

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HENRY RAEBURN AU-DELÀ DES FRONTIÈRES DE L'ÉCOSSE : MODÈLES,
CIRCULATION ET COLLECTIONNEMENT DES SEPT PORTRAITS CONSERVÉS AU
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL (1790-1930)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
AUDREY POUYDEBASQUE

SEPTEMBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Peggy Davis, pour son accompagnement, sa rigueur, son écoute et sa disponibilité. Je remercie Peggy d'avoir su me guider et m'encourager, tout en me laissant la liberté d'expérimenter, m'accompagnant en douceur jusqu'à la ligne d'arrivée de ce projet de longue haleine.

Dans un second temps, j'aimerais remercier les employé.e.s des différentes institutions qui m'ont accueillie lors de mes recherches : Bibliothèque et Archives Canada, le Musée des beaux-arts de Montréal, les archives nationales d'Écosse, la Scottish National Portrait Gallery et la Georgian House à Édimbourg, la National Portrait Gallery, la National Gallery, le Victoria & Albert Museum et le Paul Mellon Centre à Londres.

J'adresse des remerciements particuliers au Getty Research Institute de Los Angeles pour l'attribution d'une bourse de recherche à l'été 2023, me permettant de plonger au cœur de leurs archives pendant deux semaines. Je chéris cette expérience et les souvenirs que j'en garde. Mes remerciements vont également à toutes les personnes qui m'ont accompagnée pendant ce séjour afin que je puisse profiter au maximum du matériel disponible.

Enfin, je remercie mes proches pour leurs encouragements et leur patience : Catherine, Cécile, Corinne, Fanny, Frédérique, Johanna, Lucie, Mathias, Monika et Solène. Je remercie Benjamin pour la relecture, et Caroline qui m'a permis de dédier de nombreuses journées à ce mémoire alors que j'occupais un emploi à temps plein.

Sans oublier Thomas, qui connaît ce travail presque mieux que moi. Ta patience et ta curiosité sont infinies, merci.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	vii
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Vers une historiographie actualisée d’Henry Raeburn et de ses œuvres	19
1.1 Sir Henry Raeburn, portraitiste des sujets de l’Empire britannique	20
1.1.1 Formation et début de carrière	20
1.1.2 Réseaux et événements majeurs	22
1.1.3 Style et technique	25
1.1.4 Peintre local et global.....	30
1.2 Mettre en lumière les portraits de femmes au sein de l’œuvre d’Henry Raeburn	33
1.2.1 Réviser les discours sexistes	33
1.2.2 Restituer l’identité des femmes : le cas d’Anna Maria Elliot, comtesse de Minto	39
1.3 Dévoiler le rôle actif des modèles et de Raeburn au sein de l’Empire	47
1.3.1 Enfants métissés et déracinés	47
1.3.2 Marchands d’esclaves et commerçants transatlantiques	52
CHAPITRE 2 Marché de l’art et circulation transatlantique des portraits d’Henry Raeburn entre 1850 et 1905	62
2.1 Raeburn et le marché de l’art londonien entre 1885 et 1905	65
2.1.1 Contexte d’émergence et monopole du marché de l’art londonien au XIX ^e siècle	65
2.1.2 Un « branding » international	69
2.1.3 Expositions temporaires et diffusion des œuvres de Raeburn	70
2.1.4 Relations avec les médias.....	72
2.1.5 La reproduction imprimée comme outil de diffusion	74
2.1.6 Littérature sur l’art et le système « critique-marchand »	75
2.2 David Croal Thomson, marchand londonien à la conquête de l’Amérique du Nord	82
2.3 La galerie montréalaise Scott & Sons.....	86
2.4 Hypothèses de circulation des œuvres de Raeburn entre Londres et Montréal	90
CHAPITRE 3 Collectionneurs d’art à Montréal au tournant du XX ^e siècle	99
3.1 Identité des collectionneurs d’Henry Raeburn	100

3.1.1	Origines	100
3.1.2	Carrières	101
3.1.3	Clubs privés.....	104
3.1.4	Philanthropie	106
3.1.5	Square Mile et patrimoine architectural	107
3.2	Collectionner : goûts et motivations	109
3.2.1	Pourquoi collectionner?	109
3.2.2	Composition des collections et place du portrait britannique	111
3.3	Contribution des collectionneurs au Musée des beaux-arts de Montréal	117
3.3.1	Administrateurs et philanthropes	118
3.3.2	Dispersion des collections.....	121
3.3.3	Un musée évergétique	124
CONCLUSION		128
ANNEXE A PLANCHES		139
ANNEXE B DOCUMENTS		155
BIBLIOGRAPHIE		193

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Henry Raeburn, <i>Autoportrait</i> , 1815 ou avant, huile sur toile, 89 x 69,50 cm, National Galleries of Scotland.	24
Figure 1.2 Henry Raeburn, <i>Portrait d'un gentilhomme</i> , vers 1815-1820, huile sur toile, 76,5 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs Mme W. W. Chipman, Photo MBAM.	27
Figure 1.3 Sir Joshua Reynolds, <i>Joseph Wilton</i> , 1752, huile sur toile, 76,2 cm x 59,7 cm, NPG 4810, National Portrait Gallery, Londres.	29
Figure 1.4 D'après Sir Joshua Reynolds, <i>William Pulteney, 1st Earl of Bath (copie)</i> , copie du XIX ^e siècle à partir d'une œuvre de 1755-1757, huile sur toile, 50 in. x 40 in. (1270 mm x 1016 mm), NPG 35, National Portrait Gallery, Londres.	30
Figure 1.5 Henry Raeburn, <i>Portrait de Madame O'Beirne</i> , vers 1812, huile sur toile, 90,2 x 69,8 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de James Ross, Photo MBAM.	38
Figure 1.6 Henry Raeburn, <i>Portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto (1752-1829)</i> , vers 1814, huile sur toile, 75,9 cm x 60,7cm, Musée des beaux-arts de Montréal, don de Peter H. Gault et de Mme Osra Gault Farinholt, photo MBAM.	41
Figure 1.7 James Scott, <i>Anna Maria Kynynmound (née Amyand), Countess of Minto when Lady Elliott</i> , publié par Henry Graves & Co, d'après Sir Joshua Reynolds, mezzotint, publié en 1876, 8 7/8 in. x 7 in. (227 mm x 177 mm) taille de la gravure; 20 in. x 13 3/4 in. (509 mm x 350 mm) taille du papier, NPG D38833, National Portrait Gallery, Londres.	43
Figure 1.8 Henry Raeburn, <i>Portrait de Kenneth Murchison de Tarradale (1751-1796)</i> , vers 1790, huile sur toile, 91,5 x 71,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, don du Dr William L. Glen, photo MBAM.	50
Figure 1.9 Sir Henry Raeburn, <i>Margaret Stewart Hamilton Bruce (later Tyndall-Bruce) (1781-1869)</i> , huile sur toile, 73,7 x 62,2 cm, vers 1802-1811. Photographie du National Trust for Scotland, collections <i>Hill of Tarvit</i>	51
Figure 1.10 Henry Raeburn, <i>Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesempie, Lord Lieutenant du Renfrewshire</i> , vers 1795, huile sur toile, 116,1 x 89,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs de Mlle Olive Hosmer, Photo MBAM.	54
Figure 1.11 Henry Raeburn, <i>Portrait de Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813)</i> , 1804, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs William J. Morrice, Photo MBAM.	58
Figure 2.1 Provenance des <i>Portrait de femme</i> et <i>Portrait d'un gentilhomme</i> , Henry Raeburn	79
Figure 2.2 Henry Raeburn, <i>Portrait de femme</i> , vers 1815-1820, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs Mme W. W. Chipman, Photo MBAM.	80

Figure 2.3 Provenance du <i>Portrait d'Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813)</i> , Henry Raeburn	91
Figure 2.4 Provenance du <i>Portrait de Kenneth Murchison de Tarradale (1751-1796)</i> , Henry Raeburn.	92
Figure 2.5 Provenance du <i>Portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto (1752-1829)</i> , Henry Raeburn	94
Figure 2.6 Provenance du <i>Portrait de Madame O'Beirne</i> , Henry Raeburn.....	96
Figure 2.7 Provenance du <i>Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemples</i> , Lord Lieutenant du Renfrewshire, Henry Raeburn.....	96
Figure 3.1 Studio de photographie Wm. Notman & Son (1882-1919), <i>Le vivoir et les tableaux de James Ross, Montréal, QC, 1901</i> , Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, 25 mai 1901, Musée McCord.	108
Figure 3.2 Wm. Notman & Son (1882-1919), <i>Vivier, résidence de M. Baumgarten, Montréal, QC, 1904</i> , 19 octobre 1904, halogénures d'argent sur verre, procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord, Archives photographiques Notman, II-151888.H.	113
Figure 3.3 Studio de photographie Wm. Notman & Son (1882-1919), <i>Salon, résidence de M. Baumgarten, Montréal, QC, 1904</i> , Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, 19 octobre 1904, Musée McCord.	114
Figure 3.4 Cartel, Exposition permanente, National Galleries of Scotland, Édimbourg, juin 2023. Crédit photo : Audrey Pouydebasque.....	133

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AAM : Art Association of Montreal

GRI : Getty Research Institute

MBAM : Musée des beaux-arts de Montréal

NPG : National Portrait Gallery

R.A : Royal Academy de Londres

RÉSUMÉ

Sept œuvres réalisées par le peintre écossais Sir Henry Raeburn (1756-1823) sont conservées au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). Né à Édimbourg, Raeburn y passe toute sa vie, tout en exposant régulièrement à la Royal Academy de Londres. Il est anobli en 1822 et fait peintre royal pour l'Écosse en 1823. Considéré comme le principal peintre de portraits en Écosse de son vivant, Raeburn jouit d'une notoriété solide au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

En 2012, Vicky Coltman et Stephen Lloyd ont publié un ouvrage qui sort Raeburn de l'ombre et actualise le discours sur sa production. Ils ont démontré que l'historiographie sur le peintre a peu été révisée et découle toujours de textes rédigés après sa mort, manquant de la rigueur scientifique de l'histoire de l'art contemporaine. Lloyd et Coltman proposent de revoir les connaissances que nous avons sur le peintre à l'aide de sources archivistiques. Mon travail se positionne dans la continuité de cet ouvrage.

Je propose d'élargir la sphère de réception et d'influence du peintre au Canada, grâce à une histoire de l'art transnationale, emmenant le lecteur du Royaume-Uni à Montréal, de 1790 à aujourd'hui. Cette recherche vise à réhabiliter l'identité des modèles du corpus à travers un axe décolonial et féministe, à mettre en lumière les acteurs et mécanismes de l'internationalisation du marché de l'art, et à dévoiler les pratiques de collectionnement à Montréal ainsi que l'influence des collectionneurs dans le développement du Musée des Beaux-arts de Montréal.

Ce travail repose sur une vaste recherche archivistique menée au Canada, à Londres, Édimbourg et Los Angeles. Il participe à l'écriture de l'histoire de l'art au Canada, démontre la nécessité de s'intéresser à la provenance des œuvres et souligne l'importance de réinsérer l'empire comme une catégorie fondamentale pour l'analyse de l'art britannique.

Mots clés : Sir Henry Raeburn (1756-1823) / portrait / portrait britannique / biographie du modèle / peinture écossaise / XIX^e siècle / circulation des œuvres d'art / marché de l'art / marchands d'art / provenance / internationalisation du marché de l'art / collections d'art / collectionneurs / collectionnement / Musée des beaux-arts de Montréal / Empire britannique / Écosse / Montréal / Londres

ABSTRACT

Seven paintings by Scottish painter Sir Henry Raeburn (1756-1823) are preserved at the Montreal Museum of Fine Arts (MMFA). Born in Edinburgh, Raeburn spent his life there, while exhibiting regularly at the Royal Academy in London. He was knighted in 1822 and made Painter and King's Limner in 1823. Considered to be Scotland's most important portrait painter during his lifetime, Raeburn enjoyed a solid reputation in the nineteenth and early twentieth centuries.

In 2012, Vicky Coltman and Stephen Lloyd published a book that brought Raeburn out of obscurity and updated the discourse on his production. They demonstrated that the historiography on the painter has been scarcely revised and still derives from texts written after his death, lacking the scientific rigour of contemporary art history. Lloyd and Coltman proposed revising our knowledge of the painter using archival sources, and my thesis builds on this work.

I intend to broaden the sphere of the painter's reception and influence to Canada by adopting a transnational art history, taking the reader from the United Kingdom to Montreal, between 1790 and the present day. This research aims to rehabilitate the identity of the models in the corpus through a decolonial and feminist lens, to reveal the forces and mechanisms behind the internationalisation of the art market, and to unveil collecting practices in Montreal and the influence of collectors in the development of the Montreal Museum of Fine Arts.

This work is based on extensive archival research carried out in Canada, London, Edinburgh and Los Angeles. It contributes to the writing of art history in Canada, demonstrates the necessity of examining the provenance of artworks, and underlines the importance of reinstating empire as a fundamental category for the analysis of British art.

Keywords: Sir Henry Raeburn (1756-1823) / portrait / British portrait / sitter's biography / Scottish painting / 19th century / art circulation / art market / art dealers / provenance / internationalization of the art market / art collections / collectors / collecting / British Empire / Montreal Museum of Fine Arts / Scotland / Montreal / London

INTRODUCTION

Genèse du projet de recherche et corpus

Dans le cadre des séminaires « Art et culture visuelle de l'impérialisme colonial » et « Approches actuelles de l'art des XVIII^e et XIX^e siècles » donnés par Peggy Davis à l'UQAM en 2020 et 2021, je me suis intéressée aux œuvres d'artistes britanniques conservées au Musée des Beaux-arts de Montréal (MBAM). Puis, lors du séminaire intitulé « Actualité de la recherche et nouvelles approches en histoire de l'art », dispensé par Édith-Anne Pageot en 2021, j'ai eu l'occasion de travailler sur les études transnationales ainsi que sur la présence de sept tableaux du peintre écossais Henry Raeburn (1756-1823) conservés au MBAM.

J'ai ainsi découvert que Raeburn est le peintre le plus représenté parmi les artistes britanniques de 1750 à 1850 conservés au MBAM¹. Il est suivi de Reynolds (six œuvres), William Etty (quatre œuvres), et de David Wilkie, George Romney et John Crome (trois œuvres chacun). Aujourd'hui, Raeburn jouit d'une notoriété moindre par rapport à Romney ou Reynolds, et un groupe de sept portraits du peintre me paraissait donc un chiffre conséquent et singulier. Une autre particularité du corpus réside dans le fait que toutes les œuvres auraient appartenu à des collectionneurs montréalais (R.B. Angus, Alfred Baumgarten, William L. Glen, Charles Hosmer, David Morrice et James Ross). Elles ont ensuite été léguées au MBAM par eux-mêmes ou par leurs familles. Ma première intuition était donc que Raeburn avait été recherché par les collectionneurs et avait joui d'une grande notoriété au XIX^e siècle, puis était retombé dans un quasi-anonymat, ce qui a appelé ma curiosité d'historienne de l'art.

Le corpus d'étude de ce mémoire est ainsi composé de sept portraits réalisés par Henry Raeburn entre 1790 et 1820 et actuellement conservés au MBAM. On compte quatre portraits d'hommes et trois portraits de femmes, représentant cinq personnes à l'identité connue et deux anonymes. Parmi les sept œuvres, trois sont actuellement (en date d'avril 2025) exposées dans les salles du musée : le *Portrait de Kenneth Murchison de Tarradale (1751-1796)*, réalisé vers 1790 et don du Dr

¹ Musée des beaux-arts de Montréal, Liste des œuvres réalisées par des artistes britanniques entre 1750 et 1850 et conservées au MBAM.

William L. Glen, le *Portrait de Madame O'Beirne*, peint vers 1812 et don de James Ross, ainsi que le *Portrait d'un gentilhomme* (ou *gentleman*), legs de Mme W. W. Chipman, peint entre 1815 et 1820. Les réserves du musée accueillent aussi le *Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemple, Lord Lieutenant du Renfrewshire*, daté de 1795 et légué par Mlle Olive Hosmer, le *Portrait de Alexandre Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813)*, peint en 1804 et legs de William J. Morrice, le *Portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto (1752-1829)*, réalisé en 1814 et don de Peter H. Gault et de Mme Osra Gault Farinholt, et enfin, *Portrait de femme*, possiblement réalisé vers 1815-1820 et legs de Mme W. W. Chipman.

L'état des recherches consacrées à Raeburn révèle une documentation majoritairement datée et restreinte, accompagnée d'un inventaire de ses œuvres qui demeure incomplet, même au sein d'institutions de référence comme le Getty Research Institute (GRI). En effet, j'ai été confrontée à plusieurs reprises à un manque de données et de visibilité de mon corpus : les œuvres de Raeburn conservées au MBAM n'apparaissent ni dans le fonds photographique du GRI ni dans le Getty Provenance Index. Ce dernier propose un répertoire d'œuvres réalisées entre 1500 et 1990, conservées au sein de collections publiques, mais se limitant aux États-Unis et à l'Angleterre². Les informations que possède le MBAM sur les œuvres et les modèles du corpus sont également limitées. Ces limitations participent à la faible visibilité du peintre et de sa production au Canada, mais aussi dans le monde entier.

Objectifs

L'objectif de ce travail est de proposer une histoire de l'art transnationale, féministe et décoloniale à partir d'un corpus local. Le mémoire vise à actualiser les connaissances de l'histoire de l'art au Canada, plus particulièrement sur les œuvres conservées au MBAM et étudiées *in situ*. Dans la continuité de l'ouvrage *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation* dirigé par Vicky Coltman et Stephen Lloyd³, mon travail positionne Raeburn dans un contexte artistique situé au-

² Une des bases de données additionnelles du Getty Provenance Index permet de réaliser une recherche dans les collections publiques américaines et britanniques. La recherche peut se faire par mot clé, nom de l'artiste, nationalité de l'artiste, titre de l'œuvre, format, support, institution, et autres. « Getty Provenance Index », dans *The Getty Research Institute*. En ligne. < <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> >. Consulté en août 2023.

³ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, 388 p.

delà de la Grande-Bretagne⁴ et approfondit les recherches sur la vie et la production artistique du peintre. En proposant une restauration identitaire de cinq modèles du corpus, je cherche à valider, compléter et corriger les informations fournies en 1994 par David Mackie dans sa thèse⁵. J'explore aussi le rôle joué par les modèles dans l'entreprise coloniale et offre une réhabilitation de l'identité des femmes dans une perspective de rectification des discours sexistes du XIX^e et XX^e siècles. De plus, je mets en lumière la nécessité d'actualiser la provenance⁶ des œuvres d'art et d'étudier leur réception, leur diffusion et leur valeur. Pour ce faire, je révèle les acteurs du marché de l'art (marchands⁷, institutions, critiques...), leurs stratégies ainsi que les réseaux de circulation des œuvres du corpus entre Londres et Montréal, de 1830 à 1930. Enfin, je propose une typologie du collectionneur à Montréal et montre le rôle prépondérant de l'élite bourgeoise anglophone dans le développement du MBAM et de la ville. En ce sens, le dernier chapitre participe à l'écriture « de nouveaux chapitres de l'histoire inachevée du prestige britannique au Canada »⁸.

Questions principales, problématiques et présentation des chapitres

Dans ce mémoire, je démontre que les portraits écossais peuvent servir de point de départ pour rechercher et révéler l'histoire impériale de la Grande-Bretagne, l'internationalisation du marché de l'art, ainsi que la notoriété de Raeburn en Angleterre et au Canada entre 1830 et 1930. Je propose une relecture des œuvres de Raeburn à la lumière des approches actuelles en histoire de l'art, à travers l'analyse du modèle, du contexte, de la réception des œuvres et de leur circulation.

Le mémoire est divisé en trois chapitres, chacun dédié à une thématique distincte, mais qui s'appuie toujours sur les sept portraits conservés au MBAM. Le premier chapitre présente la vie et la carrière

⁴ Citation originale : « recover Raeburn from his artistic isolation, by looking at his contexts in Scotland, Britain, and abroad, notably in France and the United States ». Vicky Coltman, « Foreword », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. xvi.

⁵ David Mackie, « Raeburn, life and art », Thèse de doctorat, Édimbourg, Université d'Édimbourg, 1994, 976 p.

⁶ Le terme « provenance » est préféré à « trajectoire » ou « parcours de l'objet » car le mémoire s'intéresse aux marchands et collectionneurs qui ont acquis les œuvres. Le transport des tableaux et les acteurs impliqués dans leurs expositions ne font pas partie de la présente étude.

⁷ Le terme « marchand », contrairement à d'autres mots tels que « collectionneur », « visiteur », ou « historien », n'a pas été féminisé dans le mémoire. Ce choix a été fait pour alléger le texte et parce qu'aucune occurrence de femme marchande d'art n'a été rencontrée pour la période étudiée (contrairement aux collectionneurs par exemple).

⁸ Notre traduction. Citation originale : « new chapters in the unfinished history of British prestige in Canada ». Martha Langford, « Introduction », dans Martha LANGFORD (dir.), *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2017, p. 7.

d'Henry Raeburn à partir de sources récentes ainsi qu'une mise à jour de la biographie des modèles du corpus. Nous étudierons quelle compréhension de l'histoire britannique les œuvres du corpus peuvent nous apporter et comment réparer les biais sexistes qui entourent la réception des portraits féminins de Raeburn jusqu'à aujourd'hui. Le deuxième chapitre s'intéresse à la circulation du corpus : que révèle l'étude de la provenance des œuvres quant au fonctionnement du marché de l'art transatlantique et l'étude de la notoriété de Raeburn entre 1830 et 1930? Nous apporterons de nouvelles connaissances sur l'internationalisation du marché de l'art, sur les liens entre les marchés de Londres et de Montréal, ainsi que sur la réception et la réputation de Raeburn entre 1850 et 1905. Le parcours qui mène le lecteur d'Édimbourg à Londres, se poursuit dans le troisième chapitre et étudie les acquéreurs des œuvres de Raeburn entre 1880 et 1920 à Montréal. Le chapitre examinera leurs relations avec le portrait britannique et leur contribution au développement des collections du MBAM. Un portrait type du collectionneur masculin montréalais sera proposé, ainsi qu'un premier inventaire, non exhaustif, des œuvres acquises par R. B. Angus, Alfred Baumgarten, Charles Hosmer, David Morrice et James Ross. Cet inventaire permettra d'éclairer leurs pratiques de collectionnement ainsi que les centres d'intérêt de chacun. Enfin, le rôle de bâtisseurs joué par ces collectionneurs sera souligné, tant à l'échelle de la ville que du Canada, notamment à travers la création et le développement du MBAM.

Méthodologie

La méthodologie de recherche repose sur deux grands axes : l'analyse de sources archivistiques en ligne et au sein d'institutions britanniques, américaines et canadiennes, ainsi que l'analyse d'articles de presse collectés grâce à la plateforme newspapers.com.

À travers mes recherches en archives, j'ai entrepris de retracer la provenance des œuvres du corpus et d'enrichir la biographie des modèles et des collectionneurs montréalais. Une bourse de recherche généreusement attribuée par le Getty Research Institute (GRI) en 2023 m'a permis de consacrer dix jours à la recherche sur la provenance des œuvres et le marché de l'art au sein du centre de recherche situé à Los Angeles. Le GRI est notamment spécialisé dans l'étude du collectionnement et dans la recherche sur la provenance des œuvres d'art. Un des outils offerts par l'institution, le

Getty Provenance Index, contient plus de 2,3 millions de documents⁹. J'ai pu y consulter les papiers personnels et lettres du marchand londonien David Croal Thomson, divers catalogues d'exposition (Sotheby's, Parke Bernet, Christie's) ainsi que les fonds des marchands Knoedler, Duveen, Arthur Tooth, Agnews et Colnaghi. Ces derniers comprennent des catalogues d'expositions organisées au sein de leurs galeries, des journaux, livres de compte et de vente, inventaires des œuvres en stock, listes des œuvres de Raeburn vendues par les marchands, reproduction des œuvres et notes sur les œuvres. Le fonds photographique du Getty, constitué à partir de 1974 et comprenant plus de 23 000 œuvres, a également été parcouru.

De plus, j'ai choisi de marcher dans les pas de Raeburn et de visiter Édimbourg et Londres en juin 2023 afin d'approfondir ma recherche et de confronter mon regard à d'autres œuvres de l'artiste. Par un heureux hasard, une exposition organisée à l'occasion du 200^e anniversaire de la mort de Raeburn était organisée à la *Georgian House* d'Édimbourg. Les données collectées au cours de cette visite, ainsi que lors de visites effectuées à la Scottish National Gallery, Scottish National Portrait Gallery et à la National Gallery de Londres ont été intégrées dans le mémoire. En termes de recherche archivistique, j'ai consulté divers documents aux archives de la National Portrait Gallery, au Victoria & Albert Museum, à la National Gallery et au Paul Mellon Centre for Studies in British Art and Architecture à Londres. Les quelques jours passés à Édimbourg m'ont également permis d'accéder à de précieux documents au sein des archives des National Galleries of Scotland et de la National Library of Scotland.

Dans un deuxième temps, j'ai analysé des articles de presse publiés au sein de médias britanniques, canadiens et américains entre 1800 et 1930, provenant de la plateforme newspapers.com. J'ai réalisé plusieurs types de recherches, en premier lieu avec les titres des œuvres afin de retrouver des informations sur les modèles et sur la circulation des portraits. Une deuxième recherche a été effectuée à partir des noms des collectionneurs. Enfin, j'ai réalisé une recherche plus conséquente, étudiant plus de 300 articles de presse contenant le mot clé « Raeburn » et publiés entre 1830 et 1930 en Angleterre et au Canada, rapportant la présence du peintre au sein d'expositions, de ventes aux enchères ou ventes privées, d'ouvrages et gravures, ainsi que des publicités pour les marchands.

⁹ « Getty Provenance Index », dans *The Getty Research Institute*. En ligne. < <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> >. Consulté en août 2023.

L'objectif était de comprendre le type de notoriété dont bénéficiait Raeburn à cette époque, tant en Grande-Bretagne qu'en Amérique du Nord.

Enfin, le troisième chapitre n'aurait pu exister sans l'ouvrage essentiel de Janet M. Brooke, *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920*¹⁰, grâce auquel j'ai pu reconstituer une partie des collections de R. B. Angus, Alfred Baumgarten, Charles Hosmer, David Morrice et James Ross. Une analyse approfondie des rapports annuels du MBAM, couvrant la période de 1880 à 1927, a également permis de déterminer l'apport des collectionneurs au développement de l'institution et de ses collections.

Cadre et approches théoriques

Approche féministe

Depuis les années 1970, les approches féministes en histoire de l'art s'intéressent aux femmes artistes, à la représentation des femmes dans l'art, à la masculinité et aux identités sexuelles. Michael Hatt et Charlotte Klonk rappellent dans *Art History, a critical introduction to its methods* que l'histoire de l'art féministe s'intéresse aussi aux inégalités de sexe et de genre, à l'oppression des femmes et à leurs conséquences sur l'histoire et la culture¹¹. Au sein de ce mémoire, je m'intéresse aux préjugés relatifs au sexe et au genre qui ont façonné l'écriture de l'histoire de l'art et de la critique d'art aux XIX^e et XX^e siècles. Je montre que nous devons dénoncer et proposer des alternatives à ces récits. Ce faisant, je renverse « qui contrôle le sens » des œuvres d'art¹², en me situant comme femme autrice, révisant les propos masculins et sexistes sur les modèles féminins. Je remplace l'analyse des portraits de femmes de Raeburn à partir de leurs « qualités physiques » par une approche que je qualifie de « réhabilitation identitaire » qui consiste à révéler l'identité des femmes modèles à travers un exercice biographique.

¹⁰ Janet M Brooke, *Le goût de l'art, les collectionneurs montréalais 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 p.

¹¹ Michael Hatt et Charlotte Klonk, *Art history, A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester, Manchester University Press, 2020 [2006], p. 145.

¹² Citation originale : « What needs to be addressed then, is not simply whether women have access to the life class or not, but the fundamental question of who controls meaning ». *Ibid.* p. 153.

Études impériales et décoloniales

Le deuxième cadre théorique utilisé dans le mémoire est celui que Douglas Fordham appelle les études impériales¹³ (« imperial studies »), s'intéressant aux artistes et représentations de l'Empire britannique. Ce mémoire, comme l'ouvrage *Art and the British Empire* codirigé par Fordham, Quilley et Barringer¹⁴, se situe à l'intersection de l'histoire de l'art britannique et des études impériales. La méthode consiste à placer l'empire « au centre, plutôt qu'en marge de l'histoire de l'art britannique »¹⁵. Notre approche vise ainsi à étudier les rapports d'Henry Raeburn et de ses modèles avec le colonialisme, tissant des liens avec le contexte politique, économique, culturel et social de l'Empire britannique du XVIII^e siècle. Je déclare également un positionnement décolonial qui sera abordé principalement dans la conclusion et qui s'intéresse aux stratégies de décolonisation des musées.

Études sur le marché de l'art et approches globales

Le deuxième chapitre du mémoire participe aux études sur le marché de l'art et étudie la valeur des œuvres du corpus ainsi que leurs réseaux de circulation. Dans « Circulation and the Art Market »¹⁶, Béatrice Joyeux-Prunel, propose une nouvelle méthodologie pour étudier le marché de l'art, la provenance et la valeur des œuvres à travers une analyse quantitative des catalogues d'enchères et catalogues d'exposition. Le projet ATL@S cherche à cartographier la circulation d'œuvres et à actualiser les connaissances sur l'internationalisation du marché de l'art, à échelle globale, mais aussi locale. Joyeux-Prunel propose de dépasser les considérations économiques, tel que le prix des œuvres, pour s'intéresser aux circonstances qui font évoluer la valeur des objets. Elle invite à réfléchir aux échanges, réseaux, canaux de distribution, à travers ce qu'elle appelle une méthodologie circulatoire (« circulatory methodology »¹⁷) et en mettant l'accent sur des villes autres que Paris et Londres. L'un des avantages de cette méthodologie est de pouvoir retracer la

¹³ Douglas Fordham, « New Directions in British Art History of the Eighteenth Century », *Literature Compass*, vol. 5, n°5, septembre 2008, p. 906-917.

¹⁴ Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham (dir.), *Art and the British empire*, Manchester, Manchester University Press, 2009, 464 p.

¹⁵ « The central premise of the essays collected here is that the concept of *empire* belongs at the centre, rather than in the margins, of the history of British art », *Ibid.*, p. 3.

¹⁶ Béatrice Joyeux-Prunel, « Circulation and the Art Market », traduction de James Horton, *Journal for Art Market Studies*, Vol. 1, no 2, 2017, p. 1-19.

¹⁷ *Ibid.*

circulation et la notoriété d'œuvres ou de peintres aujourd'hui oubliés, de générer de nouvelles idées et de rectifier les biais venant des études nationales. Notre deuxième chapitre suit la volonté de Joyeux-Prunel d'élargir la recherche sur le commerce de l'art, d'en révéler les acteurs, enjeux et stratégies grâce à une approche locale et globale, permettant de retracer la valeur « circonstancielle » des objets d'art. Comme le dit Joyeux-Prunel « le statut et la valeur attribués à un objet ou à un artiste s'inscrivent dans un cadre plus large, déterminé par les relations aux autres objets, aux autres individus, et surtout aux espaces et trajectoires d'échange et de valorisation variés et en évolution. »¹⁸.

État des lieux et revue de littérature

À propos d'Henry Raeburn

Malgré une notoriété indéniable du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920, Raeburn n'est pas, à ce jour, un portraitiste britannique aussi populaire que certains de ses contemporains tels que Reynolds, Gainsborough ou Lawrence. Entre 1920 et 1994, aucun ouvrage ne lui a été consacré. La recherche contemporaine sur le peintre reste globalement embryonnaire, avec seulement sept articles scientifiques publiés entre 1996 et 2013¹⁹ et deux ouvrages au cours des 25 dernières années²⁰. La thèse de David Mackie, publiée en 1994, comprend un catalogue raisonné de 818 œuvres attribuées à Raeburn, unique inventaire de la production du peintre à ce jour. Le catalogue constitue une référence incontournable pour quiconque souhaite débiter une recherche sur un portrait attribué au peintre. Cependant, avec le temps, certaines limites deviennent apparentes, notamment l'absence

¹⁸ Notre traduction. Citation originale : « the status and the value attributed to an object or an artist fit into a broader picture, determined by relationships to other objects, to other individuals, and above all to various and evolving spaces and trajectories of exchange and valorisation. ». *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ Vicky Coltman, « Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British », *The Art Bulletin*, vol. 95, n°2, 2013, p. 294-311 ; Duncan Forbes, « Raeburn, the Reviewers and the Referendum », *History Workshop Journal*, n°45, 1998, p. 222-226 ; Lesley A. Stevenson, « The technique of Sir Henry Raeburn examined in the context of late eighteenth-century British portraiture », *Studies in Conservation*, Vol. 43, Supp 1, 1998, p. 194-198 ; Marek H. Dominiczak, « On painting and philosophy: Sir Henry Raeburn, Clinical chemistry and laboratory medicine », vol. 39, n°12, 2001, p. 1287-1290 ; Philippa Martin, « The painted Doctor: Portraits of the Edinburgh physician Dr James Hamilton Senior (1749-1835) by Sir Henry Raeburn and his contemporaries », *The British Art Journal*, vol. 10, n°2, 2009, p. 32-42 ; RW. Liscombe, « Sir Henry Raeburn, architect? The development and design of his Stockbridge property », *Apollo*, vol. 142, n°407, 1996, n. p. ; Stephen Lloyd, « Elegant and graceful attitudes : the painter of the Skating Minister », *The Burlington Magazine*, vol. 147, n°1228, 2005, p. 474-486.

²⁰ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, 388 p. ; David Alexander, *Henry Raeburn and its printmakers*, Édimbourg, National Galleries of Scotland / Edinburgh University Library, Museums & Galleries, 2006, 32 p.

de sources claires. David Mackie, a également rédigé une chronologie de 14 pages sur la vie de Raeburn au sein du catalogue de l'exposition *The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)* organisée à la Scottish National Portrait Gallery en 1997²¹. L'ouvrage fut dirigé par Duncan Thomson, historien de l'art et conservateur en chef de la Scottish National Portrait Gallery de 1982 à 1997. Le catalogue contient également trois chapitres consacrés à la vie et à la production de Raeburn, ainsi qu'aux liens entre les Lumières écossaises et le peintre. En leurs temps, Thomson et Mackie ont été considérés comme les deux spécialistes mondiaux de Raeburn, le dernier ayant été notamment consulté par les maisons de vente aux enchères pour confirmer la main de l'artiste, dater les œuvres et apporter toutes les informations nécessaires à leurs ventes.

En 2006, à l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de Raeburn, la National Gallery of Scotland et les *Edinburgh University Library, Museums & Galleries*²² organisèrent l'exposition *Henry Raeburn and His Printmakers* à la Talbot Rice Art Gallery de l'Université d'Édimbourg. Le catalogue éponyme, dirigé par David Alexander (conservateur honoraire d'imprimés britanniques au Fitzwilliam Museum, Université de Cambridge), contient une introduction des commissaires de l'exposition et historienne et historien de l'art Vicky Coltman et Stephen Lloyd, une liste de reproductions d'après Raeburn produites entre 1790 et 1825 et le catalogue de l'exposition. Un texte signé par David Alexander dévoile aussi les relations entre Raeburn et ses agents de production (« print makers ») ainsi que le rôle de la cinquantaine de reproductions publiées de son vivant dans la construction de sa réputation.

Depuis cette date, Vicky Coltman insufflé un vent nouveau aux recherches sur Henry Raeburn. Historienne de l'art spécialiste du XVIII^e siècle, elle concentre ses travaux sur l'art en Écosse, la culture matérielle, le portrait, l'histoire du collectionnement et l'art britannique au XVIII^e siècle. En collaboration avec Stephen Lloyd, elle coorganise en 2006 le colloque *Henry Raeburn: critical reception and international reputation*. De cette initiative découle la publication de l'ouvrage *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, publié en 2012 et enrichi de nouveaux textes. Dirigée par Coltman et Lloyd²³, cette publication académique fait référence pour quiconque

²¹ Duncan Thomson, Raeburn, *The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 1997, 215 p.

²² Il est intéressant de noter que le Musée des beaux-arts de Montréal et l'Université d'Édimbourg, dont Raeburn a peint plusieurs portraits de professeurs, possèdent tous deux sept portraits du peintre.

²³ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*

s'intéresse au peintre. Un groupe international d'auteurs et autrices y présente une recherche actuelle sur Raeburn, révisant l'historiographie du peintre fondée sur des méthodes d'analyse du style ou de *connoisseurship*. L'ouvrage place le peintre dans un contexte global, en étudiant sa réputation, sa réception critique et son héritage, notamment grâce à l'exploitation des sources archivistiques inédites. Il rassemble des contributions qui illustrent la diversité des approches de l'histoire de l'art, explorant à la fois la production de Raeburn et les contextes dans lesquels il s'inscrit, la culture de l'imprimé, le mécénat, ou encore la représentation de l'artiste à travers la sculpture. La deuxième partie de l'ouvrage étudie la réception de Raeburn à Londres, en France et aux États-Unis. La dernière partie examine quant à elle l'historiographie, la réputation et l'héritage posthume de Raeburn à travers la biographie rédigée par Allan Cunningham, les portraits féminins du peintre, la réception de l'artiste en France au XIX^e siècle et le retour en vogue des reproductions à la manière noire des portraits de Raeburn en Angleterre entre 1890 et 1930. À travers cette sélection de textes, les auteurs soulignent l'importance de recourir aux sources archivistiques et aux outils d'analyse contemporains afin de confirmer ou de remettre en question ce qui a été écrit sur Raeburn depuis le XIX^e siècle. Ils mettent également en évidence le potentiel du peintre comme objet d'étude pour les historiens et historiennes de l'art.

D'après nos connaissances, il n'existe aucun travail à ce jour étudiant la notoriété de Raeburn au Canada. Concernant les États-Unis, le chapitre de Robyn Asleson publié dans l'ouvrage de Coltman et Lloyd²⁴ serait le seul travail académique pertinent consacré à la réputation de Raeburn et à la circulation de ses œuvres entre 1791 et 1845 en Amérique du Nord. On y découvre que les premiers portraits de Raeburn rejoignent New York grâce aux réseaux écossais et aux nouvelles académies d'art. L'acquisition d'œuvres européennes à des fins de copies par les étudiants des académies, ainsi que la diffusion des méthodes de Raeburn dans un guide à destination des étudiants, ont contribué à sa notoriété aux États-Unis. Asleson positionne ainsi Raeburn comme une figure culturelle importante pour les artistes et réseaux écossais aux États-Unis jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

²⁴ Robyn Asleson, « Raeburn in America: Scottish-American Art Networks, 1791-1845 », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 224- 257.

