/portrait.asp?LinkID=mp00348&rNo=8&role=art>
20. Jeremy BLACK, *Eighteenth-Century Britain 1688-1783*, Houndsmill: Palgrave, 2001, p. 101.
21. Sur la sociabilité, voir Alain BONY, *Joseph Addison et Richard Steele*, *The Spectator et l'essai périodique*, CNED : Didier Érudition, 1999.
22. Alexander NASMYTH, *The Family of Neil, Third Earl of Rosebery, in the Grounds of Dalmeny House, West Lothian*, huile sur toile, 152,4 x 218,4 cm, vers 1787, collection du comte de Rosebery. On peut trouver cette image sur le site internet de Dalmeny House (juillet 2005) : [http://www.dalmeny.co.uk/estate/rosebery\\_estates.htm#>](http://www.dalmeny.co.uk/estate/rosebery_estates.htm#>)
23. Voir Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, livre II, in *Œuvres Complètes*, vol. IV, Paris : Pléiade, 1969, p. 330 et p. 333. On y apprend qu'il faut faire jardiner les enfants, afin de les laisser « créer, imiter, produire, donner des signes de puissance et d'activité ». Mais le jardinage est aussi et surtout un moyen d'apprendre la notion de possession : dans *Émile*, le droit de propriété est le droit du « premier occupant par le travail », démontré par l'anecdote du jardinier qui avait planté des graines de melons avant qu'Émile ne plante des fèves au même endroit.
24. Edmund BURKE, Lettre à Lord Richmond (15 novembre 1772), in Lucy S. SUTHERLAND (ed.), *The Correspondence of Edmund Burke*, vol. II, Cambridge: University Press, 1968-1974, p. 377.
25. Voir de nombreuses références dans les œuvres de Shakespeare par exemple : pour n'en citer que deux, voir *Henry VI*, part 2, III, 1, 55 ou *Coriolanus*, V, 2, 17.

26. E.M.W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, London: Chatto & Windus, 1943, pp. 25, 27-8, 75. Tillyard signale que cette hiérarchie – il s'agit en fait du concept de « grande chaîne des êtres » – était commune à toute l'Europe occidentale à l'époque.
27. Dans les faits, on le sait, les grandes familles aristocratiques n'étaient guère menacées par la mobilité sociale qui pouvait exister alors en Grande-Bretagne. Se reporter par exemple à Roy PORTER, *English Society in the Eighteenth Century*, London: Allen Lane, 1982 (Harmondsworth: Penguin, 1992), pp. 66-67.
28. COLLEY, *Britons*, pp. 1-6 et *passim*.
29. Thomas HUDSON, *Admiral Sir Chaloner Ogle*, huile sur toile, 212,7 x 144,7 cm, vers 1740, collection privée. On verra ce portrait reproduit dans Andrew WILTON, *The Swagger Portrait*, London: Tate Gallery, 1992, pp. 112-113.
30. Il s'agit d'un drapeau rouge qui comprend un drapeau britannique dans le coin en haut à gauche.
31. Thomas GAINSBOROUGH, *Augustus John, 3<sup>rd</sup> Earl of Bristol*, huile sur toile, 232,5 x 152,5 cm, 1768, Ickworth House, Bristol Collection, The National Trust.
32. Voir par exemple *Algernon Percy, 10<sup>th</sup> Earl of Northumberland*, réalisé par Anthony VAN DYCK vers 1636 (Alnwick Castle).
33. Voir par exemple une caricature de l'époque, *The Grand Monarque in a Fright : or the British Lion roused from his Lethargy* (1755), gravure, 1755, British Museum, Londres. On peut y lire la définition suivante concernant la Royal Navy : *'the Bulwark of Britain and Terror of France'*.
34. Batty LANGLEY, *A Sure Method of Improving Estates by Plantations of Oaks, Elms, Ash, Beech, and other Timber-Trees*, London: pr. for Francis Clay & Daniel Browne, 1728, p. ii.
35. James WHEELER, *The Modern Druid*, London: pr. for the author, 1747, Dedication.
36. Voir Stephen DANIELS & Denis COSGROVE, *The Iconography of Landscape*, Cambridge: University Press, 1988, p. 47.
37. On n'utilisait pas que du chêne dans la construction navale, mais le chêne était essentiel car il formait toute la coque du navire. Le premier à dénoncer la mauvaise gestion des forêts en Angleterre avait été John EVELYN dans *Silva* en 1664, mais son livre fut surtout lu (et réédité plusieurs fois) au XVIII<sup>e</sup> siècle, à un moment où son contenu intéressait bien davantage le pays qu'au XVII<sup>e</sup> siècle.
38. *'Spectator 583'* (20 August 1714) in Donald F. BOND (ed.), *The Spectator [1711-1714]*, Oxford: Clarendon Press, 1965.
39. Voir Fabienne CAMUS, « Alexis-Siméon Belle, peintre de Jacques III et des Jacobites », *Revue de la Bibliothèque Nationale*, vol. 46, hiver 1992, p. 50.
40. Voir Eirwen E.C. NICHOLSON, 'Revirescit: the exilic origins of the Stuart oak motif' in Edward CORP (ed.), *The Stuart Court in Rome - The Legacy of Exile*, Aldershot: Aldgate, 2003, p. 39 : *'[...] as the prospects of a second restoration receded, so the partisan nature of the oak was gradually eroded. With the gradual reconciliation of Tories and most Jacobites to the de facto regime at all but a sentimental level after 1760, the way was open for the oak's enduring adoption as an emblem of the British or English polity.'*
41. Thomas GAINSBOROUGH, *Mr and Mrs Andrews*, huile sur toile, 69x119 cm, vers 1748, National Gallery, Londres. Voir site du musée (consulté juillet 2005) : <<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng6301>>
42. Johann ZOFFANY, *The Drummond Family*, huile sur toile, 104,1x161 cm, vers 1769, Yale Center for British Art, New Haven.
43. Par exemple: Nathaniel DANCE, *Thomas 'Sense' Brown*, huile sur toile, 231,2x139,4 cm, 1775, Yale Center for British Art, New Haven.
44. Voir le texte d'Addison précédemment cité dans le *'Spectator 583'*.
45. Allan RAMSAY, *Norman, 'The Red Man', 22<sup>nd</sup> Chief of Macleod*, huile sur toile, 223,5 x 137,2 cm, 1748, Dunvegan Castle, Isle of Skye. Henry RAEBURN, *Sir John Sinclair*, huile sur toile,

238 x 154 cm, 1794, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Au premier plan dans le portrait de Raeburn figure également un chardon, emblème national de l'Écosse depuis le XIII<sup>e</sup> siècle.

---

## RÉSUMÉS

L'article explore la mise en scène du lien entre l'individu et la nation dans la peinture de portrait anglaise, puis britannique, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cet art profondément identitaire, toujours révélateur des mentalités de l'époque dans laquelle il s'inscrit, en dit long sur ce que représentait la nation pour les modèles et les artistes et sur l'importance du sentiment national à différentes époques.

The article examines the representation of the link between individuals and the nation in English / British portrait painting from the 16<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> century. Because of its intense focus on identity, which speaks volumes about mentalities during the period it belongs to, portrait painting reveals much about both what the nation meant to sitters and artists and the increasing importance of a national feeling in Britain at different times.

## AUTEUR

**CATHERINE PURCELL**

Université de Picardie Jules Verne (Amiens)