Vicky Coltman a poursuivi sa recherche sur Raeburn et publié l'article « Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British Empire » en 2013²⁵. Elle y étudie l'importance du concept de ressemblance dans la réception du portrait (« likeness » ou « mimetic verisimilitude »²⁶) à travers sept portraits d'Edward Satchell Fraser et ses enfants. Coltman met en lumière, entre autres, les pratiques de pose et de production de Raeburn, le rôle du portrait comme outil généalogique et d'« élaboration de l'absence »²⁷, ou encore les enjeux de dispersion de la fratrie au sein de l'Empire. Il s'agit de la dernière publication scientifique publiée sur Raeburn.

Recherche sur la provenance

La recherche sur la provenance connaît un essor certain depuis la Conférence de Washington sur l'art confisqué par les nazis de 1998²⁸. En cherchant à retracer la circulation des objets d'art, dans un dessein moral ou de développement des connaissances, les chercheurs mettent en avant l'itinéraire des objets et les récits qui les entourent, s'intéressent au collectionnement et à la valeur des objets. Ainsi, collectionnement, marché de l'art et provenance sont intrinsèquement liés.

L'ouvrage *Provenance, an alternate history of art*, dirigé par Inge Reist et Gail Feigenbaum²⁹ aborde à la fois la définition de la recherche sur la provenance, son rôle, mais aussi son histoire depuis le XVIII^e siècle. Ce champ développe les connaissances de l'histoire de l'art en s'appuyant sur l'étude minutieuse de l'itinéraire des objets, fréquemment appelé biographie³⁰. Les chercheurs s'intéressent à la fois à l'objet matériel, par exemple en étudiant les signes et codes laissés par les différents propriétaires et marchands sur l'œuvre, mais aussi à la valeur associée à la provenance d'une œuvre. Des questions méthodologiques se posent, notamment sur l'écriture de la provenance

²⁵ Vicky Coltman, « Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British », *op.cit.*

²⁶ *Ibid.*, p. 309.

²⁷ Marcia Pointon, « Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England », dans Vicky Coltman, « *Raeburn's John Hope, 4th Earl of Hopetoun: The 'Knotty' Business of Portrait Painting in London and Edinburgh in the 1810s* », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 297.

²⁸ « Actualisation des Principes de la Conférence de Washington sur l'art confisqué par les nazis : proposition de « Best Practices » dans *Ministère de la Culture*, 12 mars 2024. En ligne. < <https://www.culture.gouv.fr/nous-connaître/organisation-du-ministère/Le-secretariat-général/mission-de-recherche-et-de-restitution-des-biens-culturels-spoliés-entre-1933-et-1945/Actualités/Actualisation-des-Principes-de-la-Conférence-de-Washington-sur-l-art-confisqué-par-les-nazis-proposition-de-Best-Practices> >. Consulté le 8 janvier 2025.

²⁹ Gail Feigenbaum et Inge Rest (dir.), *Provenance, an alternate history of art*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012, 224 p.

³⁰ Nous utilisons ici le mot « objet » car la provenance concerne aussi des objets archéologiques ou issus de la culture matérielle.

(quelle forme lisible donner à cette suite d'informations parfois conséquentes?), qui permet de contextualiser la vie de l'œuvre : à quels contextes réfèrent les différentes dates de provenance dans la vie d'un objet? Que peut-on apprendre sur le propriétaire en s'intéressant à ces dates? Comment les objets deviennent-ils investis de sens à travers les relations sociales qui les entourent? L'ouvrage s'intéresse aussi à l'histoire de la recherche sur la provenance et aux débuts de la pratique au XVIII^e siècle, notamment via l'explosion de la vente aux enchères entre 1730 et 1780, au sein desquelles l'authenticité et l'origine des œuvres sont primordiales. La provenance affecte en effet la valeur commerciale des œuvres : retracer la vie de l'objet fut donc une pratique nécessaire pour les marchands afin de valoriser leurs produits, une pratique dont les historiens et historiennes de l'art sont toujours redevables. Aujourd'hui, les études statistiques permettent aussi de démontrer les liens entre la provenance (le « power of ownership »³¹) et les prix des œuvres. La recherche sur provenance permet donc d'étudier les différentes vies des objets en tant que « cultural property, personal luxury, or public heritage »³², ainsi que le collectionnement et le marché de l'art.

Une des valeurs ajoutées de l'ouvrage *Collecting and Provenance* dirigé par Gáldy, Sorek et Ventura³³, par rapport à l'ouvrage de Reist et Feigenbaum, est l'approche archéologique de la recherche sur la provenance : où l'objet a-t-il été découvert et par qui? Sans ces informations, un objet archéologique n'a que peu ou pas de valeur historique. À travers l'étude d'objets de la culture matérielle, cet ouvrage illustre les multiples aspects de la recherche sur la provenance, d'un point de vue légal, mais aussi pour l'institution qui en est propriétaire, pour les personnes qui les collectionnent, les marchands ou le public... L'ouvrage rappelle que la recherche sur la provenance permet de mettre en lumière des œuvres et artistes moins connus, d'étudier l'histoire, la réception et la canonisation des œuvres afin de réévaluer leur valeur historique. Les auteurs et autrices de *Collecting and Provenance* abordent aussi la place de la provenance dans la muséologie (un autre aspect non évoqué dans l'ouvrage de Reist et Feigenbaum) et nous alertent sur l'absence de formation sur la recherche sur la provenance au sein de programmes universitaires en histoire de l'art.

³¹ Gail Feigenbaum et Inge Reist (dir.), *op.cit.*, p. 1.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ Andrea M. Gáldy, Ronit Sorek, Netta Assaf et Gal Ventura (dir.), *Collecting and Provenance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, 319 p.

Marché de l'art à Londres

Étudier le marché de l'art, c'est étudier la production, la mise en circulation, la consommation et la réception de l'art en tant que commodité. Il n'est pas difficile d'entreprendre le portrait du marché londonien au XIX^e siècle, sur lequel des auteurs et autrices comme Pamela Fletcher (professeure d'histoire de l'art, Bowdoin College, Maine), Anne Helmreich (historienne de l'art et directrice des archives de l'Art américain, Smithsonian Institution, Washington) ou encore Christian Huemer (directeur du centre de recherche de la Österreichische Galerie Belvedere à Vienne) ont amplement écrit³⁴. La littérature consacrée au marché de l'art londonien nous renseigne sur les transformations politiques, sociales et artistiques qui ont conduit à la professionnalisation du marché de l'art aux XVIII^e et XIX^e siècles. Elle révèle également son fonctionnement, ses modèles financiers et ses évolutions, dévoilant la naissance d'un système de galerie d'art commerciale et moderne dans les années 1850 et 1860. Le marché est alors composé de nombreux protagonistes³⁵ : artistes, marchands, critiques, *connoisseurs*, collectionneurs et collectionneuses, sociétés d'artistes, maisons de vente aux enchères, grand public, historiens de l'art, institutions... Chacun peut faire l'objet d'une analyse individuelle ou être mis en relation avec d'autres intervenants afin de révéler les influences et les réseaux du marché de l'art à Londres, ou au sein de grandes places transactionnelles telles que Paris, Bruxelles et Amsterdam. Les historiens et historiennes du marché de l'art londonien dévoilent également les stratégies *marketing* des galeries : expositions, catalogues, accrochages des œuvres et design d'intérieur, reproductions, vernissages, articles dans les journaux, image de marque, exportation... Le positionnement géographique des galeries est également un choix qui n'est pas anodin. Pamela Fletcher révèle notamment les rues, quartiers et réseaux qui créent une expérience unique de consommation visuelle de l'art et façonnent le goût de la société victorienne tant pour l'art national qu'international³⁶.

³⁴ Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », dans Michelle Facos (dir.), *A Companion to Nineteenth-Century Art*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2019, p. 83-101.

³⁵ Le marché est alors en très grande majorité masculin, c'est pourquoi seule l'activité de collectionneur a été féminisée dans la liste.

³⁶ Pamela Fletcher écrit : « the international reach of London's galleries become a supplement to (or even a substitute for) travel itself », dans « The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London », *Visual Culture in Britain*, Vol. 12, no 2, 2011, p. 142. Voir aussi : Anne Helmreich, « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London », *Victorian Studies*, Vol. 59, n°3, printemps 2017, p. 436-449; Pamela Fletcher et Anne Helmreich (dir.), *The rise of the modern art market in London, 1850-1939*, Manchester

Les publications sur le marchand et critique d'art londonien David Croal Thomson (qui fut une personne d'influence pour le collectionneur George Alexander Drummond³⁷) ne reflètent pas pleinement l'importance de sa carrière. Alors que l'on aurait pu s'attendre à une ou plusieurs monographies le concernant, les publications se résument à quelques articles scientifiques et chapitres au sein d'ouvrages sur le marché de l'art. Dans « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field »³⁸, Anne Helmreich dévoile les pratiques d'écriture et de vente de Croal Thomson, mettant en lumière la convergence de l'histoire de l'art, de la critique et du commerce de l'art entre 1885 et 1920. Marchand, expert et critique, Croal Thomson tire parti de son expertise pour valoriser les œuvres qu'il met en vente, pour renforcer son statut professionnel et profite du système médiatique pour accroître sa renommée ainsi que celle des galeries où il exerce. Anne Helmreich examine ainsi le rôle du marchand-critique comme historien de l'art, enquête sur la naissance de la discipline en Angleterre à la fin du XIX^e siècle et sur les stratégies d'affaires de Croal Thomson. Elle détaille ses activités dans l'article « The Art Dealer and Taste: The Case of David Croal Thomson and the Goupil Gallery, 1885-1897 »³⁹, où elle dévoile les nombreuses stratégies marketing qui contribuent au prestige de la galerie. Helmreich reprend également les stratégies du marchand dans divers chapitres et articles, tels que « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London »⁴⁰, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century »⁴¹, ou encore « The Socio-Geography of Art Dealers and

University Press, Manchester / New York, 2011, 346 p. ; Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, « CHAPTER 1 The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the “Long” Nineteenth Century », dans Jan Dirk Baetens et Dries Lyna (dir.), *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden / Boston, Brill, Vol.6, 2019, p. 15-63.

³⁷ Voir p. 84 du mémoire.

³⁸ Anne Helmreich, « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field », *Getty Research Journal*, No. 5, The University of Chicago Press, 2013, p. 89-100.

³⁹ Anne Helmreich, « David Thomson and the Goupil Gallery », dans Titia Hulst, « LONDON », dans Titia Hulst (dir.), *A History of the Western Art Market, A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, University of California Press, 2017, p. 233-238.

⁴⁰ Anne Helmreich, « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London », *Victorian Studies*, Vol. 59, No 3, Printemps 2017, p. 436-449.

⁴¹ Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op.cit.*

Commercial Galleries in Early Twentieth-Century London »⁴². Enfin, elle consacre un article au développement du système marchand-critique, coécrit avec Pamela Fletcher⁴³.

Plus récemment, un chapitre publié par Alyson Clarke dans l'ouvrage collectif *Money in the Air: Art Dealers and the Making of a Transatlantic Market, 1880–1930*⁴⁴, fait état du voyage entrepris par Croal Thomson en Amérique du Nord en 1898. L'autrice s'intéresse aux relations établies par Croal Thomson aux États-Unis, aux stratégies de développement des affaires pour le compte de la galerie Agnew's et aux pratiques de collectionnement des Américains. Discuté et publié pour la première fois à partir d'archives conservées à Londres, ce voyage est également abordé au sein du chapitre 2 du mémoire. Illustré avec soin, l'ouvrage dirigé par Gail Feigenbaum, Sandra Van Ginhoven et Edward Sterrett, traite plus largement du développement du marché de l'art entre l'Europe et les États-Unis, soulignant le déplacement du centre névralgique du marché de Londres vers les États-Unis. Bien que Clarke consacre quelques lignes au marché montréalais dans son chapitre, l'ouvrage met en évidence, par l'absence d'un chapitre dédié au marché canadien, l'importance d'approfondir les recherches actuelles et d'y intégrer une perspective canadienne.

Marché de l'art à Montréal

Bien à l'inverse du marché londonien, le marché de l'art à Montréal, pour la période 1830-1930, n'a fait l'objet que d'un seul travail pertinent, soit la thèse d'Hélène Sicotte consacrée à l'histoire du marchand W. Scott & Sons (1859-1914)⁴⁵. Ce travail explore le fonctionnement du marché de l'art à Montréal au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et notamment les liens entre Scott &

⁴² Anne Helmreich, « The Socio-Geography of Art Dealers and Commercial Galleries in Early Twentieth-Century London », dans Helena Bonett, Ysanne Holt, Jennifer Mundy (dir.), *The Camden Town Group in Context*, Londres, Tate Research Publication, 2012, n. p. En ligne. < <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/anne-helmreich-the-socio-geography-of-art-dealers-and-commercial-galleries-in-early-r1105658> >. Consulté le 17 mars 2024.

⁴³ Pamela Fletcher, Anne Helmreich, « The Periodical and the Art Market: Investigating the “Dealer-Critic System” in Victorian England », *Victorian Periodicals Review*, vol. 41, n°4, 2008, p. 323-351.

⁴⁴ Diplômée d'un doctorat en histoire de l'art, Alyson Clarke est spécialiste du marchand Agnew's. Elle s'intéresse également aux relations entre les marchands britanniques et les institutions muséales américaines. Alyson Clarke, « He Is a Nouveau Riche, but Sharp and Intelligent, Agnew, David Croal Thomson, and an 1898 Forray Into the North American Market », dans Gail Feigenbaum, Sandra Van Ginhoven, et Edward Sterrett (dir.), *Money in the Air: Art Dealers and the Making of a Transatlantic Market, 1880–1930*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2024, p. 135-149.

⁴⁵ Hélène Sicotte, « L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 945 p.

Sons et les marchands britanniques ou américains. Il s'agit d'un travail précurseur qui ouvre la voie aux études sur le marché transatlantique entre Montréal et l'Europe, ainsi que sur les échanges nord-américains.

Un second ouvrage dresse le portrait du marché de l'art entre 1905 et 1958. Sous forme de mémoires, William R. Watson⁴⁶ (dont le père créa la galerie Watson Antiques à Montréal en 1905) relate les débuts de sa carrière chez Ogilvy, ses relations avec les collectionneurs et artistes québécois, ainsi que les principaux acteurs du marché de l'art en ville. William R. Watson semble avoir joué un rôle central, dès 1908, dans la vente de toiles canadiennes ainsi que dans la médiatisation de la scène artistique de son époque à travers la presse montréalaise. Le récit tisse également l'histoire de la ville et des institutions muséales de Montréal et Ottawa. L'ouvrage intéressera particulièrement celles et ceux qui cherchent à obtenir un récit personnel, ponctué d'anecdotes, de la scène artistique canadienne entre 1905 et 1960. Dans le cas de ce mémoire, l'ouvrage nous a principalement appris que le marchand Ogilvy s'approvisionnait chez Harry Wallis, marchand londonien⁴⁷.

Collectionnement d'art à Montréal

Entre 1880 et 1920, on dénombre plus de 120 collectionneurs et collectionneuses à Montréal⁴⁸, mais peu d'ouvrages leur ont été consacrés. L'exposition *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais 1880-1920*, présentée au MBAM du 8 décembre 1989 au 25 février 1990, fut organisée par Janet M. Brooke, alors conservatrice de l'art européen. L'exposition et son catalogue reconstituent les collections de peinture du XIX^e siècle conservées à Montréal entre 1880 et 1920, ou « le goût d'une époque ». Le catalogue, également signé par Brooke, regroupe une introduction, le catalogue de l'exposition, une liste de collectionneurs et collectionneuses, ainsi qu'un inventaire de près de 1400 œuvres recensées dans les collections privées. L'introduction comprend également le portrait de six collectionneurs et de leurs pratiques, soit William Cornelius Van Horne, James Ross, Lord Strathcona, R. B. Angus, Charles R. Hosmer et Edward Black Greenshields. Bien que

⁴⁶ William R. Watson, *Retrospective: Recollections of a Montreal art dealer*, Toronto/Buffalo, University of Toronto Press, 1974, 77 p.

⁴⁷ *Ibid.* p. 5.

⁴⁸ Janet M Brooke, *op.cit.*, p.243.

l'ouvrage de Janet M. Brooke constitue la première publication de confiance sur le collectionnement à Montréal, le choix d'inventorier seulement les œuvres du XIX^e siècle apparaît discutable, offrant une vision partielle des collections. Brooke rapporte elle-même que « la présente étude sur la peinture européenne du dix-neuvième siècle dans les collections de Montréal, pendant une période cruciale de l'histoire de la ville, n'a aucunement la prétention d'avoir épuisé le sujet. L'extrême diversité des documents d'époque et des ouvrages consultés apporte un éclairage nouveau et significatif sur la question, mais il reste certainement beaucoup à découvrir. »⁴⁹.

En 2002, Alexandra Pierce a soutenu une thèse consacrée à la collection d'art de Lord Strathcona (1820-1914) « en relation avec les questions d'impérialisme, de relations coloniales et de statut culturel »⁵⁰. Pierce étudie les pratiques de collectionnement de l'homme d'affaires d'origine écossaise, la place de l'idéologie impériale au sein de ses activités, et restitue pour la première fois l'inventaire de sa collection. Van Horne, qui possédait quelque 300 œuvres d'art au moment de son décès, était aussi un fervent amateur de céramiques asiatiques. Il se démarque des autres collectionneurs par le référencement et la documentation de sa collection à travers le dessin (appelé compulsion taxonomique par Kelvin Bowne⁵¹). L'ouvrage *Obsession, Les céramiques japonaises de Sir William Van Horne*, publié par Ron Graham pour l'exposition du même nom (présentée au Musée Gardiner de Toronto en 2018, puis au MBAM entre 2019 et 2020), dresse le portrait du collectionneur, mécène, homme d'affaires et bâtisseur du Canada, tout en s'intéressant à son approche de collectionnement japoniste et impérialiste. Un des objectifs de l'ouvrage est de remettre en question les discours sur les collectionneurs et d'apporter de nouveaux points de vue sur leur histoire et leurs pratiques de collectionnement. Quelques autres collectionneurs montréalais sont nommés dans le chapitre « Van Horne et ses amis : Collectionner l'art européen dans le Mille carré de Montréal », écrit par Janet M. Brooke.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29

⁵⁰ Ma traduction. Citation originale : « in relation to intersecting questions of imperialism, colonial relations, and cultural status. ». Alexandria Pierce, « Imperialist intent - colonial response : the art collection and cultural milieu of Lord Strathcona in nineteenth-century Montreal », Thèse de Doctorat, Montréal, Université McGill, 2002, n. p. (Abstract). « Thesis | Imperialist intent - colonial response : the art collection and cultural milieu of Lord Strathcona in nineteenth-century Montreal », dans *eScholarship@McGill*. En ligne. < <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/j098zb595> >. Consulté le 14 mars 2022.

⁵¹ Kelvin Browne, « Foreword », dans Ron GRAHAM, *Obsession, Les céramiques japonaises de Sir William Van Horne*, Montréal / Kingston / Londres / Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, p.vii.

Enfin, la collection de rondels d'Hosmer, pièces de verre semblables à des vitraux qui ornaient sa demeure, fut étudiée par Ariane Isler-de Jongh⁵², alors que la collection d'Angus profite d'un premier inventaire grâce aux travaux de Gloria Lesser⁵³.

La revue de la littérature consacrée au collectionnement d'art à Montréal demeure donc succincte, laissant entrevoir les lacunes dans l'histoire de l'art au Canada, tout en révélant le potentiel de recherche dans ce domaine.

⁵² Ariane Isler-De Jongh, « Retour aux traditions — signe de réussite sociale : les rondels de la Collection Hosmer », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Vol. 16, no 1, 1989, p. 29-42, p. 81-98.

⁵³ Gloria Lesser, « The R.B. Angus Art Collection: Paintings, Watercolours and Drawing », *Journal of Canadian Art History / Annales D'histoire De L'art Canadien*, Vol. 15, no 1, 1992, p. 108-123.

CHAPITRE 1

Vers une historiographie actualisée d'Henry Raeburn et de ses œuvres

Sir Henry Raeburn (1756-1823) est de son vivant considéré comme le principal peintre de portraits en Écosse. Prolifique, il représente la société écossaise et laisse un témoignage de celle-ci à travers plus de 700 œuvres. Dans une biographie du peintre publiée en 1909, James L. Caw écrit : « il a peint presque tous ceux qui étaient quelqu'un en Écosse »⁵⁴. Raeburn est une figure reconnue par ses contemporains et la famille royale, proche des cercles de philosophes et scientifiques d'Édimbourg. Selon Vicky Coltman et Stephen Lloyd, son succès provient non seulement de son talent, de son réseau de fidèles amis et soutiens, mais aussi de sa grande capacité de production et d'une « attitude de gentleman, sociable »⁵⁵.

Dans le catalogue de l'exposition consacrée à Raeburn organisée par la Scottish National Portrait Gallery d'Édimbourg en 1997, Duncan Thomson déclare que « le temps est venu de réexaminer l'œuvre de Raeburn »⁵⁶. Quinze ans plus tard, l'ouvrage collectif *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation* dirigé par Vicky Coltman et Stephen Lloyd⁵⁷ fait écho à ces propos et constitue une amorce conséquente dans la révision de l'historiographie du peintre. Les 14 essais qui constituent l'ouvrage visent à « sortir Raeburn de son isolement artistique, en examinant son contexte en Écosse, en Grande-Bretagne et à l'étranger, notamment en France et aux États-Unis. »⁵⁸. Ce chapitre s'inscrit dans la continuité de cet ouvrage et offre une visibilité accrue à un corpus primaire peu étudié et peu valorisé. Il propose une relecture de l'œuvre de Raeburn en insistant sur sa dimension locale (Écosse) et globale (Empire britannique). Une brève biographie situe le peintre dans son contexte historique et artistique, mettant en lumière les enjeux qui traversent sa carrière et les éléments clés permettant de lire ou relire sa production. L'analyse des portraits de femmes

⁵⁴ Notre traduction. Citation originale: « he painted almost everybody who was anybody in Scotland ». James L. Caw, *Portraits by Sir Henry Raeburn*, Édimbourg, Otto Schulze & Company, 1909, p. viii.

⁵⁵ Ma traduction, citation originale : « gentlemanly, sociable demeanour ». Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2019, p. 60.

⁵⁶ « the time is ripe to reassess Raeburn's work ». Duncan Thomson, *Raeburn, The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 1997, p. 7.

Thomson fut conservateur à la Scottish National Portrait Gallery de 1982 à 1997. « Duncan Thomson HRSA » dans The Royal Scottish Academy. En ligne.

< <https://www.royalscottishacademy.org/artists/1086-duncan-thomson-hrsa/biography/> >. Consulté le 10 janvier 2024.

⁵⁷ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, op.cit.

⁵⁸ Ma traduction, citation originale : « recover Raeburn from his artistic isolation, by looking at his contexts in Scotland, Britain, and abroad, notably in France and the United States. ». Vicky Coltman, op. cit., p. xvi.

des corpus primaire et secondaire vise ensuite à déconstruire les discours sexistes qui les ont longtemps accompagnés. À ce titre, le lecteur est invité à découvrir l'identité de Lady Minto, une femme au cœur de l'histoire et des événements politiques de l'Empire britannique. Enfin, le chapitre apporte des éléments qui illustrent ou complètent l'histoire impériale grâce à la mise en lumière de la biographie de trois modèles masculins : Kenneth Murchison, Alexander Fraser Tytler et William Macdowall. L'ensemble du chapitre montre que Raeburn ne peut être réduit au rôle de « master historian »⁵⁹ de l'Écosse. Le peintre immortalise, à travers son œuvre, celles et ceux qui participent au développement de l'Empire britannique. De nombreux ouvrages ont servi à la rédaction des éléments biographiques de Raeburn (Caw⁶⁰, Thomson⁶¹, Henley⁶² et Mackie⁶³ entre autres). Les travaux récents sur l'artiste, des sources sur la peinture écossaise (Coltman et Lloyd⁶⁴, Morrison⁶⁵) et du matériel archivistique ont également été utilisés dans ce chapitre.

1.1 Sir Henry Raeburn, portraitiste des sujets de l'Empire britannique

1.1.1 Formation et début de carrière

Henry Raeburn (1756-1823) naît en 1756 à Stockbridge, un village situé à un mile d'Édimbourg aujourd'hui intégré à la ville. Son père, Robert Raeburn (bouilleur de laine à Leith), et sa mère, Anne Elder, meurent alors qu'il est enfant. Devenu orphelin, Raeburn entre comme élève au Heriot's Hospital à l'âge de 9 ans et suit une formation d'orfèvre-bijoutier auprès de James Gililand à partir de 16 ans. De cette expérience lui viendrait son souci du détail pour les vêtements et accessoires, tel que le remarque Duncan Thomson :

Il y a souvent des parties où les détails sont complexes et soigneusement élaborés : des boutons (en variété énorme), des lacets de chaussures, des boucles, des lunettes, des

⁵⁹ W. Blaikie Murdoch, *Art Treasure of Edinburgh*, Édimbourg, 1924, p. cvi, cité dans Jordan Mearns, « Synonymous with manly portraits': Re-evaluating Raeburn's Women », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, op.cit., p. 319.

⁶⁰ James L. Caw, *Portraits by Sir Henry Raeburn*, Edimbourg, Ottwo Schulze & Company, 1909

⁶¹ Duncan Thomson, op. cit.

⁶² William Ernest Henley, *Sir Henry Raeburn : a selection from his portraits*, Édimbourg, Royal Association for Promotion of Fine Arts, 1890, 88 p.

⁶³ David Mackie, « Raeburn, life and art », op.cit.

⁶⁴ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), op. cit.

⁶⁵ John Morrison, « Painting the Nation », dans John Morrison, *Painting the Nation, Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, Édimbourg, Edinburg University Press, 2003, p. 19-46.

livres d'un genre particulier, des encriers, des épaulettes, des épées, des ceintures de tir, qui, miraculeusement et sans chercher à impressionner, s'intègrent dans leur contexte plus large.⁶⁶

Peu de faits sont avérés sur la période de formation de Raeburn. Il aurait suivi des leçons de peinture de miniatures auprès du graveur David Deuchar dès 1773 et rencontré le portraitiste David Martin, étudiant et assistant de Ramsay installé à Édimbourg⁶⁷. Raeburn aurait aussi pu rencontrer plusieurs peintres écossais tels que Archibald Robertson (1765-1835)⁶⁸, Alexander Runciman (1736-1785), George Watson (1767-1837) et Walter Weir (mort en 1816). Vers 1778-1780, Raeburn épouse Ann Edgar (1744-1833). Elle serait le modèle d'un de ses premiers portraits réalisés au début des années 1780, *A Lady in a Lace Cap*. Le couple Raeburn s'installe avec les filles d'Ann (Jacobina Vere de Stonebyres et Ann Inglis, issues d'un premier mariage) dans une maison de Stockbridge. Après la naissance de leurs fils Peter (1781-1798) et Henry (1783-nd), la famille Raeburn déménage dans une maison voisine, *St Bernard's House*, probablement vers 1792.

La carrière de Raeburn commence avec la production de quelques miniatures dans les années 1770-1780, dont un portrait de son ami John Clerk de Penicuik à l'aquarelle, puis *A Lady in a lace cap*. Raeburn se décrit lui-même en 1784 comme un peintre de portrait dans un document envoyé à son avocat⁶⁹. Joshua Reynolds (1723-1792), premier président de la Royal Academy, aurait rencontré Raeburn à Londres et l'aurait encouragé à voyager en Italie⁷⁰. Raeburn séjourne ainsi à Rome de fin 1784 à 1786 ou 1787, accompagné de sa femme et vraisemblablement de leurs enfants. Tout comme pour sa formation, peu d'informations sont connues sur ce séjour. Seules deux copies d'œuvres survivent de sa période en Italie : *Woman Descending Steps* et *David avec la tête de*

⁶⁶ Notre traduction. Citation originale : « There are often passages of intricate, carefully crafted detail - buttons (in enormous variety), laces on shoes, buckles, spectacles, books of a specific type, ink-wells, epaulettes, swords, shot-belts - which, miraculously, without any kind of straining for effect, are integrated into their broader context ». Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ *Trois siècles de peinture écossaise* (catalogue d'exposition), Ottawa, National Gallery of Canada, 1968, p. 43 ; Cependant, Duncan Thomson rapporte qu'il n'y a pas de preuves de cette formation de Raeburn par Martin. Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁸ Archibald et son frère Alexander Robertson créent la Columbian Academy de New York en 1791. Robyn Asleson, *Raeburn in America: Scottish-American Art Networks, 1791-1845*, dans Coltman et Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 226.

⁶⁹ Duncan Thomson, *Raeburn, The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 1997, p. 15.

⁷⁰ Caw et Henley soutiennent que Raeburn aurait travaillé dans son studio. James L. Caw, *Portraits by Sir Henry Raeburn*, Édimbourg, Otto Schulze & Company, 1909, p. viii ; William Ernest Henley, *op. cit.*, p. 5.

Goliath d'après Romanelli. Raeburn aurait aussi reçu l'aide de l'écossais James Byres, qui le présente à des mécènes et artistes, dont Batoni.

1.1.2 Réseaux et événements majeurs

À son retour de Rome, Raeburn s'installe définitivement à Édimbourg pour y faire carrière comme portraitiste, d'abord dans un atelier de George Street, puis en 1799, au 32 York Place. La résidence est modifiée pour répondre à ses besoins : le rez-de-chaussée accueille l'atelier, les espaces de réception du public et une galerie d'exposition d'une hauteur de 40 pieds.

On compte parmi ses premières réalisations une copie miniature du portrait de George John Spencer, 2^e Comte Spencer, d'après le portrait réalisé par James Byres (1786), les portraits de Robert Dundas of Arniston (1787)⁷¹, Mrs Drowney (vers 1787-1790)⁷² et William Tytler of Woodhouslee (vers 1788)⁷³. Pour sa première exposition à la Royal Academy en 1792, Raeburn propose le portrait de l'homme d'Église et dramaturge John Home et celui d'une femme anonyme. Il y expose de nouveau en 1798, 1799, 1802 et 1811, puis tous les ans à partir de 1812.

Les réseaux masculins d'Édimbourg furent d'une grande aide dans le développement et le maintien de sa carrière, qu'il s'agisse d'amis, membres de sa famille, institutions, clubs, associations, ou mécènes⁷⁴. En 1791, Raeburn est élu membre de la Royal Company of Archers d'Édimbourg, une nomination qui lui permet de recevoir diverses commandes de l'association et de ses membres. Selon Stephen Loyd, la réalisation du portrait du chirurgien et archer Dr Nathaniel Spens de Craigsanquhar, et sa gravure, permettent d'établir la renommée de Raeburn sur le marché de l'art à

⁷¹ Une gravure du portrait est accessible en ligne. « NPG D35799 ; Robert Dundas of Arniston – Portrait – National Portrait Gallery » dans National Portrait Gallery. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw193628/Robert-Dundas-of-Arniston> >. Consulté le 20 janvier 2024.

⁷² « 'Mrs Drowney', Sir Henry Raeburn » dans Tate. En ligne. < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/raeburn-mrs-drowney-n01146> >. Consulté le 20 janvier 2024.

⁷³ Père d'Alexander Fraser-Tytler, modèle d'une des portraits de notre corpus.

⁷⁴ Stephen Lloyd apporte divers éclairages sur ces réseaux dans le chapitre « 'I cannot coin money for them': Raeburn in the Nexus of Patronage, the Art Market and Global Trade », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.* p. 35-65.

Édimbourg en 1795-1796, renforcée par le décès en 1797 de son principal compétiteur, David Martin.

Stephen Lloyd a également étudié les circonstances entourant la faillite de Raeburn, alors garant de l'entreprise de son fils Henry Raeburn junior et de son beau-fils James Philip Inglis⁷⁵. L'entreprise importe du sucre et autres matières premières des Caraïbes jusqu'à Leith, puis exporte des produits manufacturés ou de luxe vers les colonies (coton, bougies, livres, chaussures, etc.). Raeburn est donc impliqué dans l'importation de produits fabriqués par les esclaves des plantations britanniques. En 1807, la crise financière des Caraïbes et les guerres napoléoniennes impactent l'entreprise, également fragilisée par une mauvaise gestion. Le peintre écrit à son mécène Gilbert Innes en octobre 1807 pour lui dévoiler les dettes auxquelles il fait face. Ces lettres attestent des difficultés rencontrées dans le commerce transatlantique (captures de navires, maigres récoltes des Caraïbes) et le rôle majeur du banquier, alors Gouverneur adjoint à la Banque Royale, dans la gestion des affaires du peintre⁷⁶.

Malgré les efforts de Raeburn, la compagnie déclare faillite le 12 janvier 1808. Les dettes du peintre s'élèvent alors à 30 000 livres, soit plus de 3 millions de livres aujourd'hui⁷⁷. Raeburn accroît alors sa production pour rembourser ses créanciers. Il réalise également des copies d'œuvres d'autres artistes et poursuit le développement immobilier de terres qu'il possède. Il fait bâtir Raeburnville, quartier aujourd'hui appelé Stockbridge et intégré à la ville d'Édimbourg. Il envisage également de s'installer à Londres pour développer son activité et rend visite à son ami David Wilkie en mai 1810. Celui-ci lui permet de rencontrer plusieurs membres de la Royal Academy, tels que John Flaxman, Sir William Beechey et Benjamin West. La faillite de Raeburn a donc un impact direct sur sa carrière, sur sa production et sur l'élargissement de son réseau à Londres.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Innes gère les prêts de Raeburn auprès de la Banque Royale et semble également lui prêter personnellement de l'argent. Stephen Lloyd, *op. cit.*

⁷⁷ Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 26 ; Cela représentait plus de 3 millions de livres en 2023 soit plus de 5 millions de dollars CAD ; « £30,000 in 1808 is worth £3,321,413.14 today » dans *In2013dollars.com*. En ligne. <<https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1808?amount=30000>>. Consulté le 13 novembre 2023.

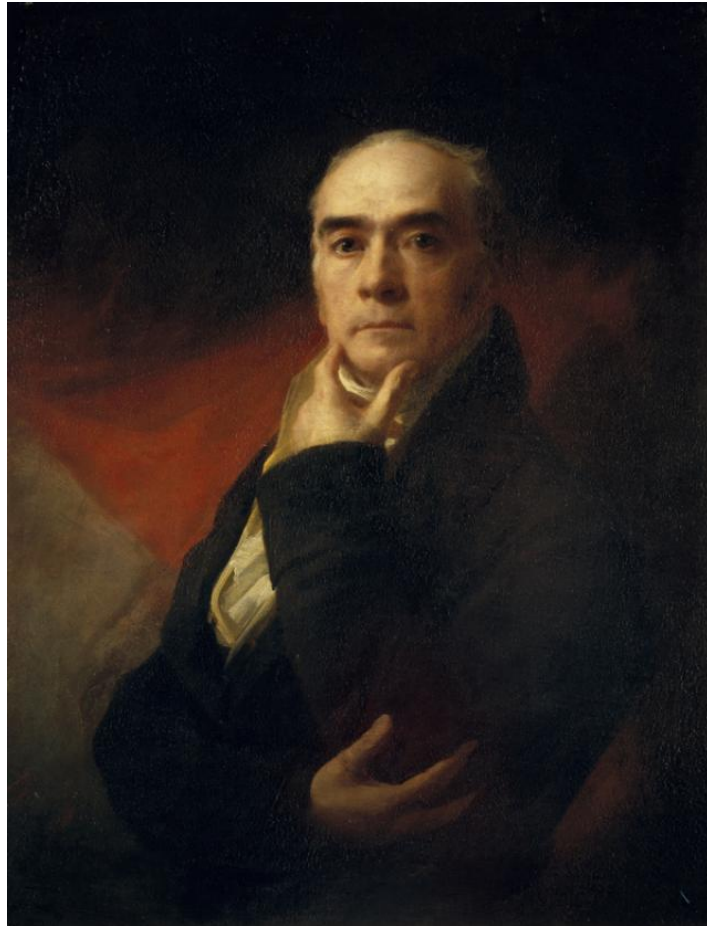


Figure 1.1 Henry Raeburn, *Autoportrait*, 1815 ou avant, huile sur toile, 89 x 69,50 cm, National Galleries of Scotland⁷⁸.

À la même période, le peintre commence à obtenir diverses reconnaissances témoignant de son talent et de son influence. Il est élu associé de la Royal Academy de Londres en 1812, puis académicien le 10 février 1815⁷⁹. Il devient ainsi premier membre de la R.A résidant en Écosse depuis la création de l'Académie en 1768. Cependant, le peintre n'est pas entièrement au fait des us de l'Académie et commet deux erreurs de protocole. En 1810, il soumet un portrait ayant déjà été gravé, puis en 1816 un autoportrait comme œuvre de réception. Mais Raeburn n'est pas

⁷⁸ « Self-Portrait by Sir Henry Raeburn », dans *National Galleries Scotland*. En ligne. <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5310/self-portrait>>. Consulté le 18 mars 2023.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 209.

seulement éloigné des manières de l'Académie, il l'est aussi physiquement et ne se déplace pas jusqu'à Londres pour son élection, qui se fera par procuration en 1817⁸⁰.

1.1.3 Style et technique

La production du peintre, entre les années 1790 et son décès en 1823, est difficile à dater, car Raeburn change fréquemment de style. Duncan Thomson rapporte que certains portraits des années 1790 sont hauts en couleur, comme le portrait de John Sinclair ou les enfants Macdonald, alors que le portrait de Mme James Gregory démontre une certaine sévérité et austérité⁸¹. Selon Nicholas Philipson, cette austérité serait le reflet de la morale et des qualités développées par les hommes et femmes des Lumières en réponse à leur époque. Il explique :

Raeburn a répondu en tant qu'homme qui était sensible à la culture morale de son monde et en tant que peintre qui a choisi de doter ses modèles de caractéristiques et de vertus admirées dans l'Édimbourg contemporain et qui pouvaient être reconnues comme les attributs moraux d'une élite patriotique et éclairée.⁸²

Ainsi Philipson voit dans les portraits de Raeburn un miroir de la société des Lumières d'Édimbourg, une mise en scène des qualités stoïques défendues par les philosophes : la personnalité (« character »), la maîtrise de soi (« self-command »), la bienséance (« propriety ») et la sérénité (« serenity »). Selon lui, ces qualités prennent forme dans le visage, les vêtements, la pose et la mise en scène des modèles.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Duncan Thomson, *Raeburn, The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 1997, p. 21 et 22

⁸² Notre traduction. Citation originale : « Raeburn responded as a man who was sensitive to the moral culture of his world and as a painter who chose to supply his sitters with characteristics and virtues which were admired in contemporary Edinburgh and could be recognized as the moral attributes of a patriotic and enlightened elite ». Nicholas Philipson, « Manners, Morals and Characters: Henry Raeburn & the Scottish Enlightenment », p. 35, dans Duncan Thomson, *op. cit.*

Duncan Thomson propose que les différents styles de représentation adoptés par Raeburn viennent d'un besoin de « continuellement explorer les possibilités de l'expression visuelle »⁸³. Ainsi, son style peut parfois être « calme, subtile et nuancé »⁸⁴, présentant des « effets de porcelaine, finement travaillés »⁸⁵, mais aussi « presque violente, une peinture liquide et épaisse »⁸⁶.

Une des particularités de Raeburn est l'utilisation de larges brosses à tête carrée, que le peintre David Wilkie appelle « the square touch »⁸⁷. Cette technique de brosse libre, sans dessin préparatoire, lui permettait de gagner du temps dans la réalisation de ses commandes. Cette technique se retrouve dans le *Portrait d'un gentilhomme* (Figure 1.2), où la cravate est peinte grossièrement à l'aide de larges coups de brosse de peinture blanche. La chemise jaune du jeune homme et sa cravate se détachent du fond du tableau alors que son manteau semble se fondre dans l'obscurité qui l'entoure.

⁸³ Notre traduction. Citation originale : « continually explore the possibilities of visual expression ». Thomson, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁴ « quiet, subtle and nuanced ». *Ibid.*

⁸⁵ « delicately handled, porcelain like effects ». *Ibid.*

⁸⁶ « almost violent, the paint thick and liquid ». *Ibid.*

⁸⁷ Matthew Craske, « Raeburn's First Biography: Allan Cunningham's Presentation of the Artist as a Model Scottish Gentleman », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 298.



Figure 1.2 Henry Raeburn, *Portrait d'un gentleman*, vers 1815-1820, huile sur toile, 76,5 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs Mme W. W. Chipman, Photo MBAM.

Les fonds tels que celui du *Portrait d'un gentleman* (Figure 1.2) sont commentés par les critiques, décrits comme sombres, incomplets, non réalistes et n'apportant aucune information sur l'espace et

sur le modèle⁸⁸. Mais Raeburn considère que le fond « ne doit être rien de plus que l'ombre d'un paysage »⁸⁹ et Nicholas Tromans constate qu'« [i]ls n'apportent aucune indication de lieu, menaçant le statut géographique et donc l'importance du modèle, et peut-être même le statut du portrait lui-même en tant qu'image »⁹⁰. Ces critiques sur Raeburn peuvent surprendre, car d'autres portraits réalisés par des peintres britanniques n'intègrent pas de paysage en arrière-plan. Joshua Reynolds, par exemple, peint dès les années 1750 des portraits où l'arrière-plan n'est pas figuratif, tel qu'on peut le voir dans le portrait de Joseph Wilton, réalisé en 1752 (Figure 1.3) ou celui de William Pulteney, 1^{er} Comte de Bath, peint vers 1755-1757 (Figure 1.4). Il semblerait plutôt que Raeburn ait été sanctionné parce qu'il ne fait pas partie de la communauté artistique de Londres.

⁸⁸ Nicholas Tromans, « A Portrait of the Artist in London: The Critical Reception of Raeburn's Royal Academy Exhibits, 1792–1823 », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 192.

⁸⁹ Notre traduction. Citation originale : « ought to be nothing more than the shadow of a landscape ». *Ibid.*

⁹⁰ Notre traduction. Citation originale : « They gave no sense of place, threatening the geographic status and hence significance of the sitter, and potentially even the status of the portrait itself as a picture ». *Ibid.*



Figure 1.3 Sir Joshua Reynolds, *Joseph Wilton*, 1752, huile sur toile, 76,2 cm x 59,7 cm, NPG 4810, National Portrait Gallery, Londres⁹¹.

⁹¹ « Joseph Wilton », dans National Portrait Gallery. En ligne.
< <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06854/Joseph-Wilton> >. Consulté le 9 avril 2023.



Figure 1.4 D'après Sir Joshua Reynolds, *William Pulteney, 1st Earl of Bath* (copie), copie du XIX^e siècle à partir d'une œuvre de 1755-1757, huile sur toile, 50 in. x 40 in. (1270 mm x 1016 mm), NPG 35, National Portrait Gallery, Londres⁹².

1.1.4 Peintre local et global

Enraciné dans la capitale écossaise et sa société, Raeburn se déplace seulement cinq fois à Londres au cours de sa vie, même s'il expose annuellement à la Royal Academy à partir de 1812. Son éloignement de la capitale se traduit par une grande solitude et une méconnaissance des artistes de

⁹² « William Pulteney, 1st Earl of Bath », dans National Portrait Gallery. En ligne. <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00385/William-Pulteney-1st-Earl-of-Bath>>. Consulté le 9 avril 2023.

Londres et de leurs œuvres. Dans une lettre datée du 12 septembre 1819, il demande à son ami et collègue David Wilkie de lui donner des nouvelles de Londres : « Donnez-moi quelques informations sur ce qui passe parmi les artistes, car je vous assure que j'ai aussi peu de communications avec chacun d'entre eux (...) et que j'en sais aussi peu sur eux que si je vivais au Cap de Bonne-Espérance »⁹³. Il écrit à propos de ses portraits : « Je ne reçois aucune remarque de qui que ce soit, et je n'ai pas la moindre idée de la manière dont ils se comparent à d'autres. »⁹⁴. Malgré cet éloignement géographique, Raeburn réussit à rester en compétition avec les portraitistes londoniens. Lawrence et Raeburn sont par exemple tous les deux considérés pour la réalisation du portrait de John Hope, 4^e Comte de Hopetoun, dont Raeburn finit par obtenir la commande⁹⁵. Comme le souligne Vicky Coltman, reprenant les travaux de Marcia Pointon, Londres est alors la capitale du portrait de la Grande-Bretagne et de l'empire⁹⁶. Coltman montre que le portrait était une entreprise commerciale compétitive, « dictée par les politiques locales, contraintes économiques et convenances sociales »⁹⁷.

Raeburn parvient également à se faire connaître en Amérique du Nord de son vivant. Sa réputation se construit grâce aux réseaux culturels et familiaux qui se sont tissés entre l'Écosse et les États-Unis, comme l'étudie Robyn Asleson⁹⁸. Le peintre est nommé membre honoraire de la American Academy of Arts de New York en 1817, grâce à ses connexions avec un ancien étudiant écossais rencontré à Édimbourg, Andrew Robertson. En échange, il réalise le portrait d'un jeune New-Yorkais aux racines écossaises dénommé Peter Van Burgh Livingston. Raeburn le reçoit à Édimbourg lors du tour d'Europe du jeune homme en 1819⁹⁹. Selon Coltman et Lloyd, la réalisation du portrait montre « l'importance qu'il attachait aux distinctions professionnelles tels que les statuts de membre honoraire, ainsi que son désir d'étendre sa réputation et sa notoriété au-delà

⁹³ Notre traduction. Citation originale : « give me a little information of what is going on among the artists for I do assure you I have as little communication with any of them (...) and know almost as little about them as if I were living at the Cape of Good Hope ». Scottish National Portrait Gallery Library « Raeburn documents (photocopies) per Dr David Mackie », Édimbourg.

⁹⁴ Notre traduction. Citation originale : « I get no notice from anyone, nor have I the least conception how they look beside others ». Thomson, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁵ Vicky Coltman, « Raeburn's *John Hope, 4th Earl of Hopetoun*: The 'Knotty' Business of Portrait Painting in London and Edinburgh in the 1810s », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 113.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁹⁷ Notre traduction. Citation originale : « dictated by local politics, economic constraints and social niceties ». *Ibid.*, p. 117.

⁹⁸ Robyn Asleson, *op. cit.*.

⁹⁹ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 72.

d'Édimbourg »¹⁰⁰. Le portrait de Livingston est exposé en décembre 1819 à la American Academy of Fine Arts à New York, puis aux expositions annuelles de cette même académie entre 1820 et 1828¹⁰¹.

La formation des jeunes artistes à travers la copie de grands maîtres européens est une préoccupation récurrente au XIX^e siècle aux États-Unis. Le *Portrait de Peter Van Brugh Livingston* devient ainsi « une référence en matière de formation »¹⁰², une œuvre copiée, étudiée, imitée par les étudiants de l'Académie, qui démontre la place prépondérante de la peinture européenne en Amérique du Nord au XIX^e siècle, ainsi que son rôle de référent pour les jeunes artistes¹⁰³. D'autres portraits de Raeburn sont importés par des Américains aux origines écossaises, comme le *Portrait d'un gentleman* exposé en 1817 à la American Academy of Arts et prêté par James Renwick (écossais-américain et professeur au Columbia College)¹⁰⁴. La présence de réseaux écossais en Amérique du Nord participe donc à la diffusion du travail de l'artiste.

Raeburn est, à la fin de sa vie, inclus dans différents cercles artistiques et culturels de la Grande-Bretagne. Il reçoit également plusieurs distinctions : il est élu membre de l'Institution for the Encouragement of the Fine Arts in Scotland en 1819¹⁰⁵, puis membre de la Royal Society of Edinburgh en 1820 et anobli en 1822 lors de la visite du Roi George IV à Édimbourg. En mai 1823, Robert Peel (député, secrétaire d'État pour l'Irlande et futur Premier ministre) nomme Raeburn « King's Limner ». Il devient ainsi le premier peintre à obtenir le titre de Peintre du Roi en Écosse depuis 1723. Malheureusement, il décède le 8 juillet 1823, sans avoir pu réaliser le portrait du Roi. Sir Walter Scott écrit au peintre B. R. Haydon à propos de son décès :

Ce fut une saison difficile pour les arts (...) et surtout pour Sir H. Raeburn, notre célèbre portraitiste. Personne ne pouvait sembler en meilleure santé que lui, ni plus actif, et d'un naturel athlétique qui semblait fait pour une très longue vie. Mais ce matin, j'ai

¹⁰⁰ Notre traduction. Citation originale : the importance he attached to professional distinctions such as the honorary membership, as well as his eagerness to expand his reputation and relevance beyond Edinburgh". Robyn Asleson, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰¹ Robyn Asleson, *ibid.*, p. 236-237. Un autre tableau de Raeburn, *Portrait of a gentleman*, est exposé à la American Academy of Fine Arts (New York) en mai 1817. Robyn Asleson, *idem.*, p. 227.

¹⁰² Notre traduction. Citation originale : « a didactic touchstone ». Robyn Asleson, *op. cit.*, p. 238

¹⁰³ Selon Asleson, les artistes en formation copient les maîtres européens. *op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁴ Collectionneur et artiste amateur, Renwick achète ce tableau lors d'une visite en Grande-Bretagne en 1815-1816. Robyn Asleson, *op. cit.*, p. 228.

¹⁰⁵ David Mackie, « Documentation », dans Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 210

reçu la mélancolique nouvelle de sa mort après trois jours de maladie, privant ainsi la peinture d'un génie dévoué, notre ville d'un emblème, et la société d'un membre des plus excellents et des plus innocents.¹⁰⁶

Cette citation montre la reconnaissance et le respect de Scott pour Raeburn, qui a réalisé deux fois son portrait. Scott contribue aussi à la notice nécrologique publiée en 1824 dans *The Annual Biography for 1823*¹⁰⁷.

1.2 Mettre en lumière les portraits de femmes au sein de l'œuvre d'Henry Raeburn

1.2.1 Réviser les discours sexistes

En 1817, Raeburn écrit que le portrait de Lady Gordon Cumming, exposé à la Royal Academy, est « de loin le meilleur et le plus beau portrait de femme que j'aie jamais peint »¹⁰⁸. Cependant, les portraits de femmes par Raeburn y sont moins présentés que ceux des hommes, avec six portraits de femmes sur un total de 53 œuvres exposées à la R.A.¹⁰⁹. De plus, aucune femme n'eut l'honneur de voir son portrait gravé et imprimé du vivant du peintre, alors qu'on retrouve à l'époque des images de *beautés* dans les boutiques d'imprimés d'Édimbourg¹¹⁰. Nicholas Tromans propose que cette différence provienne d'une gêne des clients à l'idée d'exposer les portraits de leurs épouses ou de leurs filles lors d'un événement public à Londres. Les tableaux exposés auraient ainsi pu être choisis pour des raisons logistiques (ils se trouvaient déjà à Londres) à la demande du client, ou par le peintre pour montrer l'étendue de son art.

¹⁰⁶ Notre traduction. Citation originale : « This has been a severe season for the arts (...) and above all, Sir H. Raeburn, our famous portrait painter. No one could seem more healthy than he was, or more active, and of an athletic spare habit, that seemed made for a very long life. But this morning I have the melancholy news of his death after three days' illness, by which painting is deprived of a votary genius, our city of an ornament, and society of a most excellent and most innocent member ». Une copie de la lettre est disponible aux archives de la National Portrait Gallery, « WR / William Roberts, research papers relating to 18th and 19th century artists », Londres.

¹⁰⁷ Notre traduction. Citation originale : by much the best and handsomest female picture I have yet painted". David Mackie, « Documentation », dans Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 213.

¹⁰⁸ Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁹ Nicholas Tromans, « A Portrait of the Artist in London: The Critical Reception of Raeburn's Royal Academy Exhibits, 1792–1823 », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 185.

¹¹⁰ Stana Nenadic, « Raeburn and the Print Culture of Edinburgh, c. 1790–1830: Constructing Enlightened and National Identities », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 168.

Non seulement les portraits de femmes furent moins exposés, mais ils furent également moins étudiés, car sexualisés et renvoyés à des qualités dites « féminines » comme l'a démontré Jordan Mearns¹¹¹. À l'inverse, on reprocha aussi à Raeburn le manque d'érotisation de ses modèles, causés par des verts trop présents, une couleur associée à la maladie¹¹². Allan Cunningham, premier biographe de Raeburn, n'apprécie pas plus les portraits de femmes. Il écrit vers 1829-1833 que le peintre « a rarement excellé dans l'expression de la beauté féminine »¹¹³. De même, Robert Louis Stevenson (auteur de *L'Île au trésor*) écrit suite à l'exposition consacrée à Raeburn à la Royal Scottish Academy en 1876 : « Dans tous ces jolis visages, il manque de personnalité, il manque le feu, il manque ce piment du diable qui vaut toutes les jolies choses du monde ; et le pire de tout, il manque le sexe »¹¹⁴. Le talent artistique du peintre, la jeunesse, la beauté et le *sexe* du modèle (voulant sûrement dire sa féminité) semblent être les seules caractéristiques recherchées dans ces portraits.

Ces discours sexualisant des portraits de femmes se perpétuent au XX^e siècle, avec une composante additionnelle : les critiques font preuve d'âgisme. Les jeunes modèles furent moins étudiées, alors que les femmes matures inspirent plus d'éloges de la part des critiques¹¹⁵. David Irwin et Francina Irwin dressent par exemple un étonnant parallèle entre le visage des hommes et des vieilles femmes, argumentant que le style de Raeburn se prête plus à la représentation des vieilles femmes due aux particularités physiques du vieillissement¹¹⁶. Parfois, ce sont même les qualités intellectuelles ou la personnalité d'une jeune femme qui sont niées. Alfred M. Frankenfurter, rédacteur en chef des

¹¹¹ Jordan Mearns, *op. cit.*

¹¹² Tromans rapporte une croyance du XIX^e siècle selon laquelle la *Green Sickness*, ou *Chlorosis* touche les femmes célibataires souffrant du manque de relations sexuelles. Nicholas Tromans, « A Portrait of the Artist in London: The Critical Reception of Raeburn's Royal Academy Exhibits, 1792–1823 », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 199.

¹¹³ Notre traduction. Citation originale : « seldom excelled in expressing female loveliness ». Allan Cunningham, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, Londres, vol. 5, p. 240, cité dans Matthew Craske, *op. cit.*, p. 301.

¹¹⁴ Notre traduction. Citation originale : « In all these pretty faces you miss character, you miss fire, you miss that spice of the devil which is worth all the prettiness in the world; and what is worst of all you miss sex ». Robert Louis Stevenson, *Virginibus Puerisque*, 1992, cité dans Matthew Craske, *op. cit.*, p. 322.

¹¹⁵ « Although Raeburn's portraits of mature women have inspired proportionally more praise from critics and art historians than his portraits of young women, (...) ». Jordan Mearns, *op. cit.*, p. 331.

¹¹⁶ « He succeeded best where features were pronounced and modelling could be deep and sculptured. With age, the differences between male and female faces diminish, and women's faces begin to show the underlying bone structures more clearly. His style was not suited to delineating the less formed features of a young and pretty face ». David Irwin et Francina Irwin, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700-1900*, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 157, cité dans Jordan Mearns, *op. cit.*, p. 329.

journaux *Antiquarian* et *Art News* écrit en 1930 à propos du portrait de *Mme Irvine Boswell* : « Ici, c'est la pure suprématie artistique qui porte le tableau, car le sujet est trop jeune pour présenter des caractéristiques intellectuelles ou psychologiques marquées. Il n'y a qu'un seul élément : une belle femme, resplendissante dans la gloire de la jeunesse et du sexe »¹¹⁷. Bien plus tard, en 2004, Duncan Thomson écrit : « certains de ses portraits les plus agréables sont de femmes qui ne sont ni belles ni jeunes »¹¹⁸. Ainsi, comme l'a montré Mearns, il existe une disparité dans la réception des portraits selon l'âge du modèle.

Un point commun réunit ces critiques : l'identité du modèle y est entièrement négligée et l'intérêt pour le portrait se rapporte uniquement à la beauté du modèle ou à ses caractéristiques physiques. Comme le déplore Felicity Edholm : « C'est la beauté quand elles sont jeunes et la perte de la beauté quand elles sont veilles »¹¹⁹. Ainsi, même dans les ouvrages publiés au XX^e siècle, les discours (majoritairement masculins) sur les œuvres continuent de réduire les femmes à leurs corps. Pour l'historienne de l'art britannique Ann Bermingham, la réception des portraits féminins reflète « la formation de la subjectivité masculine à travers la fétichisation des femmes »¹²⁰. Mearns explore cette fétichisation et invite les chercheurs à réviser la place des portraits de femmes dans l'œuvre de Raeburn¹²¹.

Cette révision pourrait notamment examiner l'identité des modèles, qui ont jusqu'à présent suscité moins d'attention et de recherche. Deux portraits féminins peu documentés seront discutés ici : le *Portrait de Lady Minto* et le *Portrait de Mme O'Beirne*, conservés au MBAM. Le *Portrait de*

¹¹⁷ Notre traduction. Citation riginale : « Here it is pure artistic supremacy that carries the picture, for the subject is too young to display any marked intellectual or psychological characteristics. There is but one factor: a beautiful woman, resplendent in the glory of youth and sex ». Alfred M. Frankenfurter, « Paintings by Raeburn in America », *Antiquarian*, XIV, Janvier 1930, p. 35, cité dans Jordan Mearns, *op. cit.*, p. 325.

¹¹⁸ Notre traduction. Citation originale : « some of his most sympathetic portraits are of women neither beautiful nor young ». Duncan Thomson, « Raeburn, Sir Henry (1756–1823) », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, 2008. En ligne. < <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-23007> >. Consulté le 9 avril 2023.

¹¹⁹ Notre traduction. Citation originale : « It is beauty when young, and the loss of beauty when old ». Felicity Eldhom, « Beyond the Mirror: Women's Self-Portraits », dans *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, Cambridge, 1995, p. 159-160, citée dans Jordan Mearns, *op. cit.*, p. 320.

¹²⁰ Notre traduction. Citation originale : « the establishment of masculine subjectivity through the fetishization of women ». Ann Bermingham « Elegant Females and Gentleman Connoisseurs » dans *The Consumption of Culture 1600-1800: Image, Object, Text*, Ann Bermingham and John Brewer (ed.), Londres / New York, p. 502, citée dans Jordan Mearns, *op. cit.*, p. 322.

¹²¹ « A thorough examination of Raeburn's portrait of women is not merely overdue, it is crucial in overcoming any of the lingering bugbears of Raeburn scholarship ». Jordan Mearns, *op. cit.*, p. 331.

femme, qui fait également partie de notre corpus, a été exclu du chapitre par manque d'informations¹²². Les informations biographiques sont issues de la thèse de Mackie¹²³ et de recherches réalisées au Paul Mellon Centre, aux archives du V&A, à la British Library, aux Archives nationales d'Écosse et au Getty Research Institute. Divers articles de journaux, articles d'encyclopédie et articles scientifiques ont également été consultés en ligne. Les biographies proposées ne sont pas exhaustives et de longueurs variées selon les sources disponibles. L'accent a été mis autant que possible sur l'identité des femmes, mais la consultation de sources sur leurs époux s'est avérée indispensable pour contrer l'absence de documentation.

C'est le cas par exemple de Jane O'Beirne (1776-1837), épouse de l'Évêque Thomas Lewis O'Beirne. Jane serait la fille unique du Colonel Francis Stuart, fils du 7^e Comte de Moray. Elle épouse le prêtre protestant Thomas Lewis O'Beirne (1761-1823¹²⁴) en 1783. Le couple a trois enfants : Jane et Henrietta, nées vers 1800-1801, et un fils, Francis L, né en 1806. Le recensement de 1821¹²⁵ fait état de 15 personnes employées au domicile de la famille. Mme O'Beirne devait donc vraisemblablement agir comme maîtresse de maison auprès de ses employés. Son mari est une personnalité importante de l'église¹²⁶ : il devient Évêque d'Ossory en 1795, puis évêque de Meath de 1798 à sa mort. Il fut également Secrétaire particulier du Lord Lieutenant d'Irlande et aurait notamment travaillé à l'unification des églises d'Angleterre et d'Irlande.

Le couple O'Beirne réside dans le village d'Ardraccan, siège de l'évêque de Meath situé à 55 km de Dublin. Cela nous interroge quant à la production de portraits de modèles installés en Irlande. Mme O'Beirne réside vraisemblablement avec son mari à Ardraccan lorsque son portrait est réalisé

¹²² Un quatrième portrait de femme a appartenu à Sir William Van Horne, *Mrs. Glendonwyn and her Daughter Mary* (vers 1790), mais il ne fait pas partie du corpus d'étude. Currier Museum of Art, « Currier Museum of Art - Portrait of Mrs. Glendonwyn and her Daughter Mary » dans *Currier Museum of Art*. En ligne. < <https://collections.currier.org/objects-1/info/260?query=keywordPath%20%3D%20%22BEIN%22&sort=61&page=45> >. Consulté le 19 février 2025.

¹²³ David Mackie, *op. cit.*

¹²⁴ Le recensement de 1821 donne la date de 1761 comme année de naissance pour Thomas O'Beirne mais d'autres sources rapportent la date de 1749 ; « National Archives: Census of 1821 », dans The National Archives of Ireland. En ligne. < <https://www.census.nationalarchives.ie/pages/1821/Meath/Ardraccan/Ardraccan/69/> >. Consulté le 16 décembre 2023.

¹²⁵ National Archives: Census of 1821, *loc cit.*

¹²⁶ En 1806, le caricaturiste anglais James Gillray (1756-1815) inclut Thomas Lewis O'Beirne dans une satire intitulée « Visiting the sick ». « NPG D12871; 'Visiting the sick' – Portrait - National Portrait Gallery » dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw62741/Visiting-the-sick?LinkID=mp61945&search=sas&sText=o%27beirne&role=sit&rNo=0> >. Consulté le 31 décembre 2023.

vers 1812, mais aucune littérature sur le peintre ne fait mention d'un voyage en Irlande. Raeburn réalise également le portrait de Thomas O'Beirne¹²⁷, aujourd'hui dans les collections du musée de Dresde (Allemagne)¹²⁸ et présenté en 1812 à la Associated Society of Artists à Édimbourg¹²⁹. Notre hypothèse est que le peintre ait rencontré le couple O'Beirne à Londres en 1810, où il aurait pu esquisser leurs portraits. Il les aurait ensuite terminés à Édimbourg¹³⁰.

¹²⁷ Les deux portraits ont d'abord été attribués à Hoppner. David Mackie, *op. cit.*, vol.3, p. 721-722 ; Walter Armstrong, *Sir Henry Raeburn*, trad. par B-H Gausseron, Paris, Hachette, 1902, 139 p. En ligne. < <https://archive.org/details/sirhenryraeburn00arms/page/126/mode/2up?view=theater> >. Consulté le 1^{er} janvier 2024.

¹²⁸ *Catalogue of the Pictures in the Royal Gallery at Dresden*, Dresde, Buchdruckerei Der Wilhelm Und Bertha v. Baensch Stiftung / Berlin, Julius Bard Verlag Für Literatur Und Kunst, 1912, 8^e édition, 440 p. En ligne. < <https://ia904703.us.archive.org/30/items/catalogueofpictu00gemaiala/catalogueofpictu00gemaiala.pdf> >. Consulté le 3 janvier 2024.

¹²⁹ David Mackie, *op. cit.*, vol.3, p. 721

¹³⁰ Les deux portraits apparaissent aussi dans un catalogue du marchand Sedelmeyer en 1896, sans information biographique et sans date de production. Galerie Sedelmeyer, *Illustrated catalogue of the third series of 100 paintings by old masters of the Dutch, Flemish, Italian, French and English schools, being a portion of the Sedelmeyer Gallery, which contains about 1500 original pictures by ancient and modern artists* (catalogue d'exposition), Paris, Sedelmeyer, 1896, 168 p. Dans *Internet Archives*. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < https://archive.org/details/gri_33125000953568/page/n141/mode/2up >. Consulté le 31 mai 2024.



Figure 1.5 Henry Raeburn, *Portrait de Madame O'Beirne*, vers 1812, huile sur toile, 90,2 x 69,8 cm, Musée des Beaux-Arts de Montréal, don de James Ross, Photo MBAM.

1.2.2 Restituer l'identité des femmes : le cas d'Anna Maria Elliot, comtesse de Minto

Le seul tableau de femme du corpus pour lequel nous pouvons offrir une relecture majeure est celui d'Anna Maria, comtesse de Minto (1752-1829)¹³¹. Anna Maria Amyand, Lady Elliot, Comtesse de Minto, est née à Londres et décédée à Brighton. Elle est la fille de George Amyand (1720-1766), directeur de la East India Company de 1760 à 1763. Anna Maria épouse l'avocat, homme politique et diplomate écossais, Gilbert Elliot-Murray-Kynynmound, premier Comte de Minto (1751-1814) en 1777. Les époux passent la majorité de leur vie entre Londres, Édimbourg et leur domaine de Minto. La carrière de diplomate de Lord Minto (vice-roi de Corse entre 1793 et 1796¹³², puis envoyé spécial à Vienne entre 1799 et 1801) a également permis à la famille de voyager en Europe à plusieurs reprises.

Le recueil de lettres *Life and letters of Sir Gilbert Elliot* publié par la grande nièce de Lord Minto constitue la meilleure source pour retracer la vie de Lady Minto¹³³. Entre 1776 et 1806, elle réside à Minto ou Édimbourg alors que son mari poursuit sa carrière au Parlement de Londres. Les séparations sont fréquentes et les époux passent la moitié de l'année séparée. Les allers-retours sont limités, car il faut compter 56 heures pour relier Minto à Londres¹³⁴. Lord Minto réside ainsi dans

¹³¹ David Mackie n'a pas référencé ce tableau ; Selon John Evans, Anna Maria Minto serait née en 1762. John Evans, *The Victorian Elliots in Peace and War, Lord and Lady Minto, their family and household between 1816 and 1901*, Stroud, Amberley Publishing, 2012, p. 29.

¹³² George III, roi de Grande-Bretagne et d'Irlande (1760–1820) est aussi roi de Corse de 1794 à 1796.

¹³³ Il s'agit avant tout d'une biographie de Lord Minto constituée de lettres échangées avec sa femme, des proches ou d'autres hommes politiques britanniques. Le recueil contient aussi des lettres envoyées par Lady Minto à sa sœur Lady Malmesbury, ou inversement. Les lettres jugées trop personnelles ou domestiques par Emma Minto, et qui auraient pu donner plus de détails sur le quotidien d'Anna Maria, n'ont malheureusement pas été retenues dans l'ouvrage ; Emma Eleanor Elizabeth Hislop Elliot-Murray-Kynynmound Minto, *Life and letters of Sir Gilbert Elliot, first earl of Minto, from 1751 to 1806, when his public life in Europe was closed by his appointment to the vice-royalty of India*, Londres, Longmans, Green and co. 1874, vol. 1. En ligne. < <https://archive.org/details/cu31924088008275/mode/2up> >. Consulté en décembre 2023 ; Emma Eleanor Elizabeth Hislop Elliot-Murray-Kynynmound Minto, *Life and letters of Sir Gilbert Elliot, first earl of Minto, from 1751 to 1806, when his public life in Europe was closed by his appointment to the vice-royalty of India*, Londres, Longmans, Green and co. 1874, vol. 2. En ligne. < <https://archive.org/details/cu31924088008283/page/n5/mode/2up> >. Consulté en décembre 2023 ; Emma Eleanor Elizabeth Hislop Elliot-Murray-Kynynmound Minto, *Life and letters of Sir Gilbert Elliot, first earl of Minto, from 1751 to 1806, when his public life in Europe was closed by his appointment to the vice-royalty of India*, Londres, Longmans, Green and co. 1874, vol. 3. En ligne. < <https://archive.org/details/cu31924088008291/page/n3/mode/2up> >. Consulté en décembre 2023 ; Un autre livre publié en 1880 par Emma Minto, *Lord Minto in India* n'a pas pu être consulté : Emma Eleanor Elizabeth Hislop Elliot-Murray-Kynynmound Minto, *Lord Minto in India: Life and Letters of Gilbert Elliot, First Earl of Minto from 1807 to 1814 While Governor-General of India, Being a Sequel to His "Life and Letters"*, Londres, Spottiswoode, 1874, 451 p.

¹³⁴ Lord Minto écrit à Lady Minto le 13 décembre 1792 : « I arrived here yesterday at 4 o'clock in fifty-six hours from Minto, which, considering long nights, bad roads, and tired horses, was reasonably quick. ». Emma Minto, *op. cit.* vol. 2, p. 79.

la capitale anglaise et échange des lettres presque quotidiennement avec sa femme, une preuve de l'attachement des époux l'un pour l'autre¹³⁵.

Lorsqu'elle réside à Minto, Lady Elliot a la responsabilité du domaine, de son entretien et de son embellissement. Elle y fait construire des *cottages*, des chenils, des haies ou encore des écluses¹³⁶ et agrmente le domaine de plantations. Si les lettres qui témoignent de ces activités de propriétaire terrien ne figurent pas dans l'ouvrage, Emma Minto résume son rôle ainsi : « (...) en assumant les devoirs d'un propriétaire terrien et chef de famille, elle a fait tout ce qu'une pouvait pour remplacer un homme. Ses lettres témoignent de la variété de ses activités et de son énergie dans leur poursuite »¹³⁷.

Puisqu'elle est éloignée de la Cour et du bouillonnement de la capitale anglaise, Lord Minto a pour mission de lui rapporter la vie au Parlement, à la Cour, ou dans la société londonienne. Il lui raconte ses propres discours, ses alliances, ses rencontres, l'actualité politique, en plus des rumeurs et anecdotes. Il lui envoie notamment le *Morning Chronicle* pour qu'elle puisse suivre les débats qui ont lieu au Parlement. Lady Minto aurait elle-même été en correspondance directe avec les dirigeants du Gouvernement en 1796¹³⁸, ce qui souligne un intérêt personnel pour la politique. Elle possède aussi ses propres opinions sur le commerce¹³⁹ ou la guerre. Elle écrit par exemple à sa sœur en septembre 1800 : « J'ai dit à Nelson que j'aurais souhaité qu'il ait le commandement de l'armée de l'Empereur (...) »¹⁴⁰.

¹³⁵ S'il ne s'agit pas d'étudier la romance qui unit Lord et Lady Minto, il convient de la nommer puisqu'elle occupe une place importante dans leurs échanges et dans leur couple. Ces lettres témoignent de la confiance, de la dévotion et de l'admiration qui les unit.

¹³⁶ Emma Minto, *op. cit.*, vol. 1, p. 339-340, et p. 381

¹³⁷ Notre traduction. Citation originale : « (...) by taking on herself the duties of a landed proprietor and head of a family, she had done all that woman could do to supply the place of man. Her letters testify to the variety of her employments and to her energy in their pursuit. Plans of buildings, drafts of leases, negotiations for the sale and purchase of land (...) ». Emma Minto, *op. cit.*, vol. 2 p. 286-287.

¹³⁸ Emma Minto, *op. cit.*, vol.2, p. 390.

¹³⁹ Elle écrit lors de leur séjour en Corse : « If the island should continue under our protection and any pains are taken to improve its productions, or rather the means of cultivating them, it might have as extensive a trade as any part of Italy in silk, wine, oil, marbles, iron, and all kinds of minerals, and the finest wax candles like alabaster.(...)' ». Emma Minto, *op. cit.*, vol.2, p. 297.

¹⁴⁰ Notre traduction. Citation originale : « I told Nelson I wished he had the command of the Emperor's army. (...) ». Emma Minto, *op. cit.*, vol. 3, p. 150.



Figure 1.6 Henry Raeburn, *Portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto (1752-1829)*, vers 1814, huile sur toile, 75,9 cm x 60,7cm, Musée des beaux-arts de Montréal, don de Peter H. Gault et de Mme Osra Gault Farinholt, photo MBAM.

Emma Minto rapporte à propos des sœurs Lady Minto et Lady Malmesbury : « Les deux sœurs aimaient l'information, qu'elle soit recueillie dans les livres ou auprès des hommes, et ne reculaient

devant aucun sujet en raison de leur complexité (...) »¹⁴¹. Les deux femmes parlent tellement de politique que l'autrice compare Lady Malmesbury au Secrétaire des affaires intérieures¹⁴².

En tant que Comtesse, Lady Minto s'intéresse également aux arts et à la littérature. Emma Minto décrit ainsi les talents des deux sœurs :

En plus de ces multiples activités d'apprentissage, d'enseignement, de travaux agricoles, de physique, elles excellaient dans la peinture et les travaux d'aiguille. Les murs de Minto sont encore aujourd'hui couverts des jolis dessins au crayon de Lady Elliot, et les sœurs s'échangeaient régulièrement des éventails peints et des robes brodées.¹⁴³

Avec son mari, ils côtoient Joshua Reynolds et Walter Scott, qui aurait écrit *Demonology and Witchcraft* lors d'un séjour à Minto¹⁴⁴. Le président de la Royal Academy réalise le portrait de Lady Minto en 1786, dont il reste seulement une gravure réalisée par James Scott (Figure 1.7). Anna Maria Minto a alors 34 ans et la gravure montre une femme élégamment coiffée, le regard fixant le spectateur¹⁴⁵. Si Lady Minto réalise elle-même des aquarelles¹⁴⁶, les attributs du dessin, ou de nombreux autres talents d'Anna Maria ne sont présents ni dans ce tableau ni dans celui de Raeburn.

¹⁴¹ Notre traduction. Citation originale : « Both sisters loved information, whether gathered from books or men, and shrank from no subject because of its abstruseness (...) ». Emma Minto, vol. 1, p. 383.

¹⁴² L'autrice écrit « (...) some letters of Lady Malmesbury's to Lady Minto, break so brightly through the cloudy crisis, that she shall be, just for the moment, our secretary for home affairs. » Emma Minto, vol.3, p. 197.

¹⁴³ Notre traduction. Citation originale : « Besides all these multifarious employments of learning, teaching, farming, physicking, they excelled in painting and needlework. The walls of Minto are to this day hung with Lady Elliot's pretty crayon drawings, and the sisters kept up a constant interchange of presents of painted fans and embroidered gowns ». Emma Minto, vol. 1, p. 385.

¹⁴⁴ Emma Minto, vol. 3, p. 255.

¹⁴⁵ « Anna Maria Kynynmound (née Amyand), Countess of Minto when Lady Elliott - National Portrait Gallery », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw199491/Anna-Maria-Kynynmound-ne-Amyand-Countess-of-Minto-when-Lady-Elliott> >. Consulté le 8 avril 2023.

¹⁴⁶ « Letters and journals sent to Lady Anna Maria Elliot. », dans *Catalogue of Archives and Manuscripts Collection | National Library of Scotland*. En ligne. < https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/archival_objects/51386 >. Consulté le 23 avril 2023.



Figure 1.7 James Scott, *Anna Maria Kynynmound (née Amyand), Countess of Minto when Lady Elliott*, publié par Henry Graves & Co, d'après Sir Joshua Reynolds, mezzotint, publié en 1876, 8 7/8 in. x 7 in. (227 mm x 177 mm) taille de la gravure; 20 in. x 13 3/4 in. (509 mm x 350 mm) taille du papier, NPG D38833, National Portrait Gallery, Londres

On sait peu de choses de sa personnalité, si ce n'est qu'elle hérite de l'humour et de la vivacité d'esprit de son père. Elle est aussi courageuse et déterminée, pour avoir voyagé toute sa vie entre Édimbourg, Londres, Minto et d'autres villes anglaises. Elle rejoint notamment son mari à Vienne et en Corse, et se retrouve physiquement au cœur des conflits géopolitiques de l'époque (notamment en Italie), aussi dangereux qu'ils soient pour elle et ses enfants. Elle semble s'adapter à tous ces milieux de vie avec aisance : la campagne (Minto, la Corse), la vie à la Cour (Londres,

Vienne, Naples), ou la ville (Londres, Édimbourg), avec une préférence pour la beauté de la capitale autrichienne¹⁴⁷.

Les époux Minto sont en effet proches des cercles royaux et influents de l'époque. De par sa position au Parlement, Lord Minto côtoie William Pitt (premier ministre de 1783 à 1801, puis de 1804 à 1806) et Edmund Burke, membre du Parlement. Il fait partie de la cour du Roi George III et de la Reine Charlotte, et fut un des confidents de la Princesse Caroline de Brunswick en 1797 et 1798 lorsque les relations entre le Prince (futur Roi George IV) et la Princesse furent difficiles. Malgré une présence moins régulière à Londres, Anna Maria est également proche de la princesse¹⁴⁸ et de divers exilés français qu'elle rencontre à Vienne¹⁴⁹. Lors de la mission diplomatique de Lord Minto en Corse, Lady Minto et leurs enfants sont envoyés à Rome, puis Naples lorsque la sécurité vacille sur l'île. Ils sont reçus à plusieurs reprises par la Reine Marie-Caroline d'Autriche à Naples¹⁵⁰.

Lord Minto devient le Président du Comité de Contrôle pour l'Inde à Londres, puis Gouverneur-Général du Bengal de 1806 à 1813, mais Anna Maria n'accompagne pas son époux pour des raisons de santé. Malgré la distance, ils continuent de s'écrire et on retrouve à la National Library of Scotland un corpus de journaux, de lettres et de dessins réalisés par Gilbert Minto pour Anna Maria¹⁵¹. Dans un article publié en 2016, Vicky Coltman étudie les liens qui unissent l'Empire britannique et la famille Minto, ainsi que deux portraits du Comte réalisés par Robert Home et George Chinnery (Planche 1)¹⁵². Selon elle, la famille Minto représentait « l'empire en

¹⁴⁷ Emma Minto, vol. 3, p. 117. « Lady Minto fell at once under the spell of Vienna. The beauty of its scenery, the ease and charm of its social life, and the unusual attractiveness of the individuals forming her intimates, captivated her. »

¹⁴⁸ Lady Minto écrit à propos d'une visite chez la Princesse : « I returned last night from two days' visit to Blackheath, where I was received with the utmost affection, and was literally never out of her sight, except while I was asleep. ». Emma Minto, vol. 3, p. 65-66.

¹⁴⁹ Emma Minto, *op.cit.* vol. 3, p. 231.

¹⁵⁰ Marie-Caroline d'Autriche n'est pas nommée dans la lettre. La citation originale est la suivante : « Lady Elliot's visit to Naples had shown her the Queen in her best light. and -with many natural simple tastes, she arranged several meetings at various country palaces with Lady Elliot and her young party (...) ». Emma Minto, *op. cit.*, vol. 2, p. 363-364. Il s'agit donc vraisemblablement de Marie-Caroline d'Autriche, épouse de Ferdinand 1^{er} (1793-1875), Empereur d'Autriche, Roi des deux Siciles et roi de Naples de 1759 à 1799.

¹⁵¹ La National Library of Scotland possède de nombreuses archives concernant plusieurs générations de Minto. On retrouve par exemple un petit livre de compte ayant appartenu à Anna Maria Minto, qu'elle remplit entre 1776 et 1792, ou bien des actes de propriété de la famille Melgund et Kynnyndmond. La correspondance entre Lord et Lady Minto contient aussi des représentations de l'Inde par Lord Minto, voir Document 2.

¹⁵² Vicky Coltman, « The Aesthetics of Colonialism: George Chinnery's Portrait of Gilbert Elliot, 1st Earl of Minto, 1812 », *Visual Culture in Britain*, vol. 17, n° 2, 3 mai 2016.

miniature »¹⁵³, le Comte étant « le patriarche d'une unité étendue et fracturée, à la fois domestique et coloniale, affective et impériale »¹⁵⁴. Deux des fils Minto sont en effet impliqués dans l'entreprise impériale : John Edmund devient le secrétaire particulier de son père, alors que George s'est engagé comme capitaine de navire reliant la Grande-Bretagne à l'Inde¹⁵⁵. Le couple Minto est également lié à l'Empire par les fonctions de Lord Minto, notamment en Corse (où il est Vice-Roi) et en Inde. Emma Minto commente : « L'administration du gouvernement indien par Lord Minto constitue un chapitre de l'histoire de l'Empire britannique »¹⁵⁶.

Il n'est pas étonnant que Raeburn ait réalisé le portrait d'Anna Maria. Comme démontré précédemment, la famille est proche des cercles culturels britanniques et réside fréquemment à Édimbourg. Raeburn est alors une personnalité publique de la ville (dont l'atelier est ouvert au public) et qui expose à la Royal Academy de Londres, que fréquente Lord Minto¹⁵⁷. Le couple Minto a également plusieurs connaissances en commun avec le peintre, comme Walter Scott, le peintre Hugh William Williams qui réalise une vue de Glenco dédiée « À la très honorable comtesse de Minto »¹⁵⁸ ou encore le philosophe Dugald Stewart¹⁵⁹ qui pose pour Raeburn en 1810¹⁶⁰.

Il est possible que le portrait de Lady Minto par Raeburn ait été commandé pour accompagner le portrait de George Elliot réalisé par Chinnery et rapporté à Minto¹⁶¹. Le portrait d'Anna Maria par Raeburn aurait été réalisé l'année du décès de son mari, en 1814. Lord Minto meurt le 21 juin à

¹⁵³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁴ Notre traduction. Citation originale : « the patriarch of a sprawling, fractured unit that was simultaneously domestic and colonial, affective and imperious ». *Ibid.*

¹⁵⁵ Lord Minto part en Inde sur le HMS Modeste, dont son fils le Capitaine George Elliot en est le Commandant. John Evans, *op.cit.*, p. 33.

¹⁵⁶ Ntre traduction. Citation originale : « Lord Minto's administration of the government of India forms a chapter in the History of the British Empire ». Emma Minto, *op. cit.*, vol. 3, p. 402.

¹⁵⁷ Lord Minto fait mention à plusieurs reprises de visite à la Royal Academy.

¹⁵⁸ Notre traduction. Citation originale : « To the Right Honorable the Countess of Minto ». « The BL King's Topographical Collection: "To the Right Honorable the Countess of Minto THIS VIEW OF GLENCO », dans *Flickr*. En ligne. < <https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/50264224092/in/photostream/> >. Consulté le 1^{er} janvier 2024.

¹⁵⁹ Emma Minto, *op. cit.*, vol.3, p. 230.

¹⁶⁰ Dugald Stewart fut aussi le professeur de Walter Scott. « Professor Dugald Stewart, 1753 - 1828. Philosopher », dans *National Galleries Scotland*. En ligne. < <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/3882/professor-dugald-stewart-1753-1828-philosopher> >. Consulté le 2 janvier 2024.

¹⁶¹ Coltman détaille dans *The Aesthetics of Colonialism* la production d'un portrait de Lord Minto en Inde par Chinnery, envoyé par la suite à Minto. Vicky Coltman, «The Aesthetics of Colonialism: George Chinnery's Portrait of Gilbert Elliot, 1st Earl of Minto, 1812 », 2016, *Visual Culture in Britain*, 17:2, p. 154.

Stevenage, à une soixantaine de kilomètres de Londres, alors qu'il est sur le chemin qui le ramène vers l'Écosse¹⁶². Est-ce à ce tragique événement que l'on doit l'air austère de son portrait? Représentée comme une femme d'âge mûr, Lady Minto apparaît au centre du tableau, tournée vers la gauche. Ses vêtements sombres et sa bouche pincée lui donnent un air triste. L'hypothèse selon laquelle le portrait de Lady Minto aurait été réalisé après le décès de son époux, marquant le passage du statut d'épouse à celui de veuve, s'appuie également sur une analyse de Coltman selon laquelle le portrait servirait à marquer le changement ou une transition sociale dans la vie du modèle¹⁶³ :

En tant qu'objets matériels tridimensionnels, plutôt qu'en tant que ressemblances picturales sans relief, les portraits marquent le temps, même sommairement. Ils étaient souvent commandés à des moments propices de la vie du modèle : passage à l'âge adulte, fiançailles socialement avantageuses, mariage ou naissance d'un héritier, ou encore pour présenter une famille nombreuse.¹⁶⁴

Cette relecture du portrait d'Anna Maria Elliot, grâce à des ouvrages consacrés à la famille Minto et diverses archives jamais mises en relation avec l'œuvre de Raeburn, a permis de restituer sa biographie et d'ouvrir la porte à une étude interdisciplinaire (histoire, littérature, histoire de l'art). Elle vise à redonner de la visibilité à un corpus d'œuvres peu étudié. De manière plus générale, l'analyse des portraits de femmes conservés au MBAM se situe dans la continuité des travaux de Jordan Mearns. En faisant fi de leur beauté, de leur âge ou de comparaisons avec les modèles masculins, les femmes sont sorties de l'anonymat et les œuvres sont replacées au cœur de la production du peintre et de l'histoire de l'art britannique.

¹⁶² Emma Minto, *op. cit.*, vol. 3, p. 404.

¹⁶³ Vicky Coltman prend l'exemple du portrait de Jane Anne Fraser, réalisé pour marquer le passage de son statut de jeune fille à celui d'épouse : « Jane Anne was nineteen years old when she sat to Raeburn in 1816, the same year she married Philip Affleck Fraser. Because of this, her portrait can reasonably be seen as a visual transition marking her shifting social status from daughter to wife. » Vicky Coltman, *Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British Empire*, *op. cit.*, p. 308

¹⁶⁴ Notre traduction. Citation originale : « As three-dimensional material objects, rather than flat pictorial likenesses, portraits do mark time, albeit summarily. They were often commissioned at auspicious moments in a sitter's lifecycle – a coming of age, a socially advantageous engagement, a marriage, or the production of an heir – or to display a voluminous family. » Vicky Coltman, « The Aesthetics of Colonialism: George Chinnery's Portrait of Gilbert Elliot, 1st Earl of Minto, 1812 », *op. cit.* p. 150.

1.3 Dévoiler le rôle actif des modèles et de Raeburn au sein de l'Empire

1.3.1 Enfants métissés et déracinés

À partir de 1783 (fin de la guerre d'indépendance américaine), l'Empire britannique s'étend sur chaque continent, en Afrique (Gambie, Sierra Leone, Ghana, Nigeria...) en Asie (Inde, Malaisie, Singapour, Hong Kong), dans les Caraïbes (Guyane, Belize, Jamaïque, Sainte-Lucie...), au Canada et en Australie. L'Inde attire tout particulièrement les jeunes britanniques qui cherchent à faire fortune. Parmi eux figure Kenneth Murchison (1751-1796).

Kenneth Murchison est diplômé des universités de Londres, Édimbourg et Glasgow¹⁶⁵. Le livre ouvert que Murchison tient dans le portrait de Raeburn (Figure 1.8) rappelle que Murchison était « un excellent érudit de la culture classique »¹⁶⁶. Il s'engage dans la East India Company comme chirurgien auprès de Warren Hastings, premier gouverneur général d'Inde. Il aurait ensuite fait fortune dans la ville de Lucknow¹⁶⁷ en tant que chirurgien. Selon David Mackie, Murchison séjourne ensuite en Europe (Italie, France) avant de revenir en Angleterre en 1786. Il achète le domaine de Tarradale à son oncle maternel, Mackenzie de Lentrane, en 1788 et épouse Barbara Mackenzie (dates inconnues) vraisemblablement en 1789¹⁶⁸. Barbara et Kenneth ont deux fils, Sir Roderick Impey Murchison Bt. (1792-1871) et Kenneth Murchison (1793-1854).

¹⁶⁵ David Mackie, *op. cit.*, vol. 3, p. 702 et 703. La discipline n'est pas précisée, mais vraisemblablement en médecine ; Le document fourni par Vicky Coltman qui liste les papiers de Sir Roderick Impey Murchison et sa famille conservés à la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg mentionne également « Five certificates in surgery, midwifery, etc., London, 1771-1772. ».

¹⁶⁶ Notre traduction. Citation originale : « an excellent classical scholar ». David Mackie, *op. cit.*, vol. 3, p. 702.

¹⁶⁷ Le tableau de Johan Zoffany « Colonel Mordaunt's Cock Match » (1784-86) se déroule également dans la ville de Lucknow, plus ou moins à la même période où Kenneth Murchison y séjourne. « Colonel Mordaunt's Cock Match » dans *Tate*. En ligne. < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-colonel-mordaunts-cock-match-t06856> >. Consulté le 9 janvier 2024.

¹⁶⁸ Information fournie par Vicky Coltman, issue des archives de l'Université d'Édimbourg.

Après le décès de Kenneth Murchison en 1796, Barbara déménage à Édimbourg et se remarie avec le Colonel Robert Macgregor Murray, ami de son précédent époux. T.G. Bonney et Rev Robert A. Stafford, « Roderick Murchison », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2004, vol. 39, p. 800 à 803.

Ce portrait aurait pu être accroché en pendant avec celui de Mme Murchison (Planche 2), réalisé par Raeburn en 1793 et de mêmes dimensions. Dans une lettre datée du 18 mai 1793¹⁶⁹, le peintre s'excuse du retard dans la production du portrait de Mme Murchison :

'Dear Sir,--

'I have this day sent Mrs. Murchison's portrait carefully packed up on board the Three Friends, now directed to the care of Mr. Inglis, Inverness. I hope you will receive it safe, inclosed you have the Ship-Master's receipt.

'I took particular pains in finishing Mrs. Murchison's picture and flatter myself it will meet with your approbation. Mr. Liddell the Frame-Maker says that besides this one there is a small oval Frame due, that went about your picture which I had reduced and altered, I mean the picture which was painted by Mr. Batoni-and which was sent to some lady in town here.

'I hope you will forgive me for having been so long in finishing this picture. I assure you it did not proceed from neglect, the truth is I could not get it overtaken. I have been much pressed for pictures which have been still longer in the house than yours and even now yours is finished before the turn.

'I had the pleasure some time ago of seeing an addition to your family announced in the papers. I did in my own mind congratulate you upon it.

'I hope Mrs. Murchison is well, may I beg you would make my most respectful Compts. to her and that you would believe me with best wishes and much respect

'My dear Sir,

'Your most obedt Servant

' Henry Raeburn.

Raeburn précise dans cette lettre qu'il aurait réduit et modifié le portrait de Kenneth Murchison par Batoni, mais ce tableau n'est pas connu. Le secrétaire de la National Portrait Gallery, Sir George Sharf, note en 1872 que le tableau portait une étiquette mentionnant Batoni à son arrivée à la National Portrait Gallery de Londres¹⁷⁰. Y a-t-il eu une mauvaise attribution, une confusion liée à un second portrait de Batoni? Ou bien le portrait présent dans les collections du MBAM aurait-il été peint par Batoni lors du séjour de Murchison en Italie, puis modifié par Raeburn en Écosse? Le

¹⁶⁹ La lettre est reproduite par Gabriel de Térey, sans précision de la source. Gabriel De Térey, « The Portrait of Mrs. Kenneth Murchison by Henry Raeburn », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 12, n° 58, 1908, p. 250–55.

¹⁷⁰ Document 1.

tableau est en tout cas attribué uniquement à Raeburn lorsqu'il arrive chez le marchand Arthur Tooth en 1937 (Figure 2.4)¹⁷¹.

Lors de son séjour en Inde, Kenneth Murchison épouse une femme indienne dont l'identité n'est pas connue. Ensemble, ils ont un fils né à Calcutta, Kenneth Archibald John Murchison (1780-1813)¹⁷². Plusieurs documents conservés à l'Université d'Édimbourg¹⁷³ pourraient apporter un éclairage sur les liens entretenus par Murchison avec sa femme et son enfant restés en Inde. Kenneth Murchison n'est pas le seul à avoir fondé une famille dans les colonies. Sur 600 testaments émis par des hommes britanniques et étudiés par Durba Ghosh¹⁷⁴, elle constate que plus de 10 % d'entre eux contiennent des instructions pour déplacer les enfants issues de relations mixtes en Angleterre ou pour s'occuper d'enfants déjà sur place et leur assurer « un futur respectable »¹⁷⁵.

¹⁷¹ Le fonds d'archives consacré à Roderick Murchison (fils de Kenneth) aux Archives de l'Université d'Édimbourg contient une seconde lettre de Raeburn à Murchison, datée du 2 juillet 1793 dans laquelle le peintre apporte plus d'informations sur l'expédition du *Portrait de Mme Murchison*, qui semble avoir été livré à la mauvaise personne. Raeburn rappelle aussi que le prix du portrait quand elle commença à poser pour le peintre en 1790 était de 18 guinées, et ajoute que le cadre d'origine du portrait de Batoni a été retrouvé dans un placard, alors qu'un nouveau cadre a été commandé. La lettre fait également office de facture. Le prix du cadre et de la boîte d'expédition pour le portrait de Mme Murchison sont de (3'10'6 soit 3 *guineas*, 10 *shillings* et 6 *pennies*). Le prix total du cadre, de la boîte et du portrait est de 22 *guineas*, 8 *shillings* et 6 *pennies* (22'8'6). ; Document fourni par Vicky Coltman qui liste les papiers de Sir Roderick Impley Murchison et sa famille conservés à la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg.

¹⁷² David Mackie, *op. cit.*, vol. 3, p. 703.

¹⁷³ Deux documents en Hindi, une série d'instructions et deux confirmations d'indemnités. Ces documents sont listés par Vicky Coltman parmi les papiers de Sir Roderick Impley Murchison et sa famille conservés à la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg.

¹⁷⁴ Durba Gosh est professeure d'histoire à la Cornell University. Elle s'intéresse notamment à l'histoire du colonialisme britannique dans le sous-continent indien. Son ouvrage, *Sex and the Family in Colonial India*, porte sur les relations conjugales entre les fonctionnaires coloniaux, les résidents et les femmes locales en Inde. « Durba Ghosh Department of History », dans *Cornell University*. En ligne. < <https://history.cornell.edu/durba-ghosh> >. Consulté le 3 janvier 2024. ; Durba Ghosh, *Sex and the Family in Colonial India: The Making of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 279 p.

¹⁷⁵ Durba Ghosh, *Ibid.*, p. 131. Ma traduction. Citation originale : « Among those who expressed affective ties for their native companions, many attempted to shore up the respectable futures of their mixed-race descendants by asking that they be removed from the homes of their native mothers and sent to Britain. ».

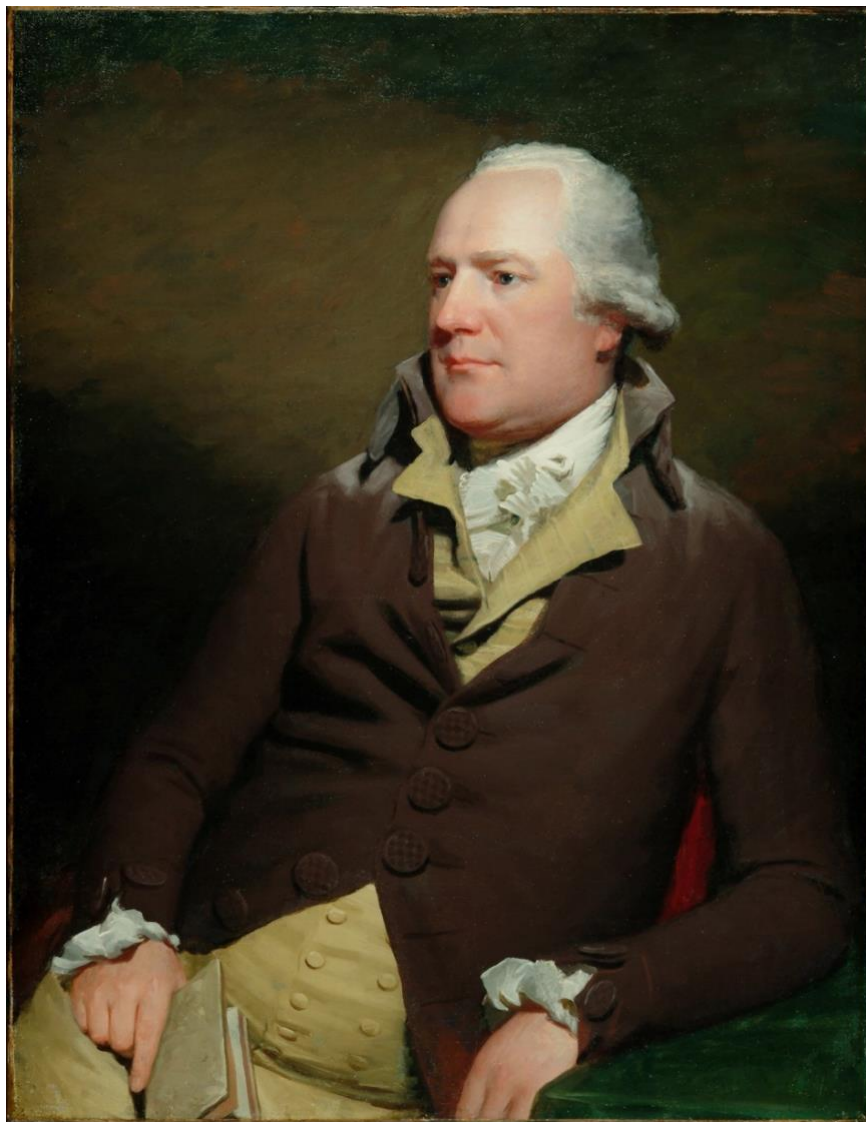


Figure 1.8 Henry Raeburn, *Portrait de Kenneth Murchison de Tarradale (1751-1796)*, vers 1790, huile sur toile, 91,5 x 71,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, don du Dr William L. Glen, photo MBAM.

Raeburn réalise le portrait de l'un de ces enfants, Margaret Stewart Hamilton Bruce (épouse Tyndall-Bruce). Née en Inde (vers 1781-1869), elle est la fille du Lieutenant-Colonel Robert Bruce employé par la East India Company et d'une femme indienne anonyme. Margaret est donc une enfant métisse¹⁷⁶, qui arrive en Écosse à l'âge de 5 ans.

¹⁷⁶ Le terme utilisé dans la documentation fournie par la Georgian House est « of mixed-race heritage ». Georgian House, *Raeburn's Edinburgh* (2 juin 2023 – 26 novembre 2023), Édimbourg, exposition visitée le 18 juin 2023 et documentation fournie par la Georgian House.



Figure 1.9 Sir Henry Raeburn, *Margaret Stewart Hamilton Bruce (later Tyndall-Bruce) (1781-1869)*, huile sur toile, 73,7 x 62,2 cm, vers 1802-1811. Photographie du National Trust for Scotland, collections *Hill of Tarvit*.

Selon Durba Ghosh, « le transfert d'enfants en Grande-Bretagne, loin des soins de leur mère autochtone, était tout sauf exceptionnel. »¹⁷⁷. La jeune fille fait ainsi partie de milliers d'enfants métissés emmenés en Angleterre par leurs pères, sans que leurs mères aient de contrôle sur le sort de leurs enfants¹⁷⁸. Suite au décès de Robert Bruce en 1796, son frère John Bruce de Grangehill¹⁷⁹

¹⁷⁷ Notre traduction. Citation originale : « removing children to Britain, away from the care of the native mother was hardly exceptional ». Durba Ghosh, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷⁸ Margot Finn, « Migrating home: 'mixed' children and the return of the nabobs of India », dans *Our Migration Story, The Making of Britain*. En ligne. < <https://www.ourmigrationstory.org.uk/oms/migrating-home-the-return-of-the-nabobs-of-british-india> >. Consulté le 29 octobre 2023; Durba Ghosh, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁹ Historiographe pour la *East India Company* et *King's Printer and Stationer* en Écosse. Georgian House. *op. cit.*

obtient la garde de Margaret et fait envoyer 25 roupies par mois à la mère de la jeune fille à Calcutta. Dans le portrait réalisé par Raeburn entre 1802 et 1811, Margaret apparaît comme une jeune fille au teint rosé et aux cheveux bruns, coiffée et vêtue à la mode anglaise de l'époque. La présentation de la jeune fille au Roi George III et à la Reine Charlotte en 1822, ainsi que son mariage à Onesiphorus Tyndall (avocat issu d'une famille de banquiers et marchands d'esclaves), nous indiquent qu'elle était parfaitement intégrée à la société britannique.

1.3.2 Marchands d'esclaves et commerçants transatlantiques

L'exposition consacrée à Henry Raeburn à l'occasion du 200^e anniversaire de sa mort à la Georgian House d'Édimbourg en 2023¹⁸⁰ montrait, entre autres, le rôle joué par Raeburn et plusieurs de ses modèles dans l'expansion coloniale britannique, le commerce transatlantique et la traite d'esclaves. Raeburn est lui-même impliqué dans l'exportation de produits fabriqués par les esclaves¹⁸¹ et comme administrateur dans la vente d'esclaves. En effet, le peintre et son fils sont nommés administrateurs d'Alexander Edgar d'Auchingrammont, Lanarkshire et Wedderlie (cousin de la femme de Raeburn) à son décès et doivent notamment organiser la vente de ses 87 esclaves¹⁸². Raeburn était également le garant de l'entreprise d'import-export entre les Caraïbes et l'Écosse menée par son fils Henry Raeburn junior et son beau-fils James Philip Inglis¹⁸³.

En termes de production, le Centre for the Study of the Legacies of British Slavery rapporte que Raeburn réalisa au moins une douzaine de portraits de marchands ou propriétaires d'esclaves, dont James Edgar d'Auchingrammont, Sir Archibald Alison, ou encore James Cruikshank de Langley Park et sa femme.

¹⁸⁰ Présentée par le National Trust for Scotland de juin à novembre 2023 et visitée en juin 2023.

¹⁸¹ Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁸² À propos du portrait d'Alexander Edgar of Auchingrammont, Lanarkshire and Wedderlie, Jamaica (1776-1820) : « Raeburn and his son Henry were Edgar's trustees and had the task of overseeing the sale of unpaid bonds from the Wedderlie plantation, including the sale of 87 enslaved workers (42 women and 45 men) ». Georgian House, *op.cit.*

¹⁸³ Stephen Lloyd, « 'I cannot coin money for them': Raeburn in the Nexus of Patronage, the Art Market and Global Trade », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.* p. 50.

Un des portraits conservés par le MBAM représente un membre actif du commerce transatlantique : né en 1749, William Macdowall est l'aîné des enfants de William Macdowall de Garthland (père)¹⁸⁴ et d'Elizabeth Graham. En tant que propriétaire de terres en Écosse et dans les Caraïbes, il est impliqué dans le commerce de sucre, de rhum et d'esclaves. William est issu d'une famille esclavagiste¹⁸⁵ et il doit sa fortune et ses terres à son grand-père, le Colonel William Mcdowall I (1678-1748). Commandant d'un régiment à Saint-Kitts, celui-ci achète 12 esclaves en 1707 pour travailler sur sa plantation. Il obtient son titre de colonel de par sa participation à la milice de l'île et achète également un navire pour transporter des esclaves en 1726.

William Macdowall devient Lord Lieutenant de Renfrew en 1794. Il est diplômé en droit de l'Université de Glasgow, puis devient recteur de l'Université de 1795 à 1797¹⁸⁶. Il est également membre du parlement de 1783 à 1807. Suite à des difficultés financières, il vend son domaine de Castle Semple en décembre 1808 avant de décéder en avril 1810¹⁸⁷, sans avoir été marié.

Le portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemples, Lord Lieutenant du Renfrewshire, est produit au début de la carrière de Raeburn (1795). Appelé *William Macdougall of Castle Semple* par David Mackie¹⁸⁸, ce portrait représente en réalité William Macdowall de Garthland et Castlesemples, M.P., Lord Lieutenant du Renfrewshire. Cette correction est apportée par F.D.H. Macdowall, descendante du modèle, dans une lettre envoyée au MBAM en 1979 (Document 3). Un autre portrait de William a été réalisé par George Romney, intitulé *Portrait Of William Mcdowall Of St Kitts, Castle Semple, Renfrewshire And Garthland, Wigtown (c. 1749-1810)*¹⁸⁹.

¹⁸⁴ D. G. Henry et R. G. Thorne, « MCDOWALL, William (c.1749-1810), of Castle Semple, Renfrew and Garthland, Wigtown. », dans *History of Parliament Online*. En ligne. < <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1790-1820/member/mcdowall-william-1749-1810> >. Consulté le 9 avril 2023.

¹⁸⁵ Stuart M. Nisbet, « Col. William McDowall I », dans *Centre for the Study of Legacies of British Slavery*. En ligne. < <https://www.ucl.ac.uk/lbs/person/view/2146646095> >. Consulté le 16 avril 2023.

¹⁸⁶ « William McDowall of Garthland and Castle Semple », dans *The University of Glasgow Story*. En ligne. < <https://www.universitystory.gla.ac.uk/biography/?id=WH1163&type=P> >. Consulté le 9 avril 2023.

¹⁸⁷ D.G. Henry et R.G. Thorne, *op. cit.*

¹⁸⁸ David Mackie, *op. cit.*, vol.4, p. 963-965.

¹⁸⁹ Planche 3.

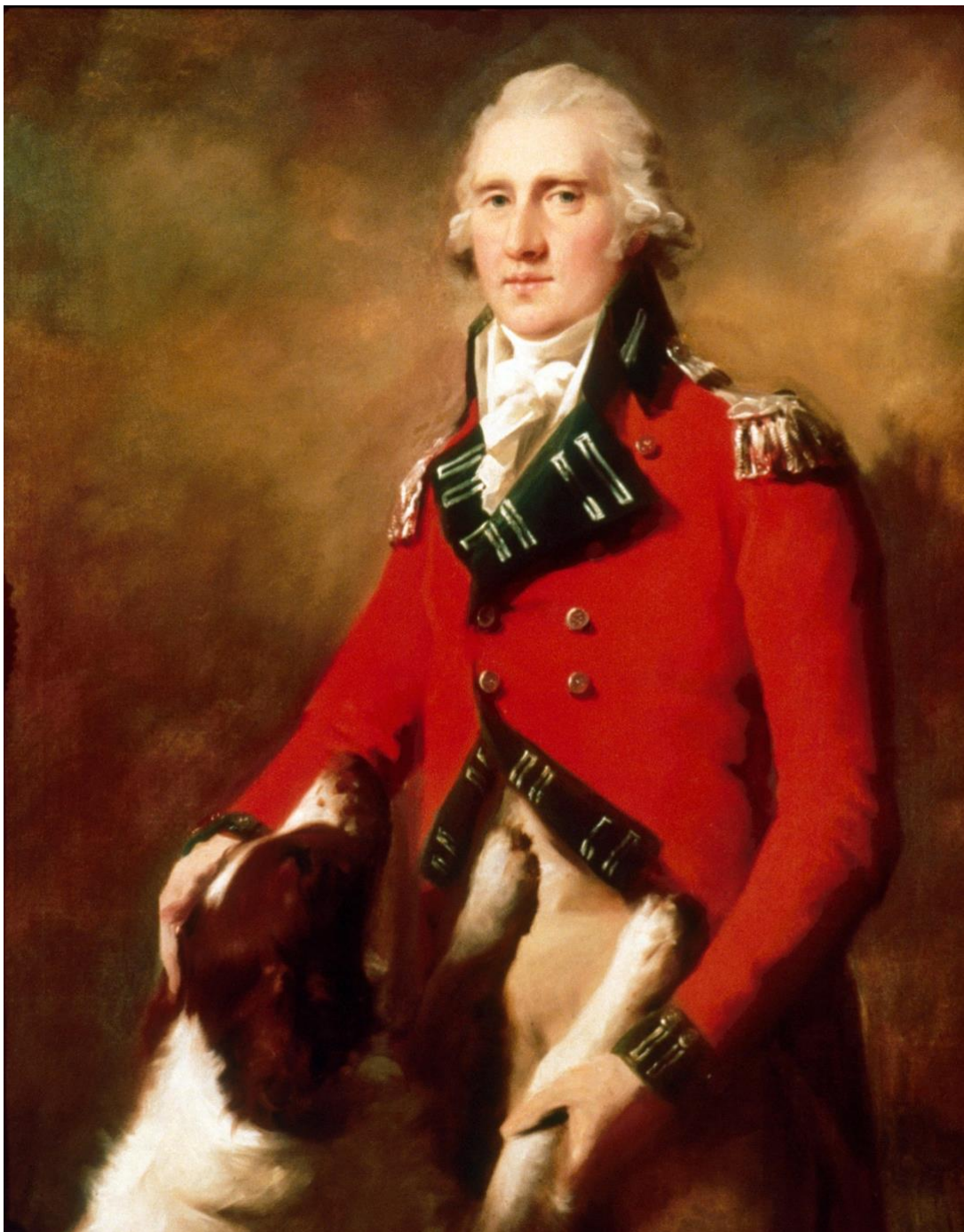


Figure 1.10 Henry Raeburn, *Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemp, Lord Lieutenant du Renfrewshire*, vers 1795, huile sur toile, 116,1 x 89,2 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs de Mlle Olive Hosmer, Photo MBAM.

David Mackie note que le tableau de Raeburn fut vraisemblablement prêté par la famille du peintre lors de l'exposition qui lui est consacrée à la Royal Scottish Academy en 1876. Le tableau portait

alors le titre *An Officer with Dog*. Le chien regarde son maître et a posé ses deux pattes avant sur la hanche et le ventre de William Macdowall. De sa main droite, l'homme tient une patte du chien, et de sa main gauche, il caresse l'oreille de son fidèle compagnon (qui semble être un setter anglais marron et blanc, ou un épagneul¹⁹⁰, dans les deux cas un chien de chasse). L'homme porte un pantalon beige appelé « fawn breeches »¹⁹¹ soit un pantalon d'équitation ou de chasse, une chemise blanche et un manteau d'officier rouge à la doublure verte rehaussé d'épaulettes, ainsi qu'une perruque blanche et grise¹⁹².

Raeburn a également réalisé le portrait de son frère, le Lieutenant-Général Hay MacDowall (1759-1809), militaire de carrière. Il existe aussi un portrait de Mrs Day Hort Macdowall of Walkinshaw, née Whilhelmina Graham (1773-1843)¹⁹³. Elle épouse Day Hort Macdowall (frère de William et Hay) en 1791. Ce dernier travaille en Inde pour le Bengal Civil Service. Les trois frères MacDowall sont donc des sujets actifs de l'impérialisme qui participent au commerce, à la politique, aux guerres et aux institutions visant à consolider l'empire. William Macdowall profite également de l'empire pour son enrichissement personnel.

James Walvin, professeur émérite en histoire de l'Université de York¹⁹⁴, écrit dans le Dictionnaire *Oxford Companion to the Romantic Age*¹⁹⁵ :

L'esclavage des personnes noires est au cœur de l'Empire britannique de l'Atlantique à la fin du XVIIIe siècle. Il a dicté le rythme et la direction d'une grande partie des flux de personnes et de biens, le long de ces routes commerciales complexes qui étaient à

¹⁹⁰ Citation originale : « Three-quarter length, standing, full-face, body at angle; wearing white wig, red coat with green reverse, epaulettes, fawn breeches; he is fondling a large white & brown spaniel standing on its hind legs at left. Behind a stormy sky; at left in background, a small hill with a tree. ». Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1963.1404 », Montréal, 3 p.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ David Mackie, *op. cit.*, vol. 3, p. 616 et 617.

¹⁹⁴ University of York, Department of History, « James Walvin », dans *University of York*. En ligne. < <https://www.york.ac.uk/history/people/honorary/james-walvin/> >. Consulté le 16 avril 2023.

¹⁹⁵ Notre traduction. Citation originale : « Black slavery lay at the heart of the late-eighteenth-century British Atlantic empire. It dictated the pace and direction of much of the flow of people and goods along those complex trading routes which were at once the lifeblood of empire and the sustenance of expanding metropolitan business, trade, and taste. ». James Walvin, « Slavery », dans *An Oxford companion to the Romantic age: British culture 1776 - 1832*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2001. En ligne. < <https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/display/10.1093/acref/9780199245437.001.0001/acref-9780199245437-e-647> >. Consulté le 16 avril 2023.

la fois le moteur de l'Empire et le moyen de subsistance des entreprises métropolitaines en expansion, ainsi que du commerce et du goût.

Dans ce même article sur l'esclavage, Walvin explique que les esclaves sont notamment dispersés dans les plantations de sucre des Caraïbes, dont celles de Macdowall. On estime que 70% des esclaves envoyés en Amérique travaillèrent pour la culture du sucre. Cette denrée devient un produit indispensable en Europe et sa consommation explosa au XVIII^e siècle, passant d'une importation de 23 000 tonnes en 1700 à plus de 245 000 tonnes en 1800. Entre 1698 et 1807, 11 000 navires participèrent ainsi au commerce des esclaves, et chaque année, entre 20 000 et 40 000 personnes furent envoyées dans les colonies. Dès 1780, des voix s'élèvent contre l'esclavage, mais il faut attendre 1806-1807 pour que la traite soit abolie, puis en 1843 pour que le Parlement mette totalement fin à l'esclavage.

L'entreprise impériale était donc parfois familiale, tel que nous l'avons vu avec le cas de la famille Macdowall. Vicky Coltman a également exploré cette thématique en s'intéressant aux familles Minto¹⁹⁶ et Fraser. En analysant les portraits d'Edward Satchell Fraser et de ses six enfants peints par Raeburn¹⁹⁷, elle apporte un exemple d'agentivité des modèles et de leur entourage. Le jeune Alexander Fraser pose à six reprises pour Raeburn en 1803. Après avoir visité le studio le 10 octobre 1803 avec son oncle, Alexander Fraser-Tytler, et sa tante, il rapporte à son père que celle-ci demanda à Raeburn d'apporter des modifications au tableau pour le rendre plus ressemblant¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Vicky Coltman, « The Aesthetics of Colonialism: George Chinnery's Portrait of Gilbert Elliot, 1st Earl of Minto, 1812 », *Visual Culture in Britain*, 17:2, p. 137-162.

¹⁹⁷ Coltman y étudie aussi le concept de ressemblance (« likeness »). Vicky Coltman, « Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British », *op. cit.*

¹⁹⁸ « Uncle and Aunt went with me today to Mr. Raeburn's to see my picture; and Aunt told him very plainly that it was not very like me; and showed him where it would be the better of alteration. Mr. Raeburn made me accordingly stand two hours to him and made considerable alterations in it. ». Vicky Coltman, « Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British », *loc. cit.*, p. 302.

Le portrait d'Alexandre Fraser-Tytler (1747-1813) est aujourd'hui conservé au MBAM¹⁹⁹. Alexander est un avocat écossais, auteur et historien²⁰⁰. Il est le fils aîné de William Tytler de Woodhouselee²⁰¹, qui lui lègue le domaine familial en 1792. Woodhouselee est alors situé dans la paroisse de Glencorse, aujourd'hui le village d'Auchendinny, à une quinzaine de kilomètres au sud d'Édimbourg. La famille possédait une collection de tableaux, dont deux Brueghel, un Gainsborough, un Van Dyck²⁰² et un portrait de Dugald Stewart par Raeburn commandité par Alexander²⁰³.

Alexander Fraser-Tytler est nommé professeur associé d'histoire universelle à l'Université d'Édimbourg en 1780, puis titulaire de la chaire en 1786. Il écrit sur de très nombreux sujets²⁰⁴ : la justice, l'histoire (*A life of Lord Kames, The progress of the Arts among the Ancient Inhabitants of Scotland*), les auteurs classiques (*Treatise on Martial Law, Elements of General History and Critical Essay on the Life of and Petrarch*), la politique (*The benefit of the Union with England*), le droit militaire ou encore la traduction. Il prend le titre de Lord Woodhouselee en 1802 lorsqu'il devient magistrat, avant d'être nommé Lord of Justiciary en 1811²⁰⁵.

¹⁹⁹ Le portrait conservé au MBAM portait auparavant le nom d'*Alexander Selkirk* et ce titre subsiste sur certains documents d'archives. Il existerait une deuxième version du portrait, appelé *John Grant of Kilgraston, Lord Justice of Jamaica*. Aucune information n'a été retrouvée sur ce tableau en dehors de la mention par Mackie dans sa thèse. ; David Mackie, *op. cit.*, vol 4, p. 864-865 ; Il existe aussi un portrait de Margaret Macleod, épouse de John Grant of Kilgraston, peint par Raeburn. Le tableau fut en possession d'Edward Grant Fraser-Tytler, Aldourie Castle, Invernesshire (1901), le reliant donc à Alexander Fraser-Tytler. « Bonhams : Sir Henry Raeburn (1756-1823) Portrait of the Mrs Grant of Kilgraston » dans Bonhams. En ligne. < <https://www.bonhams.com/auction/21413/lot/81/sir-henry-raeburn-ra-british-1756-1823-portrait-of-the-mrs-grant-of-kilgraston/> >. Consulté le 18 janvier 2024.

²⁰⁰ « Lectures and Correspondence of Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813) », dans *Archives Hub*. En ligne. < <https://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb237-coll-520> >. Consulté le 12 mars 2023.

²⁰¹ David Mackie, *op. cit.*, p. 864-865. Son portrait a également été réalisé par Raeburn, il s'agit du n°715 dans l'inventaire de Mackie.

²⁰² « History of Woodhouselee in Midlothian », dans *Vision of Britain*. En ligne. < <https://www.visionofbritain.org.uk/place/21923> >. Consulté le 12 mars 2023. ; *Catalogue of Old Pictures Mostly collected by the late Alexander Fraser-Tytler Lord Woodhouselee, also Old Pictures and drawings from various sources, which will be sold by auction by Messrs. Christie, Manson & Woods at their Great Rooms 8 King Street, St James's Square, London, On Monday, July 21, 1924 at One O'Clock precisely*, Londres, Christie, Manson & Woods, 1924, 24 p.

²⁰³ David Mackie, *op. cit.*, vol. 4, p. 867 et p. 824

²⁰⁴ Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 124.

²⁰⁵ « Appointment of Alexander Fraser Tytler as Lord of Justiciary », *The Observer*, 10 novembre 1811.



Figure 1.11 Henry Raeburn, *Portrait de Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813)*, 1804, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs William J. Morrice, Photo MBAM.

Ducan Thomson rapporte que ce portrait aurait pu être réalisé en 1802, en même temps que celui de son épouse Ann Fraser de Balnain (décédée en 1835)²⁰⁶. Une gravure du tableau de Raeburn est dessinée par J. Jackson, gravée par Charles Picart et publiée par T. Cadell & W. Davie²⁰⁷ en 1813. Une lettre en date du 28 mars 1813 reproduite par Mackie indique que le commanditaire est son fils William. Ce dernier se dit satisfait de la gravure et trouve que « la ressemblance qu'elle véhicule est plus agréable que l'image d'où elle est tirée. »²⁰⁸. Il demande quelques corrections ainsi que six reproductions d'épreuves et six impressions pour sa mère et pour lui.

S'il est important de souligner que Raeburn a légué à l'histoire de l'art un large corpus d'Écossais actifs au sein de l'Empire britannique, on peut noter également parmi ses modèles des femmes aux idées avant-gardistes. Margaret Buchanan Stobie (1762-1847), dont le portrait est réalisé entre 1800 et 1810²⁰⁹, fut impliquée dans le mouvement abolitionniste et aurait participé aux rencontres de la Edinburgh Anti-Slavery Association Society en 1820²¹⁰. L'écrivaine et philanthrope Elizabeth Hamilton (1757-1816)²¹¹ pose quant à elle pour Raeburn vers 1812. Elle s'inspire des expériences de son frère au sein de la East India Company pour l'écriture de son premier roman, *Letters of Hindoo Rajah*, où elle oppose la culture chrétienne de l'ouest avec la culture Hindu, afin de faire ressortir les travers de la société britannique de son époque. Intéressée par l'éducation des femmes, elle participe également à la création de la Female House of Industry à Édimbourg. Dans son portrait, Elizabeth Hamilton tient dans ses mains une « snuff-box », une petite boîte décorée qui contient une poudre de tabac à priser. Raeburn représente régulièrement ces modèles accompagnés d'accessoires, mais peu d'entre eux réfèrent directement à l'Empire britannique. On peut penser aux vêtements, comme le manteau d'officier de William Macdowall ou ceux portés par le Professeur John Robison, (1739-1805)²¹². Peint en 1798, ce portrait présente un explorateur

²⁰⁶ « Both portraits seem to date from the early years of the first decade of the 10th century and it would not be idle to speculate that they relate to Woodhouselee's elevation to the bench in 1802 ». Ducan Thomson, *op. cit.*, p. 124

²⁰⁷ « Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp125276/alexander-fraser-tytler-lord-woodhouselee> >. Consulté le 12 mars 2023. ; La gravure est également discutée par David Mackie, *op. cit.*, p. 865 et 866.

²⁰⁸ Notre traduction. Citation originale : « the resemblance it conveys more pleasant than the picture from which it was taken. ». David Mackie, *op. cit.*, vol.4, p. 865-866.

²⁰⁹ Le *National Trust for Scotland* est propriétaire du tableau.

²¹⁰ Georgian House, *op. cit.*

²¹¹ « Elizabeth Hamilton, 1757 - 1816. Writer and educationalist » dans *National Galleries of Scotland*. En ligne. < <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2659> >. Consulté le 3 janvier 2024.

²¹² « “John Robison” » dans The University of Edinburgh Art Collection. En ligne. < <https://collections.ed.ac.uk/art/record/379> >. Consulté 4 janvier 2024.

et intellectuel portant des vêtements inspirés de textiles indiens et turcs importés à Leith au XVIII^e siècle²¹³. Il s'agit d'une rare représentation des stratégies d'appropriation et de domination du colon par Raeburn, tel que le conçoit Beth Fowkes Tobin dans *Picturing Imperial Power*²¹⁴.

Conclusion

Dans « Henry Raeburn: 'Portrait painter in Edinburgh' », Coltman et Lloyd rapportent que Raeburn « souhaitait être perçu comme un artiste britannique »²¹⁵. Mais les historiens ont surtout considéré Raeburn comme un peintre écossais. Son éloignement géographique et le désintérêt des critiques l'isolent en effet de la scène artistique londonienne. Jordan Mearns, dans le chapitre qu'il consacre aux portraits de femmes de Raeburn, met en lumière l'utilisation de ses œuvres comme documents de légitimation de l'histoire nationale²¹⁶ : Raeburn est perçu comme un historien grâce à son travail de représentation des membres influents de la société écossaise. Lorsque Thomson écrit en 1997 « Son retour à Édimbourg a permis à son pays, d'une certaine manière, de se réaliser »²¹⁷, il propose également une codépendance entre le peintre et sa nation, qui perpétue l'association de valeurs nationalistes à l'œuvre de Raeburn. Cette association continue d'enfermer Raeburn à l'intérieur des frontières écossaises. On peut cependant aujourd'hui nuancer cette présentation nationaliste de Raeburn. Les divers portraits examinés dans ce chapitre démontrent qu'il ne fut pas seulement le peintre de l'histoire nationale écossaise, mais bien de la Grande-Bretagne et de son histoire impériale, même si l'Empire britannique n'est pas fréquemment rendu visible dans ses œuvres. Comme l'écrit Vicky Coltman : « L'accent impérial dans la production de portraits de Raeburn a été systématiquement minimisé dans les récits biographiques de ses compatriotes écossais, avec

²¹³ Robison n'a pas voyagé en Inde, mais au Québec (il participe à l'expédition du Général Wolfe pour reprendre la ville en 1759) et en Jamaïque (1762). Son manteau et son turban auraient été utilisés « to keep warm on the cold Scottish nights ». Georgian House, *op. cit.*

²¹⁴ Beth Fowkes Tobin, *op.cit.*

²¹⁵ Notre traduction. Citation originale : « wished to be seen as a British artist ». Vicky Coltman et Stephen Lloyd, « Henry Raeburn: 'Portrait painter in Edinburgh' » dans David Alexander, Vicky Coltman et Stephen Lloyd, *Raeburn and His Printmakers*, National Galleries of Scotland, Edinburgh University Library, Museum & Galleries, 2006 p. 4.

²¹⁶ Jordan Mearns, « Synonymous with manly portraits': Re-evaluating Raeburn's Women », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, *op. cit.*

²¹⁷ Notre traduction. Citation originale : « His return to Edinburgh enabled his country, somehow, to fulfil itself ». Duncan Thomson, *op. cit.*, p. 11.

leurs programmes nationalistes tout d'abord naissants, puis affirmés. »²¹⁸. Raeburn n'est donc pas seulement un portraitiste de l'Écosse, mais bien de la Grande-Bretagne et plus largement des sujets de l'Empire britannique.

Nous avons aussi démontré que les portraits de femmes ont été délaissés par les chercheurs et la critique et avons proposé un éclairage de deux portraits de femmes ayant appartenu à des collectionneurs montréalais. Ces premières recherches entament un processus de restitution de l'identité des modèles féminins de Raeburn qui permettrait d'enrichir l'histoire britannique (qui étaient-elles et ont-elles joué un rôle important pour l'histoire?), l'historiographie de Raeburn (que peut-on apprendre de la production du peintre grâce à ces portraits?), tout en posant des questions de muséologie (quelle lecture proposer en relation avec des questions de société par exemple?).

Le prochain chapitre sera consacré à l'étude de la provenance des œuvres du corpus dans un contexte d'internationalisation du marché de l'art et amènera le lecteur à se déplacer de l'Écosse vers Londres, puis Montréal.

²¹⁸ Notre traduction. Citation originale : « The imperial accent in Raeburn's portrait output has been consistently downplayed in the biographical accounts of his Scottish countrymen, with their initially burgeoning and later emphatically nationalist agendas ». Vicky Coltman, *Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British*, *op. cit.*, p. 295.

CHAPITRE 2

Marché de l'art et circulation transatlantique des portraits d'Henry Raeburn entre 1850 et 1905

« So many passions in such small spaces. So many epic tales compressed into such dry lists » -

Anne Higonet²¹⁹

Qu'appelle-t-on « provenance » en histoire de l'art? Il s'agit d'une liste codifiée de marchands et de propriétaires qui ont été en possession de l'œuvre ou de l'objet étudié, depuis sa création jusqu'à aujourd'hui. Cette liste est parfois présentée sur le cartel d'une œuvre ou dans un catalogue raisonné. Selon Andrea Gáldy, déterminer la provenance d'un objet sert d'instrument « régulateur » à la fois scientifique et légal, afin de prouver qu'un objet « est ce qu'il prétend être »²²⁰, d'assurer sa qualité et son authenticité.

Les marchands ont utilisé, et utilisent encore, la provenance comme un outil de valorisation économique. Depuis le XVIII^e siècle, les collectionneurs et collectionneuses célèbres, aristocratiques ou issus de familles royales, ont agi comme gage de qualité pour l'œuvre. Ce « pedigree » est synonyme de prestige, démontrant à la fois l'authenticité de l'œuvre et son originalité, tout en rehaussant sa valeur monétaire. Les marchands et maisons de vente ont donc amplement participé à retracer la provenance des œuvres en leur possession afin de s'enrichir.

Depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la recherche sur la provenance est utilisée afin de déterminer si un objet a été acquis via des échanges illégaux ou même spolié. Au-delà d'un processus éthique, elle participe aussi à l'écriture de l'histoire de l'art et à l'avancée des connaissances. Jennifer McComas rappelle qu'en étudiant la provenance, on étudie le contexte de production de l'objet, le marché de l'art, sa valeur (passé, présente) et les personnes impliquées (artistes, mécènes, marchands, conservateurs et conservatrices, collectionneur et

²¹⁹ Anne Higonet, « Afterword: The Social Life of Provenance », dans Gail Feigenbaum et Inge Reist (dir.), *op.cit.*, p. 195.

²²⁰ Citation originale : « In short, provenance serves to prove that an object is really what it seems to be, or what it pretends to be, and to demonstrate that it really belongs, or does not belong, to the alleged owner. », Andrea Gáldy, dans Andrea M. Gáldy, Ronit Sorek, Netta Assaf et Gal Ventura (dir.), *Collecting and Provenance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, p. 127.

collectionneuses)²²¹. La recherche sur la provenance attire également notre attention sur des œuvres moins connues, en les situant dans leur contexte culturel, social et politique, tout en mettant en lumière les processus de réception et de canonisation ainsi que l'évolution du sens de l'œuvre. L'étude de la provenance peut donc modifier notre compréhension d'une œuvre ou d'un objet. Cette recherche est multidisciplinaire et fait appel aux travaux d'anthropologues, de sociologues, d'historiens et historiennes, etc. Elle n'est cependant pas toujours exhaustive, par manque de recherche ou de sources disponibles, en plus de se concentrer sur un groupe restreint de personnes, excluant par exemple celles et ceux qui ont permis à l'objet de voyager entre plusieurs villes ou continents. En résumé, la recherche sur la provenance vise à restituer la biographie d'un objet depuis son origine, en notant chaque moment marquant ou porteur de sens dans sa vie²²².

Notre recherche pour retracer la provenance des sept œuvres du corpus nous a permis d'étudier les schémas de circulation des œuvres ainsi que la place de Raeburn sur le marché de l'art à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Comme démontré en introduction du mémoire, peu de recherches ont été entreprises sur le marché de l'art au XIX^e siècle à Montréal, alors que l'influence des marchands comme Duveen, Knoedler ou Arthur Tooth sur les collectionneurs et collectionneuses américains a déjà fait l'objet de multiples travaux. Aucune étude n'existe à ce jour, ni sur la circulation des œuvres de Raeburn entre Londres et Montréal ni sur les liens qui unissent le marché de l'art entre les deux villes. Ce chapitre vise donc à mettre en lumière les réseaux et facteurs qui ont pu contribuer à faire connaître Raeburn à Montréal. En ce sens, ce chapitre démontre le rôle clé des galeristes londoniens dans l'importation d'œuvres d'art européen à Montréal au XIX^e siècle, dans la formation du « goût de l'art » et dans la construction des collections d'art privées.

Comment les œuvres de Raeburn passent-elles d'un propriétaire à un autre? Pourquoi des œuvres produites en Écosse, sont-elles particulièrement recherchées par les collectionneurs montréalais? Ce deuxième chapitre s'intéressera à la provenance, à la commercialisation et à la circulation des œuvres du corpus, depuis leurs premiers propriétaires connus jusqu'aux collectionneurs. Sans être

²²¹ Jennifer McComas, « Chapter 5 Recovering Lost Histories : The Role of provenance Research in the Study of German Art's American Reception, 1920-1939 », dans Andrea M. Gáldy, Ronit Sorek, Netta Assaf et Gal Ventura (dir.), *op.cit.*, p. 44-53.

²²² Rosemary A. Joyce, « From Place to Place: Provenience, Provenance, and Archeology », dans Gail Feigenbaum et Inge Reist (dir.), *op.cit.*, p. 57.

exhaustives, les reconstitutions hypothétiques de provenance que nous proposons illustrent comment ces œuvres rejoignent Montréal dans une période d'internationalisation du marché de l'art. Un glissement chronologique et géographique s'opère ainsi à travers le chapitre, menant le lecteur de la Grande-Bretagne vers Montréal, entre 1850 et 1905. La première partie du chapitre s'intéresse aux stratégies utilisées par les marchands londoniens pour se faire connaître à Londres et à l'international, et à la place de Raeburn au sein de ce marché. La deuxième et la troisième partie étudient les échanges entre Londres et Montréal à travers le partenariat entre la French Gallery et W. Scott & Sons, et par le biais de l'agent commercial David Croal Thomson.

La reconstitution de la provenance des œuvres de Raeburn conservées au MBAM s'appuie sur diverses sources : articles de presse, thèse de David Mackie, recherches en archives (MBAM, Getty Research Centre, National Portrait Gallery de Londres...) et ouvrages consultables en ligne. Nous appuyons également ce chapitre sur un corpus de 300 articles de presse datés de 1832 à 1905, qui ont été analysés pour démontrer la place de Raeburn dans les journaux, au sein d'institutions culturelles, des galeries et des ventes aux enchères. Les articles ont été répertoriés grâce à la plateforme newspapers.com et sont issus majoritairement du *Daily Telegraph*, *Morning Post*, *Times*, *Guardian* et *Evening Standard*²²³. Il ne s'agit pas de proposer une analyse quantitative reliée à la présence de Raeburn dans les médias, mais plutôt d'utiliser les exemples de publicités et articles afin de démontrer que le peintre est omniprésent au sein du marché de l'art du XIX^e siècle, et que ses nombreuses apparitions participent à la construction de sa notoriété, autant au Royaume-Uni qu'en Amérique du Nord.

Dans *Provenance, an alternate history of art* publié par le Getty Research Institute²²⁴ (spécialisé dans la recherche sur la provenance et les archives de marchands d'art), Rosemary A. Joyce explique que la virgule et le point-virgule qui séparent les différents propriétaires dans les listes de provenance cachent diverses histoires : « punctuation marks replace verbs, replace history, and replace meaning. It is in the place of those marks that the most crucial parts of provenance

²²³ Document 4. À noter : tous les titres de journaux n'ont pas été numérisés, et la plateforme newspapers.com ne présente donc pas tous les titres existants à l'époque.

²²⁴ Gail Feigenbaum et Inge Reist (dir.), *op. cit.*

occur »²²⁵. Ce sont ces histoires invisibles, contenues dans les virgules et points-virgules, qui sont proposées dans ce chapitre.

2.1 Raeburn et le marché de l'art londonien entre 1885 et 1905

2.1.1 Contexte d'émergence et monopole du marché de l'art londonien au XIX^e siècle

Le marché de l'art londonien devient au XIX^e siècle « une infrastructure solide de systèmes et de pratiques (...) »²²⁶, suite à la professionnalisation des marchands au XVIII^e siècle, période de transition majeure dans l'histoire du collectionnement et du marché de l'art en Europe. De multiples auteurs se sont penchés sur l'évolution et l'organisation du marché de l'art et sur les facteurs politiques, sociaux, économiques et technologiques qui ont favorisé l'émergence de marchands spécialisés aux XVIII^e et XIX^e siècles : Jan Dirk Baetens et Dries Lyna²²⁷, Julia Armstrong-Totten²²⁸, Pamela Fletcher et Anne Helmreich²²⁹ ou encore Christian Huemer²³⁰.

Les conflits et changements politiques qui ont lieu en Europe (révolution française, guerres napoléoniennes) favorisent l'afflux d'œuvres à Londres et transforment la ville en un hub pour l'achat et la vente d'œuvres en Europe²³¹. Filip Vermeulen, dans l'ouvrage collectif *London and the Emergence of a European Art Market 1780-1820*, explique :

²²⁵ Rosemary A. Joyce, *Ibid.*, p. 202.

²²⁶ « One, that art, by this time, was well recognized as a commodity, and that a robust infrastructure of systems and practices had emerged to sustain that condition. ». Anne Helmreich, « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London », *Victorian Studies*, Vol. 59, n°3, printemps 2017, p. 437.

²²⁷ Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, « CHAPTER 1 The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the “Long” Nineteenth Century », dans Jan Dirk Baetens et Dries Lyna (dir.), *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden / Boston, Brill, Vol.6, 2019, p. 15-63.

²²⁸ Julia Armstrong-Totten, « From Jack-of-All-Trades to Professional: The Development of the Early Modern Picture Dealer in Eighteenth Century London », dans Susanna Avery-Quash et Christian Huemer, *London and the emergence of a European art market, 1780-1820*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, p. 194-204.

²²⁹ Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op.cit.* ; Pamela Fletcher et Anne Helmreich (dir.), *The rise of the modern art market in London, 1850-1939*, Manchester University Press, Manchester / New York, 2011, 346 p.

²³⁰ Christian Huemer, « Charles Sedelmeyer's theatricality: art and speculation in late 19th-century Paris » dans *Artwork through the market: the past and the present*, 2004, p. 109-124.

²³¹ Avery Squash Huemer, « Foreword » et « Introduction », dans Susanna Avery-Quash et Christian Huemer, *London and the emergence of a European art market, 1780-1820*, *op.cit.*, p.ix-xii et p. 1-12.

The political unrest in France and elsewhere on the Continent in the late 18th century fueled the import of luxury items especially paintings- into London with its countless affluent buyers, requiring more and increasingly sophisticated handlers of these goods to redistribute them to the English collectors by means of innovative marketing mechanisms.²³²

La population du Grand Londres passe également de plus d'un million d'habitants en 1801 à presque six millions à la fin du siècle. Avec cette explosion démographique apparaissent de nouveaux publics et consommateurs d'art, notamment dans les classes moyennes et bourgeoises constituées de banquiers, industriels et commerçants. Londres accueille les fortunes de la nation lors de la « saison », en plus d'être le centre financier et politique de la Grande-Bretagne et de l'Empire britannique. Les œuvres d'art deviennent également plus nombreuses sur le marché et la révolution des transports favorise leur circulation ainsi que celle des personnes. Les évolutions technologiques facilitent les communications et la diffusion des médias à l'international, qui traitent désormais de sujets internationaux. Enfin, Londres occupe une place géographique stratégique, entre le continent européen et le continent nord-américain, qui favorise sa position de carrefour et d'étapes entre les deux continents.

En conséquence, les marchands d'art se professionnalisent et la galerie d'art commerciale apparaît à Londres dans les années 1850 et 1860. Auparavant, le marchand d'art ne se limitait pas à vendre des peintures, des dessins ou des reproductions d'œuvres, il était aussi encadreur, marchand de matériel à dessin et autres objets.

La place des maisons de vente aux enchères

Il existe un *momentum* dans les dernières décennies du XIX^e siècle : lors de ventes de succession, les riches familles se séparent de leurs collections d'œuvres, dont certaines du peintre écossais Henry Raeburn. Cet arrivage massif d'objets d'art sur le marché fait suite au Settled Land Act de 1882, une loi qui facilite la gestion des domaines dans le cadre de succession. Les propriétés ne

²³² Filip Vermeulen, « Introduction to Part 3 », dans Susanna Avery-Quash et Christian Huemer, *London and the emergence of a European art market, 1780-1820, op.cit.*, p. 191.

sont plus obligatoirement transmises de génération en génération et peuvent être vendues, louées, ou faire l'objet d'une hypothèque²³³. Ce changement juridique est accompagné de l'apparition d'une taxe prélevée sur la succession d'une personne décédée à partir de 1894, qui permet de fournir une source importante de revenus au gouvernement britannique. Cette taxe a cependant d'importantes conséquences sur la gestion du patrimoine des familles fortunées²³⁴ et des collections aristocratiques de maîtres anciens (Van Dyck, Rembrandt, Titien Rubens, Gainsborough, Reynolds, Romney et Raeburn) sont alors dilapidées dans les ventes publiques et affluent sur le marché de l'art.

Elizabeth A. Pergam explique que les marchands européens ont joué un rôle majeur dans la redistribution géographique de l'art de l'Europe vers l'Amérique du Nord, et notamment du portrait, ainsi que dans la constitution de collections américaines au tournant du XX^e siècle²³⁵. On peut comprendre que le genre du portrait ait été recherché par les marchands et collectionneurs ou collectionneuses, puisque sa provenance en fait un objet estimable à plusieurs niveaux. Selon Pergam, le modèle représenté dans le portrait influence le *pedigree* de l'œuvre. La biographie du portrait devient alors un outil marketing utilisé par les marchands qui l'intègrent au sein de leurs catalogues, accompagnée de son historique d'exposition, des publications à son sujet et surtout d'informations biographiques sur le modèle²³⁶. La réputation de l'artiste et l'identité du modèle confèrent donc une certaine valeur à l'œuvre, et nous allons montrer que la réputation de Raeburn connaît une envolée à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

On retrouve les portraits de Raeburn dans plus de neuf maisons de ventes aux enchères à Londres entre 1885 et 1905, et particulièrement chez Christie's. Cet acteur majeur des ventes publiques²³⁷

²³³ « Settled Land Act 1882 », dans *legislation.gov.uk*. En ligne.

< [https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/45-46/38/enacted#:~:text=\(1\)A%20sale%2C%20exchange,rights%20of%20way%2C%20rights%20of](https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/45-46/38/enacted#:~:text=(1)A%20sale%2C%20exchange,rights%20of%20way%2C%20rights%20of) >. Consulté le 1^{er} juin 2024.

²³⁴ « Sir William Harcourt », dans *Encyclopedia Britannica*. En ligne. < <https://www.britannica.com/biography/William-Harcourt> >. Consulté le 1^{er} juin 2024.

²³⁵ Elizabeth A. Pergam, « Provenance as a pedigree: The Marketing of British Portraits in Gilded Age America », dans Gail Feigenbaum et Inge Reist (dir.), *op.cit.*, p. 104-120.

²³⁶ C'est à Duveen que l'on doit la collection de portraits du collectionneur américain Huntington, aujourd'hui conservée à la Huntington Library Art Collection (Los Angeles), qui démontre « the outstanding example of Joseph Duveen's profound influence on American taste and museum-building (...) ». *Ibid*, p. 116.

²³⁷ Christie devient « a dominant player in the auction market in London during the last quarter of the 18th century. In a short time (...) Christie convinced the elites of England to entrust him with the sale of their art collections. (...) ».

participe à la vente des portraits de Kenneth Murchison de Tarradale en 1872²³⁸, de William MacDowall en 1877²³⁹ et d'Alexander Fraser-Tytler en 1897²⁴⁰, aujourd'hui conservés au MBAM. Notre revue de presse nous a également permis de relever d'autres noms de maisons impliquées dans la vente de portraits de Raeburn à Londres, telles que Robinson & Fisher, Bonham & Sons, Foster, Phillips Son & Neale, Montagu & Robinson, ou encore Puttick & Simpson.

La provenance du portrait d'Alexander Fraser Tytler illustre bien les schémas de circulation des œuvres entre l'Écosse et Montréal (Figure 2.3) : une famille du Royaume-Uni possédant un certain nombre d'œuvres d'art se tourne vers une maison de vente aux enchères londonienne pour organiser une vente de succession (parfois complétée par du mobilier, de la joaillerie et autres objets de collection). Lors de la vente de la collection de famille de Mr Affleck Fraser chez Christie's le samedi 10 juillet 1897, neuf portraits de la famille Affleck Fraser of Reelig par Raeburn sont mis aux enchères, dont le portrait d'Alexander, acheté par le marchand Colnaghi & Co pour 215 guinées²⁴¹. Les galeristes londoniens sont en effet nombreux à s'approvisionner dans les ventes aux enchères, tels que le démontrent leurs livres de comptes²⁴².

Julia Armstrong-Totten explique notamment que les collectionneurs ne souhaitent pas toujours acheter lors de ventes aux enchères par crainte que les propriétaires du tableau ou un faux acquéreur ne fassent augmenter le prix de l'œuvre²⁴³. Parmi les comptes-rendus de ventes que nous avons étudiés, les galeristes qui achètent le plus les œuvres de Raeburn sont Agnew (en grande majorité), suivi de Colnaghi, Wallis et Weirthermer. Plus rarement, les tableaux peuvent être vendus par un collectionneur, une collectionneuse ou une famille de manière privée. Plusieurs annonces relevées dans les journaux montrent des propriétaires cherchant à vendre leurs collections sans intermédiaire. Une annonce publiée dans *The Standard* le 10 avril 1897 propose : « VALUABLE Family Portraits, by Reynolds and Raeburn, for Sale Privately (...) Keith and Co., advertising agents, Edinburgh ».

Filip Vermeulen, « Introduction to Part Three », dans Susanna Avery-Quash et Christian Huemer, *London and the emergence of a European art market, 1780-1820*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, p189-193 ; Francis Russell, « James Christie (1730-1803), Auctionner and More », dans Susanna Avery-Quash et Christian Huemer, *Ibid.*, p. 205-216.

²³⁸ Voir chapitre 1, p. 47 à p.50.

²³⁹ Voir chapitre 1, p. 53 à p. 55.

²⁴⁰ Voir chapitre 1, p. 56 à p. 59.

²⁴¹ *The Times*, 12 juillet 1897.

²⁴² Pamela Fletcher, « Shopping for art: the rise of the commercial art gallery, 1850s-90s », *op. cit.*, p. 54.

²⁴³ Julia Armstrong-Totten, *op. cit.*, p. 195.

Une autre, en date du 8 mai 1905 et publiée dans *The Daily Telegraph* rapporte : « OLD MASTERS. - For SALE, genuine PICTURES, by the following : Vandyck, Vernet, Raeburn, Gainsborough, Romney, Berghem, and others. No dealers - Apply by letter to K. 75, Church-road, Leyton ».

Mais ce qui nous intéresse particulièrement pour comprendre la circulation transatlantique des portraits peints par Raeburn, ce sont les stratégies mises en place par les galeristes de Londres pour conquérir les acheteurs locaux et internationaux. Nous allons voir que ces stratégies reposent en partie sur les artistes présentés, qui eux aussi profitent de ces moyens de diffusion pour la construction de leur réputation. L'étude des moyens mis en place par les galeries pour attirer les clients nous aide aussi à comprendre comment Londres se distingue sur le marché de l'art international au XIX^e siècle, et pourquoi les collectionneurs montréalais se tournent vers la capitale britannique pour s'approvisionner en art, et notamment en portraits de Raeburn.

2.1.2 Un « branding » international

Dans les années 1850, la French Gallery s'inspire des pratiques de la Royal Academy de Londres et met en place un calendrier d'expositions annuelles, avec une exposition de printemps consacrée à l'art français et une exposition d'hiver consacrée aux artistes britanniques²⁴⁴. La French Gallery utilise également la publicité dans les journaux avec un format proche de celui de la R.A, et publie des catalogues d'expositions. Selon Anne Helmreich, la French Gallery reprend « la rhétorique de l'Académie, prétendant également se consacrer à l'avancement de la qualité artistique et de l'éducation publique »²⁴⁵.

Mais la French Gallery cherche à se différencier de la Royal Academy : elle est ainsi la première galerie à utiliser une appellation « nationaliste ». D'autres suivent son exemple : la Belgian Gallery, le Salon Parisien, la Continental Gallery, la Japanese Gallery, la Netherlands Gallery, la Dutch Gallery...²⁴⁶. Une autre des stratégies de « branding » consiste à donner à la galerie le nom du

²⁴⁴ Pamela Fletcher, « Shopping for art: the rise of the commercial art gallery, 1850s-90s », *op. cit.*

²⁴⁵ Anne Helmreich, « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London », *op. cit.*, p. 440.

²⁴⁶ Pamela Fletcher, « The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London », *op.cit.*, p. 141.

marchand (Arthur Tooth, Agnew's, Colnaghi...) qui met l'accent sur la réputation et la fiabilité du marchand²⁴⁷.

Selon Pamela Fletcher, l'identification internationale a joué un grand rôle dans la construction du marché de l'art londonien. Il s'agit d'une stratégie de différenciation dans un environnement compétitif, différenciant les marchands de la Royal Academy, de société d'artistes et des autres marchands ou galeries. Cette représentativité des différentes écoles nationales au sein du nom de la galerie amène Fletcher à comparer le West End de Londres avec un voyage virtuel en Europe, « a kind of Grand Tour on Bond Street »²⁴⁸. Fletcher montre aussi que la dénomination internationale des galeries attire un public qui cherche à comparer les écoles nationales et l'école britannique, ce qui « encourage les spectateurs à s'identifier comme une audience nationale pour les arts »²⁴⁹. Pour Fletcher, ce « mode d'observation a également été encouragé par les expositions impériales et coloniales de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle »²⁵⁰, qui favorisaient une comparaison des peuples et des nations, tout en renforçant la fierté nationaliste des visiteurs et visiteuses.

2.1.3 Expositions temporaires et diffusion des œuvres de Raeburn

L'exposition temporaire est l'une des stratégies majeures des galeristes pour rentabiliser leur commerce et attirer les acheteurs. L'exposition permet en effet d'attirer un public payant et de générer des revenus additionnels. Les galeries demandent en général un droit d'entrée d'un shilling (qui est aussi le prix demandé par l'Académie) pour accéder aux expositions. Cette stratégie est mise en place dès 1786 par le marchand Noël Desenfans « parce que le prix d'entrée créerait un

²⁴⁷ Notre traduction. Citation original : « emphasizing the reliability through the reputation of the professional dealer ». Pamela Fletcher, « Shopping for art: the rise of the commercial art gallery, 1850s-90s », *op. cit.*, p. 60.

²⁴⁸ Pamela Fletcher, « The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London », *op. cit.*, p. 142. Bond Street est une rue située dans le West End de Londres, au cœur d'un quartier fréquenté par un public instruit et fortuné. Les marchands londoniens s'y installent afin de rehausser le prestige de leurs boutiques. Bond Street est en effet reconnue à la fin du siècle comme un centre de magasinage de luxe et un lieu pour « apprendre à cultiver son goût ». Anne Helmreich, « The Art Dealer and Taste: The Case of David Croal Thomson and the Goupil Gallery », 1885-1897, *Visual Culture in Britain*, Vol.6, n° 2, 2005, p. 31-49, cité dans Titia Hulst, *op.cit.* p. 235.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Notre traduction, citation originale : « This mode of viewing was also encouraged by the imperial and colonial exhibitions of the late nineteenth and early twentieth centuries. ». *Ibid.*, p. 142.

sentiment d'exclusivité qui attirerait le public»²⁵¹. Cette pratique permet aussi aux galeries de se différencier des autres boutiques de luxe du West End²⁵². Leur modèle financier repose donc sur la consommation visuelle et l'achat d'œuvres d'art. Un calendrier d'expositions temporaires permet de faire revenir les spectateurs et les critiques, de présenter une production artistique variée (maîtres anciens et contemporains, artiste ou école, rétrospective, exposition thématique...) et de construire la réputation d'un artiste²⁵³. Elles sont organisées toute l'année et annoncées dans différents journaux dès les années 1860²⁵⁴. Ainsi, l'exposition permet également d'occuper l'espace médiatique afin de faire connaître la galerie.

Entre 1885 et 1905, Henry Raeburn est omniprésent au sein des galeries, en plus d'apparaître régulièrement à la Royal Academy. Il est exposé à la French Gallery²⁵⁵, chez Forbes et Patterson, Colnaghi, Shepherd Gallery, Lawrie, Grosvenor Gallery, Dowdeswell Gallery, Grafton Gallery, Carlton Gallery, The New Gallery, etc. Selon notre revue de presse, l'artiste est également présenté chez Agnew²⁵⁶ tous les ans entre 1895 et 1905²⁵⁷, à l'exception de 1900²⁵⁸.

²⁵¹ Citation originale « because the entrance fee would create a feeling of exclusiveness that would attract the public ». Julia Armstrong-Totten, *op. cit.*, p. 197.

²⁵² Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 94.

²⁵³ En termes de construction de la réputation d'un artiste, et du goût, il ne faut pas minimiser la place des expositions annuelles organisées par d'autres institutions ou organisations que les marchands. On peut par exemple citer The Great Exhibition de 1851 et la Manchester Art Treasures Exhibition de 1857 lors de laquelle quelques œuvres de Raeburn sont exposées. Fletcher et Helmreich écrivent à propos de ce type d'expositions: « This unprecedented assemblage of Old Master and contemporary art aimed to demonstrate the wealth of art found in Great Britain in the hands of private collectors and to educate audiences ». Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 92.

²⁵⁴ Pamela Fletcher, « Shopping for art: the rise of the commercial art gallery, 1850s-90s », *op. cit.*, p. 49.

²⁵⁵ Située au 120 Pall Mall, la French Gallery prend le nom de Wallis & Son en 1867 et est dirigée par Henry Wallis avant de fermer ses portes en 1929. « French Gallery » dans *London Gallery Project*. En ligne. < <https://learn.bowdoin.edu/fletcher/london-gallery/data/pages/as557.html> >. Consulté le 25 mars 2024.

²⁵⁶ Thomas Agnew est un marchand d'œuvres d'art et d'estampes qui ouvre sa première boutique à Manchester en 1817, en partenariat avec Vittore Zanetti, un marchand d'estampes, encadreur et doreur italien. Les deux fils d'Agnew, William et Thomas rejoignent la firme comme associés en 1851 et ouvrent une première galerie à Londres en 1860, avant de s'installer sur Bond Street en 1877. Leurs succursales à Liverpool, Paris, Berlin et New-York font d'Agnew un des marchands d'art et de dessins les plus importants de la fin du XIX^e siècle.

« Thos. Agnew & Sons Ltd Archive », dans *The National Gallery*. En ligne. < <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/archive/record/NGA27> >.

Consulté le 11 mai 2024. ; Anne Hemreich, « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London », *Victorian Studies*, Vol. 59, n°3, printemps 2017, p. 442.

²⁵⁷ *The Daily Telegraph*, 1er décembre 1896 ; *Lloyd Weekly*, 12 décembre 1897 ; *The Pall Mall gazette*, 20 novembre 1899 ; *The Guardian*, 14 novembre 1902 ; *The Evening Standard*, 3 décembre 1901, 10 novembre 1903 et 8 novembre 1904 ; *The Daily Telegraph*, 8 mai 1905.

²⁵⁸ Il ne semble pas y avoir eu d'exposition d'œuvres de Raeburn en 1900 chez Agnew, à cause de l'exposition universelle de Paris qui a lieu la même année.

La présence de Raeburn au sein d'institutions culturelles renforce sa place parmi les maîtres du portrait en Grande-Bretagne. Ainsi, la National Portrait Gallery de Londres voit entrer plusieurs œuvres du portraitiste dans ses collections en 1858, 1877, 1878, 1886 et 1903. La Royal Scottish Academy of Painting accueille une œuvre en 1902, et les journaux anglais rapportent également l'achat d'un portrait de Raeburn par le musée du Louvre en 1904. Ses œuvres sont également présentées au sein d'expositions de diverses institutions ou associations culturelles à Glasgow, Édimbourg, Birmingham, Folkstone, Manchester et Londres. Quiconque s'intéresse à l'art à cette période en Grande-Bretagne croise donc fréquemment les portraits de Raeburn. Présenté parmi les « Early British Painters », ou la « Early British School », aux côtés de Gainsborough, Romney, Hoppner, Opie, Reynolds, le portraitiste écossais est très bien établi dans les expositions londoniennes de la fin du XIX^e siècle.

Enfin, certains marchands optent aussi pour des expositions itinérantes ou des partenariats avec des expositions universelles et internationales afin de promouvoir leurs artistes et développer leur marché. Sur place, la vente de reproductions ou photographies permet de rentabiliser le coût élevé du transport des œuvres, des frais de douane et d'assurance.

2.1.4 Relations avec les médias

En plus d'être présentes physiquement dans les salles d'exposition, les œuvres de Raeburn apparaissent régulièrement dans les journaux. En effet, les expositions temporaires organisées par les marchands londoniens y sont annoncées par des encarts publicitaires²⁵⁹. On peut retrouver une publicité pour les Galeries Dowdeswell dans le *Times* du 19 janvier 1893 : « EXHIBITION of PICTURES by EARLY BRITISH PAINTERS, including Reynolds, Gainsborough, Hoppner, Raeburn, Opie (...) Admission including catalogue, 1 – 160, New Bond-Street. Messrs. Dowdeswell are open to purchase pictures by the above artist. ». Ici, la publicité sert non seulement à attirer le public, mais également celles et ceux qui voudraient vendre leurs biens. Un autre exemple met en lumière les stratégies publicitaires des marchands. En 1904, Arthur Tooth achète

²⁵⁹ Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 89-90. La publicité pour les expositions comprend aussi l'affichage et l'utilisation d'hommes sandwichs.

plusieurs encarts à la suite dans le *Times* : la multiplication du nom du galeriste fait ressortir ses publicités sur la page du journal, attire le regard du lecteur et ancre le nom de la galerie dans sa mémoire²⁶⁰.

Une fois l'exposition annoncée, les marchands organisent des vernissages réservés à la presse. Cela leur assure une publicité gratuite dans les journaux, revues d'art spécialisées et magazines grand public. Les comptes-rendus sont stratégiquement publiés avant l'ouverture de l'exposition afin d'attirer les spectateurs dès l'ouverture et d'assurer le succès de l'événement. Ces stratégies sont également héritées du XVIII^e siècle et particulièrement du marchand Michael Bryan²⁶¹.

La relation des marchands avec les médias ne se limite pas à la publicité. Ils n'hésitent pas à investir financièrement dans les journaux ou à devenir critiques ou rédacteurs de revue. James Christie investit dans *The Whiggish Morning Chronicle* et dans le *Morning Post* afin de réduire ses coûts de publicité.²⁶² David Croal Thomson devient rédacteur en chef de l'*Art Journal* de 1892 à 1902, tout en étant responsable de la galerie Goupil de Londres (1885-1897), puis associé chez Agnew's (1898-1908)²⁶³. Thomson est représentatif du « système marchand-critique », un concept des sociologues Cynthia White et Harrison White qui traduit la codépendance du marché de l'art et de la presse au XIX^e siècle. Dans l'article « The Periodical and the Art Market: Investigating the “Dealer-Critic System” in Victorian England »²⁶⁴, Fletcher et Helmreich s'intéressent à cette codépendance chez Thomson. Le rôle de rédacteur en chef d'une revue d'art n'étant pas clairement délimité à l'époque, les frontières entre les médias et le marché sont alors perméables. Malgré le conflit d'intérêt évident pour nous aujourd'hui, Thomson utilise l'*Art Journal* à son avantage et publie des « critiques d'expositions favorables, des biographies d'artistes ou encore des essais

²⁶⁰ Document 5.

²⁶¹ Julia Armstrong-Totten, *op. cit.*

²⁶² Thomas M. Bayer et John R. Pace, « The Formation of a Nexus: A Story of Christie's », dans *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730-1900*, Londres, Pickering and Chatto, 2011, cité dans Titia Hulst, *op. cit.*, p. 227.

²⁶³ « David Croal Thomson | Artist |Royal Academy of Arts », dans *Royal Academy of Arts*. En ligne. < <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/david-croal-thomson> >. Consulté le 10 mai 2024.

²⁶⁴ Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « The Periodical and the Art Market: Investigating the “Dealer-Critic System” in Victorian England », *Victorian Periodicals Review*, Volume 41, n°4, hiver 2008, p. 323-351.

mettant en valeur des collections de mécènes ayant fait affaire avec Goupil (mais jamais exclusivement) »²⁶⁵. Thomson va même jusqu'à publier un profil élogieux sur la galerie en 1895.

2.1.5 La reproduction imprimée comme outil de diffusion

La reproduction d'œuvres sous forme d'estampes est une pratique héritée de la Royal Academy qui permet de faire connaître un artiste et assure une source de revenus supplémentaires aux marchands qui les éditent, tels que Goupil²⁶⁶, Arthur Tooth, Agnews et Colnaghi²⁶⁷.

Raeburn participa peu à cette activité commerciale de son vivant. Dans « Raeburn and the Print Culture of Edinburgh c. 1790– 1830: Constructing Enlightened and National Identities »²⁶⁸, Stana Nenadic s'intéresse à la reproduction de ses portraits au XVIII^e et XIX^e siècle et de leur collectionnement. Sur les 1000 tableaux de Raeburn, seuls 50 portraits furent gravés sur une période de 40 ans, et peu le furent à l'initiative du peintre.

C'est à partir de la reproduction dite « à la manière noire » (*mezzotint*) du portrait de *Mrs Scott-Moncrieff* par Thomas Gooch Appleton (1887) que les estampes des portraits de Raeburn reviennent sur le marché, coïncidant avec le renouveau de la manière noire. Selon David Alexander, les 70 reproductions produites entre 1890 et 1930 témoignent d'un goût partagé par les collectionneurs, collectionneuses et la classe moyenne pour les portraits de Raeburn²⁶⁹. Les marchands et éditeurs profitent d'un renouveau d'intérêt pour le portrait britannique du XVIII^e siècle pour rééditer les œuvres du portraitiste écossais. Agnew publie les portraits de *Mrs Gregory* (1898), *Lady Carmichael* (1903), *Miss Ross* (1904), *Mrs Irwin Boswell*, (1906), *Lady Maitland*

²⁶⁵ Notre traduction. Citation originale : "Thomson effectively linked the Art Journal and Goupil's merchandise through favorable exhibition reviews, biographical profiles of featured artists, and essays highlighting collections of patrons who had done business with Goupil (although never exclusively) ». Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « The Periodical and the Art Market: Investigating the "Dealer-Critic System" in Victorian England », *op. cit.*

²⁶⁶ Goupil publia 432 estampes entre 1853 et 1894, en faisant la galerie la plus active dans l'édition d'estampes. *Ibid.*

²⁶⁷ Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 85.

²⁶⁸ Stana Nenadic, « Raeburn and the Print Culture of Edinburgh, c. 1790-1830: Constructing Enlightened and National Identities », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *op. cit.*, p. 153-178.

²⁶⁹ David Alexander, « Raeburn and the Revival of Mezzotint Portraiture, 1890–1930 », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 351-366.

(1906), Colnaghi édite celui de *Mrs Scott-Moncrieff* (1888), sans oublier les reproductions publiées par Arthur Tooth (*Miss Sutie*, 1893, *Mrs Murchison*, 1904) et Goupil & Co (autoportrait de Raeburn, 1908). Ces estampes sont exposées par les marchands à Londres et lors d'expositions internationales, ainsi que publicisées dans divers journaux en Angleterre et en Amérique du Nord. En 1905, Agnew organise par exemple une exposition intitulée *Modern Mezzotints by the principal living engravers* qui comprend sept portraits de femmes par Raeburn. Certains marchands d'Amérique du Nord se fournissent aussi en reproduction de portraits à la manière noire, comme le marchand W. Scott Thurber à Chicago. Parmi les œuvres conservées au MBAM, l'artiste londonien Charles Picart (c. 1780-c. 1837) grave le portrait d'Alexander Fraser Tytler en 1813²⁷⁰.

Le commerce international des reproductions, ainsi que leur présence au sein de la presse illustrée, favorisent la renommée des artistes à l'international. La reproduction des portraits de Raeburn à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle participe donc à accroître la notoriété de Raeburn en Amérique du Nord.

2.1.6 Littérature sur l'art et le système « critique-marchand »

Le développement du marché de l'art est accompagné par celui de la littérature sur l'art. La publication de livres, catalogues d'enchères et catalogues d'exposition, aide à bâtir la notoriété d'un artiste ou d'un marchand. Ces outils de médiation visent aussi à éduquer le public et à influencer son goût pour l'art.

La production de catalogues d'exposition, allant du simple dépliant²⁷¹ au catalogue érudit, est une énième des pratiques héritées de la Royal Academy. Ces catalogues aident à façonner l'expérience du public et sont distribués au sein d'expositions. Publiés sous forme de pamphlets dans les années 1850 et 1860, ils mentionnent les titres des œuvres et artistes, auxquels s'ajoutent plus tard les titres et honneurs distribués par la Royal Academy. Dans les années 1870, les marchands utilisent aussi

²⁷⁰ Voir chapitre 1, p. 59.

²⁷¹ A propos de la distribution de petits catalogues, l'écrivain Henry James rapporte à l'occasion d'une visite de galerie qu'un employé « supplies you with a neat literary explanation of the pictures, majestically printed on cardboard and almost as clever as an article in a magazine ». Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 90.

une revue de presse afin de rehausser leur prestige : « they have been noticed by the press, a significant accomplishment in itself » écrit Pamela Fletcher²⁷². Dans les deux dernières décennies du siècle, les revues de presse sont remplacées par des préfaces à visée éducationnelle écrites par des écrivains dans le but de séduire les critiques et d'attirer les visiteurs et visiteuses²⁷³. La Fine Art Society fait par exemple appel à Henry James en 1891. La provenance des œuvres est également mise en avant afin de confirmer leur « pedigree » et de leur donner plus de valeur.

En plus des catalogues d'exposition, des marchands comme David Croal Thomson participent à la publication de textes sur l'art, monographies et biographies, un genre en pleine ascension. Cette pratique n'est ni nouvelle ni exclusive au marché de l'art londonien : le marchand français Jean-Baptiste Lebrun publie par exemple entre 1792 et 1796 une *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* en trois volumes²⁷⁴. Dans l'article « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field », ²⁷⁵ Anne Helmreich démontre que les marchands ont joué un rôle actif dans la production et le développement de la discipline de l'histoire de l'art au XIX^e siècle. Elle montre comment les pratiques d'écriture et de ventes du marchand mettent en lumière le chevauchement de l'histoire de l'art, de la critique et du commerce de l'art. Si le marchand reste un *connoisseur* jusqu'au milieu du XIX^e siècle, Thomson obtient un rôle d'expert grâce à la publication de textes sur l'art (catalogues d'exposition, biographies, publications annuelles et magazines), notamment sur l'école de Barbizon, à qui il donne le nom. Ce rôle rehausse à la fois le statut professionnel du marchand, ainsi que la valeur des œuvres et artistes qu'il présente. Pour Helmreich, Thomson est représentatif des « chercheurs-marchands » pour qui la production et la diffusion de savoirs étaient un atout dans le développement des affaires et de leur réputation. Helmreich montre ainsi que le commerce de l'art, la critique d'art et l'histoire de l'art étaient interdépendants dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

²⁷² Pamela Fletcher, « Shopping for art: the rise of the commercial art gallery, 1850s-90s », *op. cit.*, p. 57-58.

²⁷³ Ces écrivains « could both mollify critics, who often had close ties to the literary world, and attract publicity ». Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 90.

²⁷⁴ Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, « CHAPTER 1 The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the “Long” Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 53.

²⁷⁵ Anne Helmreich, « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field », *Getty Research Journal*, n°5, 2013, p. 89-100.

Raeburn se fait une place dans cette littérature sur l'art dès les années 1870/1880. Un premier ouvrage est publié en 1877²⁷⁶, suivi par la biographie de W. Raeburn Andrew en 1887, puis celle de William Armstrong en 1902, avec la participation du critique d'art écossais R.A.M. Stevenson et de J. L. Caw, directeur de la National Portrait Gallery²⁷⁷. Caw édite sa propre monographie sur Raeburn en 1909²⁷⁸, sans oublier celle publiée par la Royal Association for Promotion of the Fine Arts in Scotland en 1890²⁷⁹. On compte aussi parmi les ouvrages édités sur Raeburn divers catalogues d'exposition à Londres et en Amérique du Nord, tels que « The Masterpieces of Raeburn » publié dès 1890 à New York²⁸⁰, ou encore le catalogue d'exposition de Knoedler (New York) en 1900²⁸¹. Il est ainsi certain que les biographies et catalogues dont Henry Raeburn fait l'objet participèrent à bâtir sa renommée en Amérique du Nord.

Pour conclure, la prédominance de Raeburn sur le marché de l'art londonien se solde aussi par une hausse conséquente des prix de ses œuvres, pour lesquelles les marchands enchérissent agressivement (notamment en 1902 et 1903). Ce momentum autour des œuvres de Raeburn, cette hausse des prix et la compétition entre marchands sont rapportés dans les médias. On peut par exemple lire dans le *Daily Telegraph* du 7 juillet 1902 :

It has been a Romney and Raeburn year. The Scottish painter has rapidly been elevated during the past ten years, and is now reckoned as a compeer with Reynolds and Gainsborough.(...) On Saturday this same picture reached 1 250 guineas. Messrs Colnaghi gave 1 300 guineas for a lady's portrait supposed to be that of Lady Raeburn.²⁸²

²⁷⁶ R.S. Clouston, *The Works of the Late Sir Henry Raeburn*, Londres, G. Newnes, limited / F. Warne & co, 1877.

²⁷⁷ Walter Armstrong, *Sir Henry Raeburn*, trad. par B-H Gausseron, Paris, Hachette, 1902, 139 p. En ligne. < <https://archive.org/details/sirhenryraeburn00arms/page/126/mode/2up?view=theater> >. Consulté le 1er janvier 2024.

²⁷⁸ CAW, James L., *Portraits by Sir Henry Raeburn*, Édimbourg, Otto Schulze & Company, 1909. « Raeburn by Caw, James Lewis, 1864 », dans *Internet Archives*. En ligne. < <https://archive.org/details/raeburn00cawj> >. Consulté le 14 mai 2024.

²⁷⁹ William Ernest Henley, *Sir Henry Raeburn a Selection from His Portraits*, Édimbourg, T. and A. Constable for the Royal Association for Promotion of the Fine Arts in Scotland, 1890, 88 p.

²⁸⁰ *The Masterpieces of Raeburn*, New York, F. A. Stokes Company, 1890. En ligne. < https://archive.org/details/masterpiecesofraeb_0/mode/2up >. Consulté le 3 juin 2024.

²⁸¹ M. Knoedler & co., Loan Exhibition of Pictures by Raeburn : April 13th through 27th, New York, M. Knoedler, 1900.

²⁸² *The Daily Telegraph*, 7 juillet 1902.

La compétition entre marchands et la surprise des journalistes face à cette hausse des prix sont également illustrées dans un article du *Daily Telegraph* du 22 mai 1903. Le marchand Colnaghi acquiert un portrait de Raeburn pour 14 000 guinées, presque dix fois le prix habituel des portraits du peintre :

Mr. Martin Colnaghi, the oldest member of the class of professional art collectors, made the huge final bid for the Scottish painter's full-length portrait of Sir John Sinclair of Ulbster. (...) Raeburn has had a remarkable rise in the market. (...) As a rule, it is only female portraits by masters of the Early British School that fetch these colossal sums. Yesterday's price is consequently all the more surprising²⁸³.

Enfin, un article de juin 1903 rapporte que le peintre « is now becoming inevitable at auction »²⁸⁴.

Nul doute que les différentes stratégies des marchands pour bâtir la renommée de leurs galeries et de leurs expositions, leurs présences dans les médias londoniens et internationaux, ainsi que leur agressivité sur le marché pour acquérir les œuvres de Raeburn, ont dû attirer l'attention des collectionneurs ou collectionneuses d'Amérique du Nord. Il est ainsi plus facile de comprendre pourquoi le montréalais R.B Angus achète deux portraits de Raeburn directement à Londres, auprès du marchand Lawrie²⁸⁵. Lors de son voyage en Amérique du Nord en 1898, le marchand David Croal Thomson rapporte que R.B. Angus est « entre les mains » de Lawrie, mais ne mentionne pas les portraits de Raeburn parmi sa collection. Les deux portraits de Raeburn présents dans la collection d'Angus puis légués au MBAM auraient donc été acquis entre 1898 et 1903, potentiellement pendant un voyage d'affaires d'Angus à Londres en 1898²⁸⁶. Lawrie ruse d'ailleurs lors de la vente, offrant au collectionneur un duo de portraits des soi-disant « Monsieur et Madame D. ». Le MBAM a depuis démontré que les deux portraits ne représentent pas un mari et

²⁸³ *The Daily Telegraph*, 22 mai 1903, p. 9.

²⁸⁴ *The Daily Telegraph*, 26 juin 1903.

²⁸⁵ Document 6 ; La galerie Lawrie & Co est située au 15, Old Bond Street et se spécialise dans la peinture flamande, française et écossaise. La boutique est créée par W.D. Lawrie en 1892/1893. Il s'agit d'une succursale de la galerie de Glasgow, établie en 1850 par le père de W.D, Thomas Lawrie. « Lawrie & Co., Messrs. », dans *National Gallery of Art*. En ligne. < <https://www.nga.gov/collection/provenance-info.9088.html#biography> >. Consulté le 25 mars 2024.

²⁸⁶ *The Gazette*, 9 juillet 1898, p. 23. Document 7.

sa femme²⁸⁷. Il s'agissait vraisemblablement d'une stratégie pour gonfler le prix de vente, la tendance sur le marché étant de garder les portraits d'époux ensemble autant que possible.

Figure 2.1 Provenance des *Portrait de femme* et *Portrait d'un gentilhomme*, Henry Raeburn

- Londres, Lawrie & Co²⁸⁸,
- Montréal, R.B. Angus [1831-1922], acheté chez Lawrie & Co entre 1898 et 1903²⁸⁹,
- Montréal, Walter Chipman [1866-1950] et sa femme Maud Mary Angus Chipman [1860-1946], par descendance via R.B. Angus, vers 1922,
- Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, don de W. W. Chipman, 1950.

²⁸⁷ Document 8.

²⁸⁸ Document 6.

²⁸⁹ *Ibid.*



Figure 2.2 Henry Raeburn, *Portrait de femme*, vers 1815-1820, huile sur toile, 76,2 x 63,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal, legs Mme W. W Chipman, Photo MBAM.

La réputation de Raeburn en Amérique du Nord ne peut cependant pas être uniquement attribuée aux marchands londoniens et il convient de nommer les différents médiums par lesquels son travail

atteint également le Canada et les États-Unis. Robyn Asleson, dans le chapitre « Raeburn in America: Scottish–American Art Networks, 1791–1845 »²⁹⁰, met en lumière l’importance des réseaux écossais et du système des académies aux États-Unis qui participèrent à bâtir la réputation du portraitiste. De plus, l’avancée des technologies et la révolution des transports engendrent l’apparition de la presse illustrée et une distribution internationale des journaux et magazines²⁹¹. Cette internationalisation de la presse se concrétise par la publication d’actualités européennes dans les journaux du continent nord-américain. Raeburn apparaît ainsi dans différents articles consacrés aux ventes enchères britanniques, tels que la vente du portrait de Sir John Sinclair rapportée dans la *Gazette* de Montréal le 22 mai 1903²⁹² ou la vente de la collection de Lord Tweedmouth, publiée dans le *New York Times* du 9 juillet 1905²⁹³. Raeburn est également déjà présent au sein d’expositions nord-américaines : il est exposé entre 1897 et 1900 à New York²⁹⁴, à Boston en 1897²⁹⁵ et à Chicago en 1900²⁹⁶. À Montréal, le *Portrait de D. McDonald, M.P.* est prêté par W. J. Learmont à l’AAM en 1898²⁹⁷, alors que le portrait de Betsy Hume est prêté par James Ross à la *Montréal Art Gallery* en janvier 1905.

La première vente d’une œuvre de Raeburn à Montréal que nous avons recensée a lieu en 1888, lors d’une vente publique de l’encanteur Matthew Hick. Le peintre apparaît aux côtés de Bergham, Brughel, Canaletti, Hogarth, Lawrence, Nasmyth et Poussin²⁹⁸. Nous n’avons pas d’informations sur l’identité du modèle, mais cette vente prouve que la circulation des œuvres de Raeburn en Amérique du Nord est active dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Elle est vraisemblablement la conséquence d’un marché propice, des efforts « marketing » développés par

²⁹⁰ Robyn Asleson, « Raeburn in America: Scottish–American Art Networks, 1791–1845 », dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 224-257.

²⁹¹ Jan Dirk Baetens et Dries Lyna, « CHAPTER 1 The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the “Long” Nineteenth Century », *op. cit.*

²⁹² Document 9.

²⁹³ Document 10.

²⁹⁴ Metropolitan Museum New York, 1897 ; Union League Club, Manhattan, 1897 (*Portrait of Mrs Campbell*) ; Art Exhibition at the Union League Club, Manhattan, 1898 ; Union League Club, Manhattan, 1900 (*Lady Belham* et *Lady Ellbank*) ; American Art Gallery, The Mendonca Collection, Avril 1899 (*Lord Byron*).

²⁹⁵ Exhibition of One Hundred Masterpieces at the Boston Art Students’ Association.

²⁹⁶ Au moins trois portraits de Raeburn sont présentés à Chicago, à l’Art Institute en 1900 ; puis au Fine Arts Building la même année et lors de l’exposition de la collection de R. Hall McCormick en 1898 (*Portrait of Jean*).

²⁹⁷ 20th loan exhibition : oil paintings, in the Art Gallery, Phillips Square, January 25th to February 8th 1898, Montréal, Art Association of Montréal (catalogue d’exposition), Montréal, The Art Association Montreal, 1898. Dans *Canadiana*. En ligne. < <https://www.canadiana.ca/view/oocihm.95306/20> >. Consulté le 12 mai 2024

²⁹⁸ Sicotte, *op. cit.*, p. 325.

les marchands londoniens à partir de 1860 et de l'internationalisation du marché de l'art. D'autres moyens permettent aussi la circulation transatlantique des œuvres de Raeburn jusqu'à Montréal, tels que les agents commerciaux et les dépôts de consignation.

2.2 David Croal Thomson, marchand londonien à la conquête de l'Amérique du Nord

L'un des acteurs majeurs du marché de l'art londonien qui nous permet de mieux comprendre les liens entre Montréal et le marché britannique est le marchand et critique d'art David Croal Thomson (1855-1930).

Peu de recherches ont été consacrées à Thomson²⁹⁹ et aucune ne concerne ses activités d'agent commercial à Montréal. Le chapitre publié par Alison Clarke au sein de l'ouvrage *Money in the Air: Art Dealers and the Making of a Transatlantic Market, 1880–1930*³⁰⁰ étudie pour la première fois le carnet de bord de Thomson, rédigé lors de son voyage en Amérique du Nord en 1898. Cette archive conservée à la *National Gallery* de Londres³⁰¹, complétée par le fonds d'archives de Thomson du GRI, révèlent ses stratégies d'affaires ainsi que les liens entre le marchand et les collectionneurs montréalais³⁰². En s'intéressant à Thomson, notre regard se tourne progressivement vers le Canada et le collectionnement d'art.

Né à Édimbourg, David Croal Thomson travaille pour une galerie dans la capitale écossaise avant de devenir sous-rédacteur en chef de l'*Art Journal* à Londres entre 1881 et 1888. Il est ensuite responsable de la Galerie Goupil de 1885 à 1897, puis devient associé chez Agnew's de 1898 à 1908, avant de rejoindre la French Gallery de 1908 à 1918 (où il participe à l'organisation d'une exposition sur Raeburn en 1914). À la fin de sa carrière, il établit la Barbizon House (1918-1924) avec son fils Lockett Thomson, et publie un magazine du même nom consacré aux différentes

²⁹⁹ Seuls deux articles scientifiques ont été publiés : Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « The Periodical and the Art Market: Investigating the "Dealer-Critic System" in Victorian England », *op. cit.*; Anne Hemreich, « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field », *Getty Research Journal*, n°5, 2013, p. 89-100.

³⁰⁰ Alyson Clarke, *op.cit.*

³⁰¹ National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres.

³⁰² Voir aussi Anne Helmreich, « The Art Dealer and Taste: The Case of David Croal Thomson and the Goupil Gallery, 1885-1897 », dans *Visual Culture in Britain*, Vol. 6, n°2, cité dans Titia Hulst, *op. cit.*, p. 233-238.

œuvres présentées dans la galerie. En Angleterre, Thomson participe à la promotion de l'art français, de l'art flamand et du peintre Whistler. Comme discuté précédemment, Thomson est également un fervent auteur, publiant plusieurs ouvrages sur l'art, tenant le poste de rédacteur en chef de l'*Art Journal* de 1892 à 1902, et contribuant à divers magazines et journaux, tels que *The Year's Art*, le *Magazine of Art*, *Scotsman* et l'encyclopédie *Britannica*.

Bien qu'il soit autodidacte, Thomson devient un marchand et spécialiste reconnu internationalement. Anne Helmreich souligne qu'il noue d'étroites relations avec les institutions culturelles, parce qu'il sait qu'une œuvre qui rejoint une institution renommée peut bâtir la réputation d'un artiste³⁰³. Il organise ainsi l'acquisition d'une œuvre de Whistler par le Musée du Luxembourg à Paris. Il est également en contact avec Hugo van Tschudi, directeur de la National Gallery de Berlin, et Richard Schöne, directeur des musées de Berlin. Pendant son voyage de 1898 en Amérique du Nord, il rencontre plusieurs professeurs lors d'une conférence à l'AAM et séjourne chez J. W. Beatty, conservateur au Carnegie Art Gallery de Pittsburgh. Thomson navigue donc aisément dans les cercles institutionnels du monde de l'art, autant en Europe qu'en Amérique du Nord.

En 1898, Thomson rejoint la galerie londonienne Agnews et se rend au Canada et aux États-Unis pour une visite d'affaires. Il arrive à New York le 12 février 1898 et poursuit sa tournée à Philadelphie, Wilmington, Montréal, Chicago, Pittsburgh et Washington. Les informations rapportées par Thomson dans son carnet de voyage témoignent des stratégies employées par le marchand pour développer sa clientèle en Amérique du Nord. Il y détaille chacun de ses déplacements et chacune de ses rencontres avec les collectionneurs et directeurs d'institutions³⁰⁴. Il tient également un inventaire des œuvres qu'il a pu voir chez les collectionneurs et note leurs besoins (vente ou acquisition). Ses comptes-rendus sont détaillés et comprennent les adresses des

³⁰³ Anne Helmreich, « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field », *op. cit.*

³⁰⁴ Il est également invité à une conférence sur l'architecture au MBAM. À Pittsburg, il est invité par J. W. Beatty « curator of the Carnegie Art Gallery and one of the most important men for us in the country ». Le marchand est donc très proche du milieu de l'art en Amérique du Nord. National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres, p. 94 et p. 116.

collectionneurs, des descriptions de leurs demeures, des accrochages des tableaux³⁰⁵ ainsi que des annotations sur comment Croal Thomson perçoit les collectionneurs³⁰⁶.

À Montréal, il séjourne du 23 février au 25 février chez George Alexander Drummond, lui aussi natif d'Édimbourg. Drummond est alors sénateur, président de la Banque de Montréal et de l'Art Association (AAM, plus tard MBAM)³⁰⁷. Drummond et Thomson sont en contact depuis 1891, date à laquelle le marchand lui présente *La note rouge : la sieste* de Whistler à Paris, que le collectionneur achète par la suite. Thomson travaille alors chez Goupil et nous ne savons pas comment il entre en contact avec Drummond : la galerie Goupil travaille-t-elle déjà avec Drummond? Thomson est-il introduit par l'entremise de Lord Strathcona, qui est très actif sur les marchés de New York et de Londres entre 1886 et 1888³⁰⁸? Quoi qu'il en soit, la position de Drummond dans la société montréalaise ouvre les portes des meilleures collections d'art en ville à Thomson. Il découvre ainsi les collections de R.B Angus, James Ross, Lord Strathcona et Sir William Cornelius Van Horne.

Dans son rapport, Thomson annote la qualité des collections³⁰⁹ ainsi que toute information pertinente pour établir un « profil client » ou qui favoriserait le développement de ses affaires. Il écrit par exemple que Lord Strathcona pourrait être intéressé par un portrait de Reynolds ou de Gainsborough, que Drummond recherche un tableau de Turner et qu'Angus serait un potentiel acquéreur d'œuvres de Constable, Watts, Turner ou Orchardson (même si le collectionneur est « entre les mains client » du marchand Lawrie³¹⁰). Lors de sa visite chez Van Horne le 24 février, Thomson écrit qu'il s'agit de la plus grande collection de tableaux à Montréal et ajoute « (...) I

³⁰⁵ « (...) it is literally filled from floor to ceiling (...) ». National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres. p. 44.

³⁰⁶ Il écrit par exemple au sujet du New-Yorkais Blakeslee: « I am not very sure of his financial soundness ». *Ibid.* p. 64.

³⁰⁷ Michèle Brassard et Jean Hamelin, « DRUMMOND, Sir GEORGE ALEXANDER », dans *Dictionary of Canadian Biography*. 1994. En ligne. < http://www.biographi.ca/en/bio/drummond_george_alexander_13E.html >. Consulté le 20 mai 2024

³⁰⁸ Janet M. Brooke, *op.cit.*, p. 26-27.

³⁰⁹ Il rapporte par exemple que « Mr. Ross has only a small number of pictures but several are very fine » et qualifie la collection d'Angus de « really important collection with several remarkable pictures ». National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres, p. 83 et 85.

³¹⁰ Document 11.

was with him a very long time. I feel sure there is business to be done with him », précisant que Van Horne est un acheteur de Rembrandt, Bargue, Reynolds et Gainsborough³¹¹.

Après avoir noté les différentes acquisitions souhaitées par les collectionneurs, le marchand rapporte ces informations à la boutique de Londres afin de connaître l'état des stocks, et, idéalement, de conclure une vente rapidement. Au besoin, il revoit le collectionneur et lui propose une ou plusieurs œuvres grâce à des reproductions photographiques. Il présente ainsi quelques tableaux à Angus et Van Horne à la fin de son séjour à Montréal.

Thomson entreprend ce voyage dans le but de démarcher de nouveaux clients, de comprendre leurs goûts et de créer un lien humain, tout en essayant autant que possible de réussir une transaction pendant qu'il est en Amérique du Nord. Il est alors conscient du potentiel des collectionneurs montréalais et écrira plus tard en 1907 :

Il est un fait qui n'est généralement pas reconnu, mais qui aura un poids considérable sur le marché de l'art dans les années à venir, à savoir que, après Londres, Paris, New York, c'est Montréal qui est le centre artistique le plus important pour la qualité des œuvres qui y sont réunies dans les collections particulières. Depuis plus de trente ans, les collections de peinture de Montréal se sont sans cesse enrichies et elles comptent parmi les meilleures.³¹²

Lors de sa visite de 1898, le marchand incite les collectionneurs à garder contact et à lui rendre visite à la boutique de Bond Street à Londres afin de poursuivre l'acquisition d'œuvres. Les marchands britanniques profitent donc des avancées dans le domaine du transport (traversée de l'Atlantique en bateau, rapidité du train), des médias (reproduction photographique) et des communications (télégramme) pour conquérir une clientèle nord-américaine fortunée.

À son retour en Angleterre, Thomson publie un court article dans l'*Art Journal* où il énumère les collections rencontrées à Cleveland, Pittsburgh (« One the best women portraits by Raeburn has a

³¹¹ *Ibid.*, p. 92.

³¹² David Croal Thomson, *The Brothers Maris*, dans C. Holme (dir.), *Studio*, Londres, 1907, p.xxix, cité dans Janet M. Brooke, *op. cit.*, 1989, p. 16.

home there »³¹³), Washington et Philadelphie. Montréal n'est pas citée, mais l'article est illustré par une photo de Thomson en compagnie de Drummond (Planches 4 et 5).

En se déplaçant à Montréal en 1898, David Croal Thomson noue des relations de proximité avec les collectionneurs. Il devient une personne de référence et les accompagne dans les différentes étapes du collectionnement : le conseil, l'acquisition, puis la vente (de leur vivant ou après leur décès). Thomson noue des liens particulièrement étroits avec Sir Drummond. Suite au décès de ce dernier en 1910, sa femme Julia demande l'aide du marchand pour le catalogue et la vente de la collection³¹⁴. Leur correspondance témoigne de la confiance et de l'estime établies entre les Drummond et le marchand d'art³¹⁵, des qualités essentielles pour que les marchands puissent fidéliser leur clientèle³¹⁶. Finalement, la vente de Drummond a lieu chez Christie's en juin 1919³¹⁷.

L'étude du voyage de Thomson en 1898 illustre donc comment les agents européens développent leurs relations avec les collectionneurs montréalais et américains au tournant du XX^e siècle.

2.3 La galerie montréalaise Scott & Sons

Tel que nous l'avons montré avec David Croal Thomson, les voyages entrepris par les agents commerciaux³¹⁸ ont pour objectif de conquérir et fidéliser une clientèle montréalaise. S'ils sont parfois en concurrence avec les marchands locaux, les agents peuvent également nouer des

³¹³ « #231 The Art journal v.60 1898 », dans *HathiTrust*. En ligne. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015022365400&seq=231&q1=raeburn> >. Consulté le 15 mai 2024.

³¹⁴ Getty Research Institute, Julia Drummond, « David Croal Thomson, General Correspondence C-H, Series I, Box 2 », Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles.

³¹⁵ Document 12. Julia Drummond écrit également en février 1910 à David Croal Thomson : « Will you let us know if you do think of visiting America? Sir George (...) always enjoyed his "talks" with you (...). ». *Ibid.* ; À propos de Drummond, Croal Thomson relate dans son carnet de voyage « A man of refined taste, head of the Artistic people here and very friendly to me. Tonight he has had a dinner party for me and he is really very attentive » National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres, p. 88.

³¹⁶ « the importance of trust in the art market and how dealers can thrive once they have secure it from their clientele ». Filip Vermeulen, *op. cit.*, p. 190.

³¹⁷ *The Daily Telegraph*, 7 mai 1919 ; La collection de James Ross est également vendue chez Christie's en 1927. La vente comprend le portrait de Betsy Hume par Raeburn, acheté par Knoedler (NYC) pour £5460. *Hull Daily Mail* (Angleterre), 9 juillet 1927, p. 1.

³¹⁸ Le terme « agent commercial » n'a pas été féminisé car la profession n'est composée que d'hommes pendant la période étudiée (sauf preuve du contraire).

relations de partenaires avec le marché de l'art nord-américain. C'est le cas de la galerie Scott & Sons, créée par le Britannique William Scott (1931-1904) en 1859. Hélène Sicotte, qui consacre sa thèse à la galerie Scott & Sons et au marché de l'art du XIX^e siècle et XX^e à Montréal³¹⁹, nous offre une histoire complète de la galerie. Afin d'appuyer nos hypothèses de circulation des œuvres de Raeburn et de proposer une amorce de portrait pour le marché de l'art montréalais au XIX^e siècle, une présentation de la galerie est nécessaire.

William Scott fonde une entreprise d'encadrements et de miroirs en 1859 à Montréal. Contrairement au marché londonien, les marchands d'art montréalais ne se sont pas encore professionnalisés dans les années 1860 et cumulent plusieurs spécialisations : encadrements, fabrications de corniches, de miroirs et de mobilier, importations d'œuvres et de gravures, restauration et nettoyage d'œuvres... Entre 1862 et 1887, Scott organise plusieurs ventes d'œuvres d'art lors de ventes aux enchères. Son employé William Lewis Fraser s'approvisionne en France et en Angleterre, dans les ventes aux enchères, chez les marchands d'art, et parfois auprès d'artistes. Pendant cette période d'importation, Scott favorise la peinture (école de Barbizon et peinture hollandaise surtout), les aquarelles et les arts décoratifs.

L'ouverture d'un espace dédié à la présentation de peintures anglaises, écossaises, allemandes et canadiennes en 1863 rejoint les pratiques londoniennes de l'époque. Puis, son déménagement au 363 rue Notre-Dame en 1867 lui permet de s'installer dans un quartier d'encanteurs, artisans et commerçants (Planche 6). Scott s'inspire également des pratiques londoniennes lorsqu'il demande un prix d'entrée pour sa quatrième exposition d'hiver en 1884.

Scott met fin à l'importation et aux ventes publiques en 1887, suite à des difficultés financières liées au marché. Le galeriste met alors en place un nouveau mode d'approvisionnement auprès de marchands en Europe et en Amérique du Nord. Il prend désormais des toiles en consignment provenant de Paris, Londres (French Gallery, Thomas Richardon & Co, Henry Graves & co, E.J.

³¹⁹ Hélène Sicotte, «L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 945 p.

van Wisselingh & co) et New York (Durand-Ruel, Cottier & Co)³²⁰. Afin de rehausser le prestige de la boutique, Scott & Sons s'approvisionne également en papier peint et textile auprès de Morris & Co. à Londres, en tapis orientaux chez Cardinal & Hartford à Londres et en verre auprès de Louis C. Tiffany à New York.

Plusieurs lettres échangées entre David Croal Thomson et la galerie W. Scott & Sons montrent qu'ils sont en contact dès 1889³²¹. L'une d'entre elles, datée du 13 décembre 1889, est envoyée par W. Scott and Sons à Thomson afin de confirmer la recommandation d'un nouvel employé³²². Nous ne savons pas comment ils entrent en contact, mais puisque Thomson travaille chez Goupil à cette date, nous devrions ajouter la galerie à la liste des fournisseurs de Scott & Sons.

Dans le modèle de consignment mis en place après 1887, les œuvres sont présentées un certain temps chez Scott & Sons, avant d'être envoyées dans une autre galerie si elles n'ont pas trouvé d'acheteurs à Montréal. Pendant cette période de dépôt en consignment, l'exposition devient le « mode principal de mise en marché » des œuvres³²³. Entre 1888 et 1914, Sicotte recense 132 expositions ou diffusions de peintures, aquarelles, dessins et estampes par Scott & Sons, y compris la première exposition consacrée à l'école impressionniste à Montréal en 1892³²⁴. Ces œuvres font peu l'objet de publicité dans les médias à cause de leur temps limité en ville.

Cette affiliation avec des marchands étrangers est une stratégie qui s'impose à Scott. Il se plie à la concurrence européenne, qui, comme expliqué plus haut, dépêche ses agents sur le sol nord-américain. Car Thomson n'est pas le seul marchand à effectuer des tournées en Amérique du Nord.

³²⁰ Malgré ce mode d'approvisionnement via la consignment, nous avons retrouvé Scott & Sons dans les registres de Knoedler à New York en tant qu'acheteur de Gainsborough, Romney et Swan en 1894. Sicotte soutient qu'il n'achète plus d'œuvres après 1877 mais cette archive démontre le contraire. Les pratiques du marchand semblent donc plus variées que la classification proposées par Sicotte. ;Getty Research Institute, « 2012.M.54, Knoedler, Sales, stocks and commissions, 1891-1897, Box 60 », Los Angeles.

³²¹ Getty Research Institute, David Croal Thomson, « David Croal Thomson, General Correspondence C-H, Series I, Box 2 », Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles.

³²² « we took him on to assist in the office (...) and would be glad if you would kindly drop us a line as to his honesty and reliability » peut-on lire. On remarque aussi qu'il est inscrit en entête de la lettre « W. Scott & Son, Paintings, Etchings, Frames, Eastern Rugs, Decoratins, Furniture, Mantels, Fireplace », montrant que Scott est encore un marchand et artisan en 1889.

³²³ Hélène Sicotte, *op. cit.*, p. 69.

³²⁴ *Ibid.*

L'unique portrait réalisé par Raeburn qu'il rencontre lors de son voyage de 1898, *Lady in white*³²⁵, appartient au collectionneur A. M. Byers de Pittsburgh³²⁶ et a été acheté auprès du marchand new-yorkais Knoedler³²⁷ via l'agent commercial M. Carstairs³²⁸. La galerie Scott & Sons ne peut donc rivaliser avec des firmes d'envergure internationale et « en bons tacticiens, les dirigeants de Scott & Sons préférèrent entamer une pratique d'affiliation et de collaboration plutôt que de confrontation ouverte avec leurs concurrents » écrit Sicotte³²⁹. Ce mode de commercialisation permet aussi aux marchands britanniques de trouver le bon marché pour la bonne œuvre, la déplaçant de point de vente en point de vente, jusqu'à ce qu'elle trouve acquéreur.

Un dernier point démontre que Scott & Sons détient une place de choix sur le marché de l'art montréalais à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Plusieurs collectionneurs fortunés et haut placés à Montréal font affaire avec la galerie : Angus, Van Horne, Greenshields, Drummond et Hosmer (qui lui achète un paysage de Constable, un portrait de Reynolds et un de Gainsborough). Il est également pertinent de noter que Scott & Sons réalise le catalogage des collections des Montréalais Alexander D. Steele, John Popham, Sir John Joseph Caldwell Abbott, Edward Lusher et Charles John Brydges entre 1890 et 1898. Cette confiance indique que le marchand est bel et bien passé du statut d'artisan à celui d'expert en arts en une trentaine d'années.

Comme démontré avec Scott & Sons, le marché de l'art éclot tardivement à Montréal, soit dans la dernière décennie du XIX^e siècle. Le bassin de Montréalais fortunés n'était en effet pas assez important, voire sophistiqué et éduqué³³⁰, pour voir émerger un solide réseau de marchands avant 1890. À la différence de leurs prédécesseurs, les marchands de la fin du siècle sont des connaisseurs,

³²⁵ Qualifié par David Croal Thomson de « best picture of the Artist in U.S.A ». National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres, p. 118.

³²⁶ Document 13.

³²⁷ *Ibid.*,

³²⁸ *Ibid.* Il rapporte « Most of the pictures here have come from Mr. Carstairs of Knoedler's. Mr C. comes to Pittsburg several times during the winter and he has a little room in the principal street, one stair up, where he keeps a porter. »

³²⁹ Sicotte, *op. cit.*, p. 287.

³³⁰ « Le marchand de tableaux a transformé son approche de la diffusion à mesure que le réseau domestique étendait ses ramifications et parvenait à un plus haut degré de sophistication ». Sicotte, *op. cit.*, p. 80.

« (...) la situation du marché de l'art n'autorisa de telles mutations qu'à partir de la dernière décennie du XIX^e siècle. Il fallait en effet qu'un public se soit préalablement constitué grâce à la prolifération du commerce d'art et à la mise en place de lieux d'exposition, un public suffisamment sensibilisé aux beaux-arts pour assister aux expositions, s'impliquer dans le soutien aux manifestations artistiques, suivre les ventes publiques, fréquenter les galeries commerciales, et dont le volume global des achats d'œuvres d'art fût en mesure d'assurer la survie de quelques marchands d'art locaux ». *Ibid.*, p. 142.

amateurs d'art, collectionneurs ou artistes, et « se distingue[nt] de l'ancienne [classe] par [leurs] qualités intellectuelles, [leur] formation (pratique et/ou théorique) en matière artistique, [leur] sensibilité esthétique et [leur] penchant pour les arts : tous [ces] aspects cultivés et enrichis par l'éducation et l'expérience » précise Sicotte³³¹. On compte parmi ces nouveaux professionnels Thomas D. Kinget, John Ogilvy, James Morgan (responsable de la galerie appelée « Colonial House » au sein du grand magasin de son oncle, Henry Morgan), et William R. Watson (qui travaille d'abord pour Ogilvy), qui mériteraient chacun plus de recherche à leur sujet.

2.4 Hypothèses de circulation des œuvres de Raeburn entre Londres et Montréal

Cette dernière partie du chapitre vise à restituer la provenance des sept œuvres de Raeburn conservées au MBAM. Retracer la circulation d'une œuvre s'avère être un processus complexe et délicat, tant il faut consulter de sources variées et incertaines. Par exemple, le portrait d'Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee, ne doit pas être confondu avec celui qui se nomme *Alexander Fraser Tytler*, une autre œuvre de Raeburn qui représente son neveu.

Le *Portrait d'Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813)*, aujourd'hui dans les collections du MBAM, est conservé par la famille Fraser-Tytler jusqu'en 1897. L'ensemble des portraits de la famille réalisés par Raeburn³³² est vendu chez Christie's cette même année, et le marchand Colnaghi acquiert le portrait d'Alexander pour 215 guinées³³³. Trois ans plus tard, le tableau est acheté par le marchand Arthur Tooth pour 900 \$USD lors de la vente du collectionneur et marchand T.J. Blakeslee³³⁴. Il est possible que ce dernier ait acheté le portrait d'Alexander auprès de Colnaghi. Le 20 avril 1900, soit 40 jours après la vente, le livre de comptes du marchand Arthur Tooth conservé au GRI montre que trois tableaux provenant d'une « NY Sale » entrent chez le

³³¹ Hélène Sicotte, *Ibid.*, p. 162.

³³² Voir chapitre 1, p. 56.

³³³ Document 14.

³³⁴ Documents 15 et 16. Deux autres portraits de Raeburn font également partie de la vente, les portraits de Mrs Kennedy Lawrie et de Mr. Bown of Westerhaugh. ; American Art Association, *Illustrated catalogue of master works of the early English, Dutch, French and Flemish schools : belonging to Eugene Fischhof, Paris and T.J. Blakslee, New York : to be sold at absolute public sale at Chickering Hall on the evenings of Friday and Saturday March 9th and 10th at 8 o'clock*, New York, The American Art Association, 1900. Dans *Internet Archive*. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < https://archive.org/details/illustratedcatal00ame_xvu/page/n69/mode/2up >. Consulté le 7 juin 2024.

marchand. Un portrait de Sir H. Raeburn y est référencé sous le numéro de lot 971, mais sans titre³³⁵. Nous pensons qu'il s'agit du portrait d'Alexander Fraser-Tytler qui arrive de la vente du 10 mars 1900. Plus loin, à la page 145, un tableau de Raeburn est référencé et vendu le 22 janvier 1901 à un certain Kockllock ou Kochlloch³³⁶. Il pourrait s'agir du portrait de Fraser-Tytler. Il est cependant étonnant de voir que le tableau acheté par Tooth pour £166 est revendu £150. Puisque le marchand a acheté plusieurs tableaux lors de la vente, il envisage peut-être un retour sur investissement plus grand sur les autres œuvres. Le tableau passe enfin aux mains de David Morrice, sans que nous ne puissions argumenter sur la manière dont le collectionneur acquiert l'œuvre. Si Kochlloch n'est pas l'acheteur du portrait, alors Morrice aurait pu l'acheter directement à Arthur Tooth, à New York ou à Londres, via un agent à Montréal ou chez Scott & Sons.

Figure 2.3 Provenance du *Portrait d'Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813)*, Henry Raeburn

- Woodhouselee (Écosse), Alexander Fraser Tytler [1747-1813], 1804,
- Inverness (Écosse), Philip Affleck Tytler, par descendance, n. d.,
- Londres, Colnaghi, 12 juillet 1897 acheté à Phillip Affleck Tytler, 215gs³³⁷,
- New York, Mr. Blakeslee, [1853-1914], jusqu'au 10 mars 1900³³⁸,
- New York/Londres, Arthur Tooth, acheté le 10 mars 1900 pour 900\$USD / £166³³⁹,
- Londres, Kockllock ou Kochlloch (possiblement), acheté £150 à Arthur Tooth le 27 janvier 1901³⁴⁰,
- Montréal, David Morrice [1829-1914], n. d.,
- Montréal, W.J. Morrice [1861-1943], par descendance au décès de David Morrice, vers 1914,
- Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, don de W.J. Morrice, 1943.

Le *Portrait de Kenneth Murchison* passe lui aussi à plusieurs reprises entre les mains d'Arthur Tooth, qui semble avoir été un marchand de renom pour le portraitiste britannique. Selon George

³³⁵ Documents 17 et 18.

³³⁶ Document 19.

³³⁷ Document 14. Le portrait est déposé en consignment chez Christie's par Affleck Tytler. La vente est orchestrée par Christie's, Colnaghi est l'acheteur du portrait.

³³⁸ Documents 15 et 16 ; David Croal Thomson visite le collectionneur Blakeslee à New York. Celui-ci venait de vendre deux Raeburn. Il s'agit de la même personne qui vend le *Portrait d'Alexander Fraser Tytler* de notre corpus en 1900, soit deux ans après la visite de Croal Thomson. Le portrait n'est pas encore dans sa collection en 1898 ; James Greig, *Sir Henry Raeburn : his life and works, with a catalogue of his pictures*, Londres, The Connoisseur (Otto Limited), 1911, p. 61.

³³⁹ Documents 15 et 16 ; American Art Association, Illustrated catalogue of master works of the early English, Dutch, French and Flemish schools : belonging to Eugene Fischhof, Paris and T.J. Blakslee, New York : to be sold at absolute public sale at Chickering Hall on the evenings of Friday and Saturday March 9th and 10th at 8 o'clock, New York, The American Art Association, 1900. Dans Internet Archive. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < https://archive.org/details/illustratedcatal00ame_xvu/page/n69/mode/2up >. Consulté le 7 juin 2024.

³⁴⁰ Document 18 et 19.

Sharf (secrétaire, conservateur, directeur de la National Portrait Gallery), le portrait est vendu chez Christie's le 16 novembre 1872. Cette information est consignée dans un carnet où Sharf reproduit le portrait de Kenneth Murchison, accompagné d'un texte qui attribue le tableau à Pompeo Battoni³⁴¹. Le portrait disparaît ensuite pendant plus de 60 ans. Il réapparaît chez Arthur Tooth en 1937 (l'acheteur est inconnu)³⁴², puis est exposé chez le marchand en 1938 et 1939³⁴³. Les catalogues d'exposition ne mentionnent pas s'il s'agit d'un prêt du propriétaire ou si le tableau fait partie de l'inventaire de Tooth. Nous aurions tendance à croire que le portrait est la propriété du marchand, puisque William Lawrence Glen y achète le tableau le 30 août 1940 pour £1000³⁴⁴ (alors que Tooth l'a acheté £254³⁴⁵).

Figure 2.4 Provenance du *Portrait de Kenneth Murchison de Tarradale (1751-1796)*, Henry Raeburn.

- Tarradale (Écosse), Kenneth Murchison [1751-1796], vers 1790,
- Londres, Christie's, 1872³⁴⁶,
- Londres, Arthur Tooth, n. d.,
- Londres, Inconnu, acheté à Arthur Tooth pour £600³⁴⁷, 6 décembre 1937,
- Londres, Arthur Tooth, acheté £254³⁴⁸, n. d.,
- Montréal, Dr William Lawrence Glen [1901-1983], acheté £1000 chez Arthur Tooth à Londres³⁴⁹, 13 août 1940,
- Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1966, don du Dr W.L. Glen.

George Wallis, de Wallis & Son (successeur de la French Gallery), achète le portrait d'Anna Maria Minto en 1905 à son descendant, W. G. Elliott³⁵⁰. De par les connexions entre la French Gallery et Scott & Sons, il est probable que Scott & Sons ait reçu le portrait en consignment. Entre 1887 et 1914, la galerie Scott & Sons commercialise des œuvres d'artistes contemporains, notamment l'école de Barbizon et l'école de La Haye, et suit la tendance pour les maîtres anciens et le portrait britannique à partir des années 1890 (qui rappelons-le, arrivent sur le marché suite aux nombreuses

³⁴¹ Document 1.

³⁴² Document 20.

³⁴³ Documents 21 et 22.

³⁴⁴ Document 23

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Le portrait est aussi exposé à la National Portrait Gallery en février 1872. National Portrait Gallery, « NPG 7/1/3/1/2/18, Sharf Trustees SB, Sketchbook 18, 1891-2 », Londres ; Document 1.

³⁴⁷ Document 20.

³⁴⁸ Document 23.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Document 24.

ventes de collections de familles aristocrates anglaises)³⁵¹. Cela inclut notamment des œuvres de Raeburn, Reynolds, Opie et Romney³⁵². La relation entre Scott & Sons et Wallis & Son remonte à son association avec William Lawson Peacock en 1887. D'abord employé par la galerie Thomas Richardson & Co (Londres), il devient ensuite directeur de la French Gallery à Édimbourg, puis partenaire chez Wallis & Son à Londres de 1895 à 1898. Il fait partie de ces agents qui visitent Montréal tous les ans afin de solidifier leurs « relations d'affaires avec des musées et collectionneurs canadiens »³⁵³. De plus, cinq adresses sont recensées pour la French Gallery dans le catalogue de la 93^e exposition (mai 1906)³⁵⁴ à Londres, Édimbourg, Toronto, Ottawa et Montréal (1739 Rue Notre Dame). Si la mise en page peut laisser croire qu'il s'agit de différentes branches de la galerie, il s'agit seulement d'un dépôt de consignment à Montréal.

Le collectionneur Alfred Baumgarten aurait potentiellement acquis le portrait d'Anna Maria Minto à Montréal. Il est tout à fait probable qu le portrait vienne de chez Scott & Sons, via le système de dépôt en consignment de Wallis & Son. Comme écrit plus haut, les collectionneurs montréalais sont à cette époque familiers avec la galerie. On ne peut cependant pas écarter l'hypothèse d'un achat via le marchand Ogilvy, installé au 83 rue Saint-François-Xavier (en face de la Bourse) à partir de 1897. Proche des cercles de collectionneurs, il travaille avec les marchands londoniens Harry Wallis et la French Gallery. Ogilvy fait de son commerce un espace de sociabilité pour les banquiers et hommes d'affaires et apparaît donc comme un compétiteur sérieux pour Scott & Sons. Il n'est donc pas exclu que le portrait d'Anna Maria Minto ait été acheté dans la boutique d'Ogilvy.

En termes de passation dans la famille Baumgarten, nous émettons l'hypothèse que le portrait soit transmis à la mort d'Alfred Baumgarten à sa femme, Martha. Au décès de celle-ci en 1953, une de ses filles (Mimi ou Elsa) hérite du tableau, et le lègue à son tour aux enfants d'Elsa, Orsa et Peter. En effet, il est impossible que le portrait d'Anna Maria Minto soit passé d'Alfred Baumgarten à Orsa et Peter en 1919, car ces derniers avaient respectivement six et trois ans à sa mort.

³⁵¹ À la même époque, le marchand arrête sa production de mobilier pour se consacrer uniquement à l'encadrement et à la vente d'œuvres.

³⁵² Hélène Sicotte, *op. cit.*, p. 309.

³⁵³ Hélène Sicotte, *op. cit.*, p. 73-74.

³⁵⁴ Document 25.

Figure 2.5 Provenance du *Portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto (1752-1829)*, Henry Raeburn

- Minto (Écosse) / Brighton (Angleterre), Anna Maria Minto [1752-1829], vers 1814-1829,
- Grande-Bretagne, W.G. Elliott, n. d.³⁵⁵,
- Londres, Wallis & Son / French Gallery, acheté pour 1550 guinées à W. G. Elliott, 3 juin 1905³⁵⁶,
- Montréal, Alfred Baumgarten [1842-1919] (possiblement), n. d.,
- Montréal, Martha Baumgarten [1866-1953] (possiblement), entre 1919 et 1953,
- Montréal, Mimi Donner Baumgarten [1888-x] ou Elsa (Ilse) Baumgarten [1890-1966], par descendance (possiblement), n. d.,
- Montréal, Peter H. Gault [1916-1978] et Osra Gault Farinholt [1913-2002], n. d.,
- Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, don de Peter H. Gault et Orsa Gault, 1967³⁵⁷.

Scott & Sons ou Ogilvy seraient-ils également les marchands qui permettent au portrait de Jane O'Beirne de trouver acquéreur à Montréal? Les portraits des époux O'Beirne sont référencés dans un catalogue de vente de Sedelmeyer datant de 1896. Les entrées n°90 et n°91 rapportent que les œuvres furent la propriété de la famille O'Beirne, puis d'Henry Willett, collectionneur britannique. Le portrait de Jane O'Beirne passe (directement ou indirectement) au marchand Charles Sedelmeyer en 1896, qui le vend ensuite à une galerie montréalaise, alors que celui de M. O'Beirne est acheté par la Staatliche Kuntssammlungen de Dresde³⁵⁸.

Selon Olivier Meslay³⁵⁹, les œuvres de Raeburn sont majoritairement importées en France entre 1880 et 1914 par le galeriste parisien Charles Sedelmeyer (1837–1925)³⁶⁰, lui-même collectionneur de Raeburn³⁶¹. Meslay présente le portrait de Lucius O'Beirne comme le premier tableau Raeburn vendu par Sedelmeyer en 1896, en oubliant de préciser que le marchand vend en même temps le portrait de son épouse. Sedelmeyer est un acteur majeur en Europe et en Amérique du Nord et il

³⁵⁵ Document 24.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1967.1573 », Montréal, 2 p.

³⁵⁸ Nous avons contacté le musée pour savoir s'ils avaient connaissance du tableau de Mme O'Beirne et obtenir des informations sur la provenance du portrait de Lucius O'Beirne mais n'avons pas obtenu de réponse.

³⁵⁹ Olivier Meslay, « Raeburn and France », dans Vicky COLTMAN et Stephen LLOYD (dir.), *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 335-350.

³⁶⁰ Le galeriste fournit notamment le collectionneur Maurice Kahn (vers 1840–1906) qui aurait possédé la plus grande collection de tableaux d'Henry Raeburn en dehors de l'Écosse à son époque.

³⁶¹ Dans le catalogue de la première vente de sa collection en 1907 apparaissent neuf portraits de Raeburn. Jules-Eugène Féral, *Tableaux des Écoles anglaise et française du XVIII^e siècle... : collection Ch. Sedelmeyer* / [expert] Jules-Eugène Féral, Paris, 1907, 16 p. dans *Gallica*. En ligne. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12471431/f3.item.r=charles%20sedelmeyer%20%20%20raeburn> >. Consulté le 24 février 2024.

n'est donc pas surprenant qu'une galerie montréalaise s'approvisionne chez lui.³⁶² Une partie de son marché se situe en effet en Amérique du Nord et ses catalogues traduits en anglais sont distribués à Paris, Bruxelles, Vienne, Londres, NYC (chez Knoedler notamment), au Art Institute de Chicago ou à Philadelphie³⁶³. Malheureusement, nous n'avons pas de preuve que Sedelmeyer ait voyagé à Montréal ni de la présence de ses agents en ville³⁶⁴. Nous ne pouvons donc qu'apporter des hypothèses pour établir un lien entre Sedelmeyer et la « galerie montréalaise » qui achète le portrait de Mme O'Beirne : il pourrait s'agir de Scott & Sons ou d'Ogilvy. Le tableau passe ensuite aux mains du collectionneur James Ross, qui aurait acheté l'œuvre entre 1898 et 1909. En effet, ce portrait de Raeburn ne fait pas partie de la collection de Ross lors de la visite de Thomson à Montréal en 1898 et Ross lègue le tableau au MBAM en 1909.

³⁶² Le galeriste parisien excelle en effet dans le « marketing » international pour se démarquer et accroître ses ventes, dont la publication de reproductions et d'ouvrages et de catalogues, (notamment un catalogue raisonné de Rembrandt en trois langues). Comme ses collègues londoniens, il organise également des « tournées » d'œuvres au Art Institute de Chicago en 1893, au Crystal Palace de Londres en 1880 ou encore à la Galerie Grafton de Londres en 1896. Il utilise la publicité dans les journaux pour faire connaître ses expositions. Christian Huemer, « Charles Sedelmeyer's theatricality: art and speculation in late 19th-century Paris » dans *Artwork through the market: the past and the present*, 2004, p. 109-124 ; *Chicago Tribune*, 12 novembre 1893, p. 34 ; *The Standard*, 17 avril 1880, p. 1 ; *Daily News*, 18 avril 1896 ; *The Daily Telegraph*, 25 avril 1896, p. 5.

³⁶³ Galerie Sedelmeyer, Catalogue of the celebrated collection of paintings by modern and ancient masters formed by the late Senator Prosper Crabbe of Brussels : which will be sold by auction at the Sedelmeyer Galleries ... Thursday June 12, 1890 ... under the management of Charles Sedelmeyer, assisted by Arthur Stevens : public auctioneer, Me. Paul Chevallier (catalogue d'exposition), Paris, Sedelmeyer, 1890, 236 p. Dans HathiTrust. Mis en ligne par Princeton University. 2024. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101068044096&seq=28> >. Consulté en ligne le 4 mars 2024 ; Galerie Sedelmeyer, Illustrated catalogue of 300 paintings by old masters of the Dutch, Flemish, Italian, French, and English schools, being some of the principal pictures which have at various times formed part of the Sedelmeyer Gallery (catalogue d'exposition), Paris, Sedelmeyer, 1898, 340 p. Dans HathiTrust. Mis en ligne par University of California. < https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t71v5g78b&seq=9_ >. Consulté le 4 mars 2024 ; Galerie Sedelmeyer, Catalogue de tableaux anciens et modernes : par Corot, Heilbuth, Isabey ... provenant de collections particulières et dont la vente publique aura lieu à Paris Galerie Sedelmeyer ... le vendredi 25 mars 1892 ... / par le ministère de Me Paul Chevallier, commissaire-priseur, et sous la direction de M. Charles Sedelmeyer (catalogue d'exposition), Paris, Sedelmeyer, 1892, 60 p. Dans HathiTrust. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/s24z2qgvh2n&seq=11> >. Consulté le 4 mars 2024.

³⁶⁴ Il y est connu car un article est publié à sa mort dans la Gazette de Montréal (18 novembre 1925, p. 21).

Figure 2.6 Provenance du *Portrait de Madame O'Beirne*, Henry Raeburn

- Ardracchan, Famille O'Beirne, à partir de 1812³⁶⁵,
- Paris (possiblement), Mr Henry Willett [1823-1905],
- Paris, Sedelmeyer, 1896,
- Montréal, « Montreal Gallery »³⁶⁶,
- Montréal, James Ross [1848-1913], acquis entre 1898 et 1909³⁶⁷,
- Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1909.

Figure 2.7 Provenance du *Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemp, Lord Lieutenant du Renfrewshire*, Henry Raeburn

- Lochwinnoch (Écosse), William Macdowall de Garthland et Castlesample [1749-1810], jusqu'en 1810,
- Écosse, Famille de Raeburn, jusqu'en 1877³⁶⁸,
- Londres, Christie's, 7 mai 1877,
- Londres, Inconnu, acheté pour £42, 7 mai 1877³⁶⁹,
- Montréal, Charles Hosmer [1851-1927], vers 1900-1927³⁷⁰,
- Montréal, Olive Hosmer [x-1962], vers 1927,
- Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal³⁷¹, 1963.

Concernant le *Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemp, Lord Lieutenant du Renfrewshire* (Figure 1.10), il manque toujours des intermédiaires entre Christie's et Charles Hosmer. La possession de l'œuvre par la famille Raeburn nous laisse penser que le commanditaire, William Macdowall, aurait pu refuser le portrait ou qu'il n'aurait pas pu payer la commande. Le

³⁶⁵ Document 26.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ « *Portrait de Madame O'Beirne* », dans *Musées des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/9159/> >. Consulté le 5 juin 2024.

³⁶⁸ Document 27.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Il manque des intermédiaires (marchands ou collectionneurs) jusqu'à l'acquisition de Charles Hosmer après 1900. Il est en effet impossible que Charles Hosmer ait acheté le tableau dès 1877. Le canadien est alors âgé de 26 ans et débute une carrière dans les transports ferroviaires comme opérateur de télégraphe, puis devient gestionnaire au sein du Canadian Pacific Railway Telegraph Service en 1880. Il n'a donc vraisemblablement pas pu acquérir le tableau en sa qualité de gestionnaire. Il est également impossible qu'Hosmer ait obtenu le tableau par sa famille, qui vient de la petite ville de Coteau-Landing au Québec. Il est plus probable qu'Hosmer ait acheté le tableau alors qu'il occupe différents postes de présidents au sein de conseils d'administration montréalais. Un autre événement porte à croire qu'il ait acquis l'œuvre vers 1900. Le couple Hosmer emménage cette année-là au 3630 Promenade-Sir-William-Osler au sein d'une demeure cossue bâtie par l'architecte Edward Maxwell, où sont accrochées d'autres œuvres, notamment la tapisserie *Peacocks and Dragons* de William Morris.

³⁷¹ Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1963.1404 », Montréal, 3 p.

portrait est d'ailleurs longtemps connu avec le titre *An Officer With a Dog*³⁷², puis mal authentifié, jusqu'à ce qu'une descendante de Macdowall rectifie l'identité du modèle en 1979³⁷³.

Enfin, les provenances des portraits d'un gentilhomme et d'une femme (Figures 1.2 et 2.2) n'ont pas pu être retracées car de nombreux tableaux de Raeburn portent cette appellation. Malgré nos recherches, il reste donc de nombreuses informations en suspens concernant les marchands et la provenance des œuvres de Raeburn conservées au MBAM.

Conclusion

Ce chapitre visait à démontrer l'importance d'étudier la provenance des œuvres et du marché de l'art au sein de la discipline de l'histoire de l'art. En s'intéressant au système qu'est le marché de l'art³⁷⁴, on peut étudier les relations entre les différents acteurs (artistes, marchands, collectionneurs et collectionneuses, éditeurs d'estampes, critiques...) et leurs rôles dans la construction de la réputation d'un artiste. Nous avons ainsi pu révéler les principaux moyens et réseaux qui ont participé à faire connaître Raeburn à Montréal à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. En identifiant ces réseaux et les pratiques des marchands, il est plus facile de comprendre l'intérêt des collectionneurs pour le peintre écossais. Alors que nous pensions initialement que les collectionneurs s'intéressaient à ses portraits pour l'identité des modèles représentés, et pour le lien d'affinité qui unit les Montréalais anglophones à une certaine *mère-patrie*, nous avons démontré que la réputation grandissante de l'artiste, sa disponibilité sur le marché de l'art et sa valeur marchande croissante, ont fait de ses toiles des objets recherchés.

Dans sa thèse déposée en 2003, Hélène Sicotte dénonçait le peu d'études consacrées aux collectionneurs montréalais dans la deuxième moitié du XIX^e siècle³⁷⁵. À juste titre, elle déplorait que le catalogue *Le goût de l'art, les collectionneurs montréalais, 1880-1920* édité par Janet

³⁷² Document 28.

³⁷³ Document 1.

³⁷⁴ Fletcher et Helmreich définissent ce système comme « an interdependent constellation of actors, practices, and institutions ». Pamela Fletcher et Anne Helmreich, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », *op. cit.*, p. 98.

³⁷⁵ Hélène Sicotte, *op. cit.*, p. 310.

Brooke pour le MBAM³⁷⁶, ne se soit pas intéressé aux collections de maîtres anciens. Elizabeth A. Pergam fait le même constat à propos des peintures britanniques au sein des collections américaines formées à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. En réponse à ces lacunes, et afin de poursuivre l'étude de la biographie des œuvres du corpus, le troisième chapitre s'intéressera à plusieurs collectionneurs montréalais (Alfred Baumgarten, R. B. Angus, Charles Hosmer, David Morrice et James Ross), à leurs pratiques de collectionnement et à leur intérêt pour le portrait britannique du XVIII^e siècle à travers l'acquisition d'œuvres d'Henry Raeburn.

³⁷⁶ Janet M. Brooke, *op. cit.*

CHAPITRE 3

Collectionneurs d'art à Montréal au tournant du XX^e siècle

Ce troisième chapitre porte sur le collectionnement d'art à Montréal entre 1880 et 1920. Il met en lumière plusieurs collectionneurs masculins, proches les uns des autres à travers leurs vies professionnelles et personnelles, et ayant notamment pour point commun le collectionnement d'œuvres d'Henry Raeburn. Ces hommes d'affaires partagent aussi d'autres similitudes : ils résident dans le quartier du Square Mile, emploient les mêmes architectes, sont impliqués dans la gouvernance de l'Université McGill et de divers hôpitaux locaux. Ils sont aussi des philanthropes et des acteurs de la création, de la construction et de la formation des collections de l'Art Association of Montreal (AAM), devenu le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) en 1948³⁷⁷.

Le chapitre propose tout d'abord un portrait des cinq hommes qui ont acquis les œuvres de Raeburn aujourd'hui conservées au MBAM³⁷⁸, donnant lieu à un portrait type du collectionneur montréalais entre 1880 et 1920. Il démontre les liens étroits qui les unissent, résultant de leur participation à des réseaux d'influence, tels que les clubs et l'AAM. Il s'intéresse également aux contenus de leurs collections d'art, ainsi qu'aux motivations qui les incitent à collectionner. Nous montrerons comment ils s'inspirent des collectionneurs américains et britanniques dans leurs pratiques. Enfin, nous étudierons le legs des collectionneurs à l'AAM ainsi que leur rôle dans le développement du musée.

Il convient de noter que William Lawrence Glen (1911-1983), qui lègue le *Portrait de Kenneth Murchison* au MBAM en 1966, a été exclu du corpus de ce chapitre. Bien qu'il soit originaire d'Édimbourg, diplômé de l'Université de Glasgow (1937) et qu'il réside à Baie-d'Urfé (Ouest de l'île de Montréal), il acquiert l'œuvre de Raeburn à Londres en 1940. Il immigre ensuite au Canada

³⁷⁷ Nous utilisons l'acronyme AAM lorsque l'activité de l'association discutée a lieu avant 1948, et l'acronyme MBAM pour les années ultérieures.

³⁷⁸ Au-delà des œuvres présentement conservées au MBAM, on retrouve d'autres œuvres de Raeburn à Montréal au XX^e siècle. Van Horne fut le propriétaire du portrait *Mrs. Glendonwyn and her Daughter Mary* (peint vers 1790), et James Ross possédait le portrait de Miss Betsy Hume (voir aussi p. 82, p.87 et p. 125 du mémoire). En 1941, une exposition organisée par l'AAM comprend deux autres tableaux de Raeburn, *Portrait of a Boy* et *Portrait of John Cockburn Ross of Shanwick, Ross-shire*. Ce dernier aurait appartenu à James Crathern, puis à sa fille. Le tableau a aujourd'hui rejoint la Collection Schorr.

entre 1946 et 1949³⁷⁹. Ses pratiques de collectionnement, en tant qu'Écossais, et la période à laquelle il acquiert l'œuvre (pendant la Seconde Guerre mondiale) ne coïncident pas avec le portrait type des Montréalais du XIX^e et du début du XX^e siècle que nous proposons. Il pourrait cependant faire l'objet d'une autre étude, consacrée aux collectionneurs et collectionneuses originaires d'Europe et ayant immigré au Canada pendant ou après la Seconde Guerre mondiale.

3.1 Identité des collectionneurs d'Henry Raeburn

3.1.1 Origines

La période de 1890 à 1930 marque une époque de prospérité économique pour Montréal. La ville grandit et se diversifie, devenant à la fois un centre industriel, commercial, financier, ainsi que la ville la plus riche du Canada. À la tête de cet empire se trouve un groupe d'hommes, majoritairement anglophones, impliqués au sein de nombreux conseils d'administration, de banques, de compagnies de chemin de fer et d'assurances. On compte notamment parmi ces entrepreneurs fortunés William Cornelius Van Horne (1843-1915), Donald Alexander Smith (Lord Strathcona, 1820-1914), George Stephen (1^{er} Baron Mount Stephen, 1829-1921), George Alexander Drummond (1829-1910), Thomas George Shaughnessy (1^{er} Baron Shaughnessy, 1853-1923) ou encore les familles Redpath et Molson. On y retrouve également cinq hommes qui ont pour point commun le collectionnement d'œuvres d'Henry Raeburn : R. B. Angus (1831-1922), Alfred Baumgarten (1842-1919), Charles Hosmer (1851-1927), David Morrice (1829-1914) et James Ross (1848-1913)³⁸⁰.

Comme Henry Raeburn, trois des collectionneurs sont originaires d'Écosse : R.B. Angus (né à Bathgate) arrive au Canada en 1857³⁸¹, David Morrice (né à St Martins) émigre au Canada en 1862³⁸², et James Ross quitte l'Écosse en 1868 et s'installe au Canada en 1878³⁸³. Alfred

³⁷⁹ William Lawrence Glen épouse Norah Aileen McGinnis (1914-1997) en 1944 à Glasgow. Le couple a trois enfants : les jumeaux Thomas et, Margaret nés à Édimbourg le 14 janvier 1946 et Mary, née en 1949 à Montréal. Margaret décède en 2003 à Boston, Thomas en 2021 en Ontario. Mary, décède à Baie d'Urfé en 1999. *The Montreal Star*, 25 mai 1949, p. 28 ; *The Boston Globe*, 18 mai 2003, p. 172 ; *The Daily Telegraph*, 17 janvier 1946, p. 6 ; *The Gazette*, 16 décembre 1999, p. 3 ; *The Gazette*, 28 mars 1983 ; *The Kingston Whig Standard*, 4 décembre 1944, p. 6.

³⁸⁰ Voir leurs portraits, Planches 7 à 11.

³⁸¹ Pour en savoir plus sur la composition de la famille Angus, voir l'arbre généalogique, Document 28.

³⁸² Pour en savoir plus sur la composition de la famille Morrice, voir l'arbre généalogique, Document 29.

³⁸³ Pour en savoir plus sur la composition de la famille Ross, voir l'arbre généalogique, Document 30.

Baumgarten, né en Allemagne, immigré d'abord aux États-Unis, puis au Canada en 1873³⁸⁴. Un seul collectionneur est d'origine canadienne : Charles Rudolph Hosmer³⁸⁵. Né à Coteau-Landing, près de Valleyfield, ses parents sont cependant originaires des États-Unis.

Les collectionneurs d'origine écossaise sont représentatifs des vagues d'immigration successives affluant vers le Canada et plus particulièrement vers Montréal. Les Écossais figurent parmi les premiers Européens à s'établir au Canada dès 1621 et l'immigration écossaise devient si importante que le gaélique se place comme la troisième langue la plus parlée au Canada au début du XIX^e siècle. Entre 1815 et 1870, 170 000 Écossais s'installent au Canada, et lors du recensement de 1871, 4,1 % des Québécois déclarent être d'origine écossaise³⁸⁶. Les anglophones constituent également une majorité à Montréal entre 1835 et 1865, leur population passant de 40 000 à 140 000 personnes entre 1840 et 1880³⁸⁷. La culture anglophone se développe à travers la création d'institutions telles que l'Université McGill, l'AAM, le Mechanics' Institute, la Mercantile Library Association of Montreal, l'Hôpital Royal-Victoria, ainsi que des événements tels que la visite du Prince de Galles, la construction du Crystal Palace et des activités sportives (chasse, sports de raquettes).

3.1.2 Carrières

Les débuts de chacun des collectionneurs étudiés sont plus ou moins modestes avant leur immigration au Canada. James Ross vient d'une famille d'armateurs et étudie l'ingénierie. David Morrice travaille dans le commerce à Dublin, Liverpool et Manchester. R.B. Angus est commis de banque à la Manchester and Liverpool District Bank. Quant à Alfred Baumgarten, il est le seul à

³⁸⁴ Pour en savoir plus sur la composition de la famille Baumgarten, voir l'arbre généalogique, Document 31.

³⁸⁵ Pour en savoir plus sur la composition de la famille Hosmer, voir l'arbre généalogique, Document 32.

³⁸⁶ « Scottish Canadians » dans The Canadian Encyclopedia. En ligne. < [>](https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/scots#:~:text=The%20Scots%20are%20among%20the,(single%20and%20multiple%20responses)) https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/scots#:~:text=The%20Scots%20are%20among%20the,(single%20and%20multiple%20responses) >. Consulté le 2 septembre 2024.

³⁸⁷ Yvan Lamonde, « Social Relations in Nineteenth-Century Montreal: TWO CULTURAL STREAMS », dans Dany Fougères et Roderick Macleod (dir.), *The History of a North American City*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 761.

venir d'un milieu aisé puisque son père est le médecin du Roi de Saxe. Après avoir terminé un doctorat en génie chimique, il émigre aux États-Unis en 1866 où il travaille pour diverses raffineries.

Janet M. Brooke rappelle qu'entre 1880 et 1918, Montréal s'établit comme l'un des grands centres commerciaux d'Amérique du Nord, rivalisant avec New York, Boston ou Chicago³⁸⁸. Cette période est également marquée par un enrichissement important des hommes d'affaires impliqués dans le développement des transports, de la finance ou de la production de produits de première nécessité, tels que le coton et la laine. Ainsi, David Morrice fait fortune grâce au textile. Il s'installe avec sa femme Annie à Toronto, puis déménage à Montréal en 1862 où il crée l'entreprise de textile D. Morrice & Co. Il opère alors comme agent dans l'industrie du coton et de la laine, et on rapporte que sa fortune croît aussi rapidement que Montréal³⁸⁹. Morrice devient ensuite directeur et président de nombreuses entreprises dans les secteurs du textile et de la finance. Sa carrière lui vaut différents surnoms, comme le « père de l'industrie du coton au Canada » ou « le prince du commerce »³⁹⁰.

Alfred Baumgarten opère pour sa part dans l'industrie du sucre. Il fonde la Laurel Hill Chemical Works à New York, puis préside la St Lawrence Sugar Company à Montréal. Il est ensuite nommé directeur de la Banque de Montréal en novembre 1909. Lors de sa nomination, il détient le plus grand nombre de parts de la banque, devancé seulement par R. B. Angus. Il quitte la banque après le début de la Première Guerre mondiale et se fait discret jusqu'à son décès en réaction à l'animosité croissante envers les Allemands. Il est décrit à sa mort comme un « éminent homme d'affaires montréalais »³⁹¹.

Parmi les hommes d'affaires ayant fait fortune grâce à la construction de lignes de chemin de fer, comme celle du Canadian Pacific Railway (CPR), figurent R.B. Angus, Charles Hosmer et James Ross. À son arrivée au Canada, R.B. Angus rejoint la Banque de Montréal, où il monte les échelons passant de commis comptable à directeur adjoint en 1864, puis directeur intérimaire en 1865. Il est

³⁸⁸ Janet M. Brooke, « Van Horne et ses amis : Collectionner l'art européen dans le Mille carré de Montréal », dans Ron GRAHAM, *Obsession, Les céramiques japonaises de Sir William Van Horne*, Montréal / Kingston / Londres / Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 34.

³⁸⁹ « David Morrice, Noted Resident, Has Passed Away », *The Montreal Daily Star*, 21 décembre 1914.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Notre traduction. Citation originale : « prominent Montreal business man ». « Mr A Baumgarten died in its 77th year », *The Gazette*, 4 octobre 1919.

finalement nommé directeur général de la banque en 1869 et siège au Conseil d'administration de 1891 jusqu'à sa mort. Il occupe aussi le poste de président de la banque de 1910 à 1913, succédant au collectionneur George Alexander Drummond. Angus investit dans diverses entreprises dès 1868, notamment en partenariat avec George Stephen et Donald Alexander Smith, tous deux nés en Écosse. Angus participe avec eux à l'acquisition de la St Paul and Pacific Railroad en 1878. Il quitte son poste à la Banque de Montréal en 1879 pour devenir Vice-président de la compagnie de chemin de fer, poste qu'il occupe jusqu'en 1884. Il devient ensuite directeur de la CPR³⁹² jusqu'en 1882 et reste impliqué sur le comité directeur et le Conseil d'administration jusqu'aux années 1920. L'homme d'affaires a fait fortune grâce à des investissements dans le charbon, le papier, les assurances, les technologies, le fer et l'acier ou encore le développement immobilier. Pour Gloria Lesser, historienne de l'art, R. B. Angus est un « membre central de l'oligarchie économique montréalaise et de l'ordre social »³⁹³.

James Ross émigre en 1868 aux États-Unis comme ingénieur des chemins de fer et fait partie des nombreuses fortunes bâties sur l'entreprise ferroviaire au XIX^e siècle. En 1878, il est nommé ingénieur en chef et directeur général du Victoria Railway au Canada. Deux ans plus tard, Ross obtient la direction des chantiers de la ligne transcontinentale pour la North American Railway Contracting Company. De 1886 à 1891, il participe à la construction de lignes ferroviaires entre l'Ontario et le Québec pour le CPR, ainsi que dans le Maine et dans les Prairies pour le compte d'autres sociétés. Il s'installe à Montréal avec sa femme en 1888 et sa carrière dans les chemins de fer prend fin deux ans plus tard, après une décennie de contributions majeures dans l'industrie. Dans la deuxième partie de sa carrière, Ross participe au développement du tramway à Toronto, Montréal, Winnipeg, ainsi qu'aux États-Unis, en Angleterre, aux Antilles et en Amérique du Sud. Tout en conservant ses actifs dans les tramways et l'énergie, Ross se consacre finalement au charbon et à l'acier à partir de 1890. Il devient également président ou directeur de nombreuses entreprises dans les domaines de l'énergie, de la finance et du transport.

³⁹² En 1904, le CPR donne le nom d'Angus aux ateliers de réparation qui occupent l'est de la ville. Le quartier est aujourd'hui appelé l'Écoquartier du Technopôle Angus, ou plus familièrement les « Shops Angus ».

³⁹³ Notre traduction. Citation originale : « A central member of Montreal's economic oligarchy and social establishment ». Gloria Lesser, *The R.B. Angus Art Collection: Paintings, Watercolours and Drawing*, *Journal of Canadian Art History / Annales D'histoire De L'art Canadien*, Vol. 15, n°1, 1992, p. 109.

Le seul collectionneur de Raeburn né au Canada, Charles Hosmer, débute sa carrière à l'âge de 14 ans comme opérateur de télégraphe à la Grand Trunk Railway Telegraph Company. Il progresse ensuite jusqu'au poste de gestionnaire, puis rejoint la Dominion Telegraph Company où il devient superintendant et plus tard, président. Sa carrière professionnelle en tant que directeur ou président de plus de 26 entreprises dans le domaine du transport (notamment la CPR), de la finance, des communications, des assurances, du textile, du papier, de l'électricité et de l'impression, contribue à faire de lui une personnalité reconnue pour avoir contribué à la construction du Canada. Lors de son décès, il est célébré comme un bâtisseur du pays et décrit comme « l'un des plus remarquables capitaines d'industrie de la ville »³⁹⁴. Le premier ministre du Canada, Rt. Hon. W. L. Mackenzie King, assiste à ses funérailles.

S'il est certain que ces cinq personnalités se croisent dans les bureaux de la CPR, de la Banque de Montréal, ou d'autres firmes locales majeures, il existe un autre lieu de rencontre à étudier : les clubs privés.

3.1.3 Clubs privés

Dans son ouvrage consacré aux sports de raquettes au Canada³⁹⁵, Christopher G. Marks établit un lien entre l'apparition du sport à Montréal et l'établissement de clubs, une tradition héritée de la Grande-Bretagne, utilisée à Montréal afin de « promouvoir l'esprit britannique parmi les habitants »³⁹⁶. Marks rapporte que « Les Anglais vivaient pour le sport, il était donc naturel qu'une grande partie du temps et des efforts soient consacrés à recréer cet aspect de la vie anglaise dans les colonies. »³⁹⁷. Ainsi, l'un des premiers clubs fondés à Montréal est le Montreal Curling Club, créé par les militaires en 1807.

³⁹⁴ Notre traduction. Citation originale : « one of the city most outstanding captains of industry ». « Chas. R. Hosmer widely mourned », *The Gazette*, 18 novembre 1927.

³⁹⁵ Christopher G. Marks, *Rackets in Canada and the Montreal Racket Club*, Montréal, Price-Patterson, 1990, p. 30.

³⁹⁶ Notre traduction. Citation originale : « promote British spirit among the inhabitants ». *Ibid.*, p. 34.

³⁹⁷ Notre traduction. Citation originale : « The officers stationed in Canada had been educated in a system which stressed sport. (...) Englishmen lived for sport, so it was natural that a great deal of time and effort would be directed at recreating this aspect of English life in the colonies. ». *Ibid.*, p. 30.

Le club a plusieurs fonctions : socialisation et affaires, lieu de lecture, d'échanges littéraires, d'idées, d'opinions politiques et de réseautage. Il sert principalement à montrer son acceptation au sein d'un cercle restreint et à s'assurer une reconnaissance sociale. Laura Vigo souligne que le club est aussi un espace de diffusion de l'art³⁹⁸.

Chacun des cinq collectionneurs étudiés fait partie de plusieurs clubs anglophones. R.B. Angus est un franc-maçon impliqué dans la création du Club Mont Royal en 1889. Situé dans le Square Mile³⁹⁹, le club compte aussi parmi ses membres David Morrice, Alfred Baumgarten, Charles Hosmer et James Ross. Ce dernier fait partie d'une vingtaine de clubs privés, comme le Club de chasse de Montréal, le Montreal Racket Club⁴⁰⁰ et le Royal St Lawrence Yacht Club dont il fut président. Il est aussi membre du Royal Yacht Club Squadron en Angleterre⁴⁰¹. David Morrice et Alfred Baumgarten fréquentent le St James, créé en 1857, ainsi que le Forest and Steam. Baumgarten est quant à lui président du Club de Chasse du Mont-Royal, pour lequel il fait construire un pavillon sur la rue De Lorimier d'après ses propres plans. Il ne s'agit cependant pas des seuls lieux de socialisation pour les collectionneurs. On compte aussi l'église, l'opéra, le musée, les bals, les dîners, les organismes philanthropiques et groupes associatifs, tels que la St George's Society for the English et la St Andrew's Society for the Scots.

Mrinalini Sinha (historienne de l'Asie du Sud et de l'Empire britannique, et professeure à l'Université du Michigan) a étudié le rôle des clubs britanniques dans les colonies et plus particulièrement en Inde⁴⁰². Selon elle, le club est la première institution ayant permis de reproduire la sociabilité européenne en Inde, le qualifiant d'institution impériale permettant de gouverner dans

³⁹⁸ Laura Vigo, « Japan Contained: The Birth of the Asian Collections at the Montreal Museum of Fine Arts », dans Ron Graham (dir.), *Obsession: Les Céramiques Japonaises de Sir William Van Horne*, Montréal / Kingston / Londres / Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 56-79.

³⁹⁹ Situé au croisement des rues Stanley et Sherbrooke, le club est reconstruit par Edward Maxwell en collaboration avec une firme de New-York. Kathryn J. Banham, « The architecture and painting collection of the Mount Royal Club Montreal 1899-1920 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Concordia University, 2006, p. 21.

⁴⁰⁰ Dont le président est Lord Strathcona. Van Horne fréquente aussi le club. Christopher G. Marks, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁰¹ Son yacht personnel, le Glencairn, participe à différentes courses et Ross navigue autour du monde à son bord en 1913 : « Le Glencairn était probablement le plus luxueux et l'un des plus gros yachts de l'histoire des États-Unis : il nécessitait un équipage de 65 personnes et abritait un auditorium, de nombreuses cabines de luxe et, bien sûr, des salles à manger de première classe. ». « Biographie - ROSS, JAMES » dans Dictionnaire Biographique du Canada. En ligne. < http://www.biographi.ca/fr/bio/ross_james_1848_1913_14E.html >. Consulté le 18 février 2023.

⁴⁰² Mrinalini Sinha, « Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Genealogy of an Imperial Institution in Colonial India », *Journal of British Studies*, vol. 40, N°4, 2001, p. 489-521.

la colonie. Elle soutient qu'il représentait « une oasis de culture européenne »⁴⁰³, reproduisant un environnement confortable, *a home away from home*. Cette sphère publique coloniale rassemble une élite aristocratique et bourgeoise. Cité par Sinha, le Général Reginald Savor écrit : « Si vous n'apparteniez pas à un club, vous étiez un marginal.... Soit vous étiez un rebelle, et un rebelle plutôt courageux, qui n'appartenait pas à un club, soit vous étiez un marginal qui voulait appartenir à un club et qui ne pouvait pas en faire partie. »⁴⁰⁴. Sinha rappelle que le club, dans un contexte colonial, participe activement à séparer le colon du colonisé, tout en rassemblant un groupe d'hommes selon leurs ressemblances sociopolitiques⁴⁰⁵.

À Montréal, ville sous régime britannique à partir de 1760, il est certain que les clubs anglophones agissent comme un réseau d'influence pour les hommes d'affaires. Ils participèrent également à creuser un fossé avec la communauté francophone, à renforcer l'entre-soi des bâtisseurs du Canada et à homogénéiser leur style de vie. Le club tel qu'il est importé au Canada est donc une extension des cercles sociaux britanniques, une institution impériale qui vise à diviser la population.

3.1.4 Philanthropie

Les cinq collectionneurs de Raeburn, à l'image des autres collectionneurs montréalais, soutiennent financièrement le développement de la ville et de diverses institutions anglophones, tant dans les domaines de la santé, que de l'éducation et des arts.

Comme beaucoup de ses contemporains, Baumgarten est impliqué dans le domaine de la santé, en tant que Gouverneur à vie de l'Hôpital Général de Montréal, mais aussi du Western Hospital et de l'Hôpital Alexandra. R.B. Angus siège pour sa part au conseil d'administration de l'Université McGill et du Montreal General Hospital, et préside le conseil d'administration de l'Hôpital Royal-Victoria. Toujours dans le secteur de la santé, il cofonde l'Hôpital Alexandra (1906) et siège comme

⁴⁰³ Notre traduction. Citation originale : « an oasis of European culture in the colonies ». *Ibid.*, p. 489.

⁴⁰⁴ Notre traduction. Citation originale : « If you didn't belong to the Club you were an outcast.... Either you were a rebel, and a rather courageous rebel, who didn't belong to the club, or else you were a social outcast who wanted to belong to the club and couldn't get in. ». Mrinalini Sinha, *Ibid.*, p. 501

⁴⁰⁵ Le mot club provient d'ailleurs du mot « cleave », qui signifie à la fois diviser et adhérer, soit « uniting to divide ». *Ibid.*, p. 504

vice-président de l'Ordre victorien des Infirmières. Il est aussi président de la bibliothèque de l'Institut Fraser et de la St Andrew's Society. David Morrice quant à lui, est nommé vice-président puis président du Montreal General Hospital, gouverneur du Montreal Boy's Home et vice-président de la Montreal Tuberculosis Association. Il fait un don de 25 000 \$ au Montreal General Hospital de son vivant et soutient l'Institut Mackay à travers des dons réguliers. L'agrandissement du Pavillon Morrice de l'Université McGill (qui est alors un séminaire presbytérien) est financé par David Morrice en 1880. Il y est président du conseil d'administration. Le bâtiment est offert en 1961 à l'Université et rebaptisé en l'honneur du donateur. À son décès, le Montreal Daily Star écrit à propos de David Morrice : « aucun homme à Montréal n'a été plus étroitement lié à des œuvres de philanthropie »⁴⁰⁶. Enfin, Ross met un terme à la plupart de ses activités professionnelles vers 1910 et se consacre à sa famille et à ses œuvres philanthropiques. Il s'implique au sein d'institutions anglophones, notamment en tant que membre du conseil d'administration de l'Université McGill. Il est administrateur de l'hôpital Royal-Victoria pour lequel il finance la construction du Pavillon Ross, de l'Hôpital Alexandra, et participe à la construction de l'Institut Douglas. À son décès, il lègue 100 000 \$ à l'Université McGill, 50 000 \$ à l'Hôpital Royal-Victoria, la même somme au Montreal General Hospital et à la Montreal Maternity Hospital, 25 000 \$ à l'Hôpital Alexandra et au Ross Memorial Hospital de Lindsay (Ontario).

Ces hommes d'affaires ont donc joué un rôle important dans le financement, la gouvernance et le développement d'institutions de santé et d'éducation à Montréal à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

3.1.5 Square Mile et patrimoine architectural

Tous les collectionneurs du corpus résident dans le Square Mile, un secteur délimité par le mont Royal au nord, le boulevard René-Lévesque au sud, l'Avenue du Parc et la rue Bleury à l'est, et la rue Guy et le chemin Côte-des-Neiges à l'ouest⁴⁰⁷. On y retrouve les demeures des hommes fortunés de la ville, signes ostentatoires de la réussite de leurs propriétaires. Elles sont bâties par

⁴⁰⁶ Notre traduction. Citation originale : « (...) no man in Montreal has been more closely identified with works of philanthropy ». « David Morrice, Noted Resident, Has Passed Away », *The Montreal Daily Star*, 21 décembre 1914.

⁴⁰⁷ Charles Hosmer réside au 3630 Promenade Sir-William-Osler, R.B. Angus au 3450 rue Drummond, David Morrice au 3426 rue Redpath, James Ross au 3644 rue Peel et Alfred Baumgarten au 3650 rue McTavish.

des architectes renommés, tels que Bruce Price, John W. Hopkins et les frères Maxwell, des noms qui participent à rehausser le prestige de ces résidences.

Les collectionneurs n'hésitent pas à aménager leurs résidences pour accueillir leurs œuvres. À ce titre, James Ross fait installer ses œuvres dans une galerie avec éclairage zénithal, reprenant une pratique des collectionneurs américains et britanniques⁴⁰⁸. Des œuvres de Turner, Cuyp, et à gauche, le portrait de Lady Ann Fitzpatrick par Reynolds sont visibles sur une photo de la galerie (Figure 3.1)⁴⁰⁹.



Figure 3.1 Studio de photographie Wm. Notman & Son (1882-1919), *Le vivoir et les tableaux de James Ross*, Montréal, QC, 1901, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, 25 mai 1901, Musée McCord.

⁴⁰⁸ Janet M. Brooke, « Van Horne et ses amis : Collectionner l'art européen dans le Mille carré de Montréal », dans Ron Graham, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁰⁹ Ce portrait est légué au fils de James Ross et se retrouve plus tardivement dans une autre pièce : une photo publiée par Brian Merrett et Rémillard montre le grand salon de J. K. L. Ross en 1926, qui accueille le tableau de Reynolds et le portrait de *Miss Betsy Hume* d'Henry Raeburn (vendu en 1927 par le fils de Ross au marchands Knoedler pour 5 460 pounds) ; François Rémillard et Brian Merrett, *Demeures Bourgeoises de Montréal : Le Mille Carré Doré 1850-1930*, Éditions du Méridien, 1986, p. 125 ; « npg D1959; Lady Ann Fitzpatrick – Portrait – National Portrait Gallery » dans National Portrait Gallery. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw36110/Lady-Ann-Fitzpatrick> >. Consulté le 13 août 2024.

Parmi les résidences d'Angus (Planche 12), Ross (Planche 13), Hosmer (Planche 14), Baumgarten (Planche 15) et Morrice (Planche 16), seules celles de Baumgarten, Hosmer et Ross ont survécu au temps. Les collectionneurs ont donc non seulement participé à l'industrialisation du Canada, au développement de ses transports, de ses banques et de ses territoires de l'Ouest, mais également à l'architecture de Montréal. En léguant leurs résidences à l'Université McGill (résidence Hosmer et Ross), en participant financièrement à la construction et au développement d'institutions (Université McGill, hôpitaux, Musée des beaux-arts, clubs, hôtels⁴¹⁰, etc.), ils sont devenus les créateurs d'un patrimoine bâti en partie toujours visible à Montréal, bien que fréquemment menacé.

3.2 Collectionner : goûts et motivations

3.2.1 Pourquoi collectionner?

Dans *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*⁴¹¹, le philosophe et historien Krzysztof Pomian s'intéresse à l'histoire du collectionnement. Il étudie en particulier les motivations qui incitent à collectionner, un comportement spécifique à l'être humain et universellement répandu. Il définit la collection comme « tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard »⁴¹². Cannadine, Pomian, ou encore Bourdieu ont réfléchi aux motivations qui encouragent les collectionneurs à acquérir des objets de valeur. Cannadine propose que les collectionneurs y voient un moyen d'investir de l'argent ou de poursuivre une œuvre, pour l'adrénaline et le goût de la compétition que procure cette activité. Pomian y perçoit une raison plus louable, soit celle d'acquérir des connaissances scientifiques ou historiques. Pomian et Cannadine sont cependant d'accord sur le fait qu'une collection apporte du prestige à son propriétaire. Ce rôle ostentatoire peut également légitimiser leur statut social. À ce titre, Pierre Bourdieu, à travers le concept de

⁴¹⁰ Charles Rudolph Hosmer est également à l'origine de l'établissement de l'hôtel Ritz-Carlton à Montréal (l'hôtelier suisse César Ritz est un ami de ses amis). Grâce à un groupe d'investisseurs, l'hôtel de luxe ouvre ses portes en 1912. Un salon/salle de réunion de l'hôtel porte toujours le nom d'Hosmer. « Hosmer, Charles Rudolph, 1851-1927 » dans *McGill Archival Collection Catalogue*. En ligne. < <https://archivalcollections.library.mcgill.ca/index.php/hosmer-charles-rudolph> >. Consulté le 23 février 2023.

⁴¹¹ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2001 [1987], 367 p.

⁴¹² *Ibid*, p. 18.

capital culturel, conçoit l'art comme un marqueur social, utilisé par les classes privilégiées pour se distinguer des autres⁴¹³.

Pour les collectionneurs montréalais, l'achat d'une œuvre d'art leur permet d'accéder aux hautes sphères de la société. Leurs collections deviennent un signe de supériorité, un moyen d'afficher leur richesse, leur statut social et leur influence culturelle, notamment à travers le prêt d'œuvres à l'AAM ou l'ouverture de leurs demeures aux visiteurs et visiteuses. Selon James Stourton, c'est à partir de la *Manchester Exhibition of the Art Treasures* de 1857 que les collectionneurs britanniques commencent à partager leurs collections avec le public⁴¹⁴. Ce type d'exposition publique devient une source de motivation pour le collectionnement. À Montréal, la tendance se confirme et chaque exposition biannuelle ayant lieu à l'AAM comprend des œuvres prêtées par les collectionneurs montréalais, notamment celles de Raeburn en 1905 et 1912. La collection agit donc comme un instrument de pouvoir, permettant d'afficher publiquement une position dominante.

Pomian nous incite à voir au-delà des notions de goût et de plaisir esthétique que peut aussi procurer une collection, pour nous intéresser au contexte dans lequel la personne qui collectionne fait ses choix⁴¹⁵ et aux signifiants que représentent ces objets pour la société. Étudier les collections signifie en effet pour Pomian explorer l'histoire des objets et leur signification, leur production, leur circulation et consommation visuelle. L'historien présente le rôle des collections en s'attachant à démontrer qu'elles agissent comme un pont entre le visible et l'invisible. Ces objets, qu'il qualifie de sémiophores, permettent à celles et ceux qui les regardent d'accéder à un monde extérieur passé ou futur. Pomian écrit : « toutes les collections que nous avons étudiées remplissent une même fonction, celle de permettre aux objets qui les composent de jouer le rôle d'intermédiaire entre les spectateurs, quels qu'ils soient, et les habitants d'un monde auquel ceux-là sont extérieurs »⁴¹⁶. Nous pourrions donc penser que les portraits de Raeburn permettaient aux collectionneurs

⁴¹³ Pierre Bourdieu et Gary Stevens, cités dans Kathryn J. BANHAM, « The architecture and painting collection of the Mount Royal Club Montreal 1899-1920 », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Concordia University, 2006, 161 p.

⁴¹⁴ James Stourton, « The revolving doors: Four centuries of British collecting », dans Inge Reist (dir.), *British Models of Art Collecting and the American Response, Reflections Across the Pond*, Routledge, Londres, New York, 2017 [2016], p. 27-46

⁴¹⁵ Tel que développé dans le deuxième chapitre.

⁴¹⁶ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 36

montréalais d'accéder à un monde révolu : l'Écosse du XVIII^e siècle et le cercle social des aristocrates auxquels ils cherchent à s'identifier.

3.2.2 Composition des collections et place du portrait britannique

Le déclin de l'aristocratie anglaise, la Révolution française, la dispersion de collections royales et nobles, ainsi que la révolution industrielle ont conduit à une circulation accrue des collections privées et à un boom du marché de l'art entre la fin du XVIII^e siècle et la Première Guerre mondiale. On observe durant cette période la formation et la dispersion de grandes collections britanniques et américaines, mais aussi montréalaises. De manière similaire à ce qui s'est passé en Grande-Bretagne, la révolution industrielle aux États-Unis et au Canada profite aux grands patrons dans plusieurs secteurs (immobilier, industrie, transport, finance, etc.). Dans ces trois nations, une nouvelle classe sociale s'enrichit et développe un goût pour le collectionnement d'art.

À Montréal, c'est à partir des années 1880 que le collectionnement connaît une certaine effervescence. Il est malheureusement impossible de proposer un inventaire exhaustif des collections d'Hosmer, Ross, Angus, Morrice et Baumgarten, en l'absence de recensement complet. En effet, les collectionneurs montréalais ont fait l'objet de moins de recherches que leurs homologues américains, tels que Henry Huntington, James J. Hill et William Vanderbilt. Une ébauche est cependant proposée ici, grâce aux travaux de Janet M. Brooke⁴¹⁷, Silvia Sorbelli⁴¹⁸, Ariane Isler-De Jongh⁴¹⁹, Gloria Lesser⁴²⁰, aux listes établies par David Croal Thomson et à des articles de presse.

La collection de R. B. Angus, selon l'article de Gloria Lesser⁴²¹, est principalement composée de peintures à l'huile, de quelques aquarelles, de dessins et de sculptures. Évaluée à 50 000 \$ en 1889, elle comprenait, en 1922, entre 250 et 300 œuvres. Gloria Lesser a catégorisé l'intérêt d'Angus par

⁴¹⁷ Janet M. Brooke, *op. cit.*

⁴¹⁸ Silvia Sorbelli, « Renaissance Art in Montreal: The City's Early Collectors and Their Gifts to the Art Association of Montreal and the Montreal Museum of Fine Arts », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2010, 147 p.

⁴¹⁹ Ariane Isler-De Jongh fut professeure adjointe d'histoire de l'art à l'Université de Victoria.

⁴²⁰ Gloria Lesser, *op. cit.*

⁴²¹ *Ibid.*

décennie : il se serait d'abord intéressé aux gravures de William Bartlett, puis, vers 1870, aux paysages et scènes pastorales de l'école britannique. Vers 1880, le collectionneur aurait commencé à collectionner des tableaux de l'école de la Haye, de l'école de Barbizon, ainsi que des artistes réalistes français et des tableaux de paysage marins. En recoupant les informations fournies par Janet M. Brooke, Gloria Lesser, David Croal Thomson et l'inventaire d'Angus de 1903⁴²², nous avons recensé 224 œuvres et 165 artistes de 16 nationalités⁴²³. Les Français sont les plus représentés (27 %), suivis par les Anglais (26 %) et les Hollandais (13 %). On compte également 9 % d'Écossais (soit un total de 15 artistes), dont Raeburn. À cet inventaire doit être ajoutée une collection de bronzes mentionnée par Sorbelli, traduisant une certaine fascination d'Angus pour la mythologie antique⁴²⁴. En termes de périodes, Brooke a raison lorsqu'elle avance qu'Angus s'intéressait peu aux maîtres anciens : les artistes des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles ne représentent que 8 % de la collection inventoriée. On compte cependant 52 % d'artistes ayant vécu au XIX^e siècle et 26 % à cheval entre le XIX^e et le XX^e siècles. Les portraitistes contemporains de Raeburn (Reynolds, Romney, Lawrence, Hoppner, Gainsborough) ne dominent pas la collection d'Angus. Parmi les 18 portraits de la collection, huit ont été réalisés par des artistes britanniques. Le portrait britannique ne représente donc qu'une petite partie de la collection d'œuvres d'art d'Angus. Ce dernier préfère les Hollandais Johannes Bosboom et Jan Hendrik Weissenbruch, ainsi que les Britanniques David Cox et Whistler. Mais l'artiste qui arrive en haut du classement est le français Díaz de la Peña, dont Angus possède six tableaux.

Il est plus difficile d'établir les préférences d'Alfred Baumgarten car on dispose de peu d'informations sur sa collection. Janet M. Brooke recense deux tableaux : *Versailles, October 6th, 1789* de Gyula Benczur⁴²⁵ et *Le Point-du-Jour à Auteuil : crépuscule* de Luigi Loir⁴²⁶. Nous

⁴²² Bibliothèque et Archives Canada, « A catalogue of the pictures in the collection of R.B. Angus of Montreal, 1903 », (photocopy), Fonds 5483634 -- R7379 2, Ottawa.

⁴²³ Document 33.

⁴²⁴ « Perhaps most significantly, in his bronzes, he acknowledged, as was not common among Montreal collectors, the fascination with antique 'mythology' that had played such a key role in the unfolding of art and other forms of cultural production in Renaissance Italy. ». Silvia Sorbelli, *op. cit.*, p. 36

⁴²⁵ Le nom de l'artiste semble mal orthographié par Brooke, qui l'écrit *Benzuir*. Janet M. Brooke, *op. cit.*, p. 172. ; Le tableau est exposé à la French Gallery de Londres en octobre 1872. « The French Gallery, Pall Mall (Yesterday) », *The Era*, 27 octobre 1872.

⁴²⁶ Ce tableau aurait auparavant appartenu à R.B. Angus. Il apparaît sur une photo du salon de Baumgarten. « Cercle universitaire (auparavant la maison Baumgarten) » dans *Collection d'architecture canadienne*. En ligne. < https://cac.mcgill.ca/campus/buildings/Faculty_Club_fr.html >. Consulté le 2 mars 2025 ; Le tableau est légué par Mme Baumgarten à l'AAM en 1922. « Le Point-du-Jour à Auteuil : crépuscule » dans *Musée des beaux-arts de Montréal*. En ligne. ; < <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/4563/> >. Consulté le 7 septembre 2024.

pouvons ajouter le portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto par Henry Raeburn, ainsi que sept tableaux non identifiés qui apparaissent sur une photo du salon de Baumgarten (Figure 3.2)⁴²⁷. Nous avons cependant réussi à identifier l'œuvre installée au-dessus de la cheminée du salon : il s'agit du tableau *Rembrandt et Saskia* de Léon Brunin (Figure 3.3). Cela porterait la collection de Baumgarten à 11 œuvres⁴²⁸, un chiffre qui nous paraît faible considérant son style de vie, son attrait personnel pour la peinture⁴²⁹, les 16 années passées sur le conseil d'administration de l'AAM et le don de 10 000\$ qu'il fit à l'institution.



Figure 3.2 Wm. Notman & Son (1882-1919), *Vivier, résidence de M. Baumgarten, Montréal, QC, 1904*, 19 octobre 1904, halogénures d'argent sur verre, procédé gélatino-argentine, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord, Archives photographiques Notman, II-151888.H.

⁴²⁷ Six tableaux sont distincts sur la photo. On ne voit que le cadre du septième, à gauche de la photo.

⁴²⁸ Document 34.

⁴²⁹ Voir le tableau *Full Cry* qu'Alfred Baumgarten réalise en 1877. « Peinture - *Full Cry* | Musée McCord », dans *Musée McCord*. En ligne. < <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/fr/objects/83949/full-cry?ctx=d454219367ee470071f1d976e3e72661746a2503&idx=0> >. Consulté le 8 septembre 2024.



Figure 3.3 Studio de photographie Wm. Notman & Son (1882-1919), *Salon, résidence de M. Baumgarten, Montréal, QC, 1904*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, 19 octobre 1904, Musée McCord.

Établi à partir de l'ouvrage de Janet M. Brooke, des rapports annuels du musée et de l'ouvrage *Une collection montréalaise, Don de Eleanore et David Morrice*⁴³⁰, l'inventaire de la collection de David Morrice ne comprend que 24 œuvres⁴³¹. Avec 14 artistes anglais et écossais, David Morrice semble avoir eu une préférence pour la peinture de la Grande-Bretagne, qu'il faudrait revoir à la lumière de recherches approfondies.

La collection de James Ross est cependant plus documentée. Considéré comme « l'une des plus belles collections canadiennes de grands maîtres »⁴³², l'inventaire réalisé comprend 67 œuvres et

⁴³⁰ Une collection montréalaise, don de Eleanore et David Morrice, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983, 207 p.

⁴³¹ Document 35.

⁴³² « Biographie - ROSS, JAMES » dans *Dictionnaire Biographique du Canada*. En ligne. < http://www.biographi.ca/fr/bio/ross_james_1848_1913_14E.html >. Consulté le 18 février 2023.

une collection de porcelaines, ce qui semble encore loin de la totalité de sa collection⁴³³. Notre inventaire s'appuie sur le catalogue de Janet M. Brooke, sur un catalogue de l'exposition de la collection de Ross à l'AAM en 1915⁴³⁴, sur des articles de presse publiés à la suite de la vente de son fils en 1927 et sur la liste établie par David Croal Thomson en 1898. Sur les 43 artistes recensés, 33 % sont Français, 28 % sont Anglais et 19 % sont d'origine hollandaise. Ross possède seulement trois œuvres d'artistes écossais : deux tableaux de Raeburn et un de William Brymner. Les deux artistes les plus collectionnés sont l'Anglais David Cox, dont Ross possède sept aquarelles, et le Hollandais Jacob Maris (quatre œuvres). Dans la collection de Ross, comme dans celle d'Angus, le portrait britannique n'est donc pas majoritaire. Bien que James Ross fût proche de l'avid collectionneur d'art asiatique William Van Horne, dont il était l'ingénieur en chef au Canadien Pacifique, aucune preuve concrète ne démontre un intérêt pour cet art. David Croal Thomson rapporte cependant que Ross possède des statuettes Tanagra. Ces figurines en terracotta du IV^e siècle av. J.-C⁴³⁵ témoignent d'un intérêt pour la Grèce Antique et pour l'art qui ne se restreint pas aux maîtres anciens ou à la peinture contemporaine.

On sait qu'une des œuvres accrochées au sein de la résidence Hosmer était la tapisserie *Peacocks and Dragons* de William Morris, représentant « une iconographie hautement figurative, issues des mythes classiques et du symbolisme romantique »⁴³⁶. D'autres œuvres en ornaient les murs, notamment dans le foyer de la bibliothèque. L'inventaire dressé à partir des informations fournies par Brooke et Sorbelli indique 44 œuvres et 28 artistes, dont 47 % de Français⁴³⁷. En termes d'art décoratif, la seule collection étudiée parmi les collectionneurs est celle des rondels de Charles Hosmer⁴³⁸. Dans un article publié par Ariane Isler-DeJongh (autrefois professeure adjoint d'histoire de l'art à l'Université de Victoria), elle s'intéresse aux 39 rondels d'origine flamande, hollandaise et suisse que possédait Hosmer. Semblables à des vitraux, ces pièces de verre

⁴³³ Document 36.

⁴³⁴ Musée des beaux-arts de Montréal, « Art Association of Montreal, The ROSS LOAN COLLECTION of PAINTINGS, etc. », 1916, Montréal.

⁴³⁵ « Tanagra Figurines » dans *THE MET*. En ligne. < https://www.metmuseum.org/toah/hd/tafg/hd_tafg.html >. Consulté le 24 juillet 2024.

⁴³⁶ Notre traduction. Citation originale : « This wool tapestry incorporates highly figured imagery derived from classical myth and Romantic symbolism ». « The Pre-Raphaelite Heavenly Vision » dans *Musée des beaux-arts Beaubien Art Gallery*. En ligne. < <https://beaubienartgallery.org/exhibition/the-pre-raphaelite-heavenly-vision/> >. Consulté le 24 février 2023.

⁴³⁷ Document 37.

⁴³⁸ Ariane Isler-De Jongh, *Retour aux traditions — signe de réussite sociale : les rondels de la Collection Hosmer*, RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review, 1989, Vol. 16, N°1, 1989, p. 29-42, p. 81-98

représentent des sujets religieux, allégoriques ou de la vie quotidienne. Elles décoraient les fenêtres du grand escalier et de la salle à manger d'Hosmer, qui les auraient achetés au marchand londonien Martin van Straaten en 1901. La collection orne aujourd'hui les murs de l'école d'architecture de l'Université McGill. D'après Ariane Isler-DeJongh, Hosmer « se rattachait à la tradition des collectionneurs anglais qui avaient, dès le XVIII^e siècle, (...), porté un grand intérêt aux vitraux civils du nord de l'Europe. »⁴³⁹.

Ces inventaires, même incomplets, montrent que le regard des collectionneurs se tourne majoritairement vers l'Europe et notamment vers la peinture française, britannique et hollandaise. Les portraits réalisés par Raeburn, Romney, Lawrence, Gainsborough et Reynolds ne représentent qu'une petite partie des œuvres répertoriées et les collectionneurs semblent avoir eu plus d'intérêt pour le paysage hollandais ou français.

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, Raeburn jouit d'une forte notoriété à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ce qui lui vaut d'être recherché par les collectionneurs d'Amérique du Nord, y compris à Montréal. Cynthia Saltzman rapporte dans l'ouvrage *Old Masters, New Worlds, America's Raid on Europe's Great Pictures 1880-World War I*⁴⁴⁰ que le portrait apporte aussi à leurs demeures « le style des anciennes fortunes et du sang bleu »⁴⁴¹. Les modèles britanniques représentent en effet « les membres d'une classe dirigeante glorieuse et cultivée – de vrais nobles, charmants, aimables et confiants – présentés comme des dieux mortels qui avaient transformé les profits de l'empire en un paradis terrestre (...) »⁴⁴². Un parallèle peut être établi entre les modèles « de sang bleu » et les collectionneurs de Montréal, car ces derniers cherchent aussi à transformer les profits tirés du développement du Canada pour bâtir leur propre paradis terrestre, situé entre le Square Mile et leurs résidences secondaires canadiennes.

⁴³⁹ Notre traduction. Citation originale : « In acquiring it, Charles Hosmer followed the lead of British collectors, who had been keenly interested in northern European domestic glass, at least since the eighteenth century ». Ariane Isler-De Jongh, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴⁰ Cynthia Saltzman, *Old Masters, New Worlds, America's Raid on Europe's Great Pictures 1880-World War I*, New York, Viking, 2008, 339 p.

⁴⁴¹ Notre traduction. Citation originale : « the look of old money and blue blood ». *Ibid.*, p. 104

⁴⁴² Notre traduction. Citation originale : « both sexes as members of a glorious, cultivated ruling class-true nobles, comely, genteel, and confident- portrayed as mortal gods who had fashioned profits of the empire into an earthly paradise (...) ». *Ibid.*, p. 106.

3.3 Contribution des collectionneurs au Musée des beaux-arts de Montréal

L'ancien hall d'entrée du MBAM, aujourd'hui utilisé pour accéder aux espaces d'expositions du deuxième étage du pavillon Michal et Renata Hornstein, affiche un hommage aux grands mécènes du musée. Pour les années 1860 à 1911, y sont notamment inscrits les noms de R.B. Angus, Sir George A. et Lady Drummond, James Ross, Donald Alexander Smith (1^{er} Baron Strathcona et Mount Royal) et Sir William Van Horne⁴⁴³. Ces philanthropes et collectionneurs participent à mettre sur pied l'une des premières associations artistiques en Amérique du Nord. L'Art Association of Montreal succède en 1860 à la Montreal Gallery of Pictures créée en 1847 et qui occupe un bâtiment au Square Phillips. Celui-ci est remplacé en 1912 par un nouveau bâtiment situé sur la rue Sherbrooke, toujours utilisé pour la présentation d'expositions.

La création, le développement et le financement de l'AAM sont entre les mains de l'élite anglo-protestante jusqu'au milieu du XX^e siècle⁴⁴⁴. Le musée leur sert également de vitrine et leur permet d'afficher leur réussite matérielle. À partir de 1880, cela passe par l'organisation d'une exposition d'art européen ancien et moderne en hiver, composée d'œuvres prêtées par les collectionneurs et collectionneuses. Appelées *Loan Exhibitions*, elles s'inspirent des pratiques du Victoria & Albert Museum de Londres et de la Royal Academy. Une seconde exposition est organisée au printemps et consacrée à l'art canadien contemporain. Entre 1880 et 1920, le musée peut compter sur une centaine de collectionneurs et collectionneuses⁴⁴⁵, qui représentent un groupe conséquent si l'on considère que Montréal compte alors 250 000 habitants. Ce groupe détient des œuvres considérées comme des chefs d'œuvres qui rayonnent au-delà de Montréal, en particulier aux États-Unis.

⁴⁴³ La mention est précédée du texte suivant : « ceux et celles dont la générosité exceptionnelle – don de 1 million \$ et plus – a marqué l'évolution du Musée des beaux-arts de Montréal, depuis sa fondation sous le nom d'Art Association of Montreal en 1860 ».

⁴⁴⁴ On dénombre seulement 12 francophones sur les 205 membres du premier conseil d'administration du musée.

⁴⁴⁵ Près de 1400 œuvres réalisées au XIX^e siècle ont été répertoriées par Brooke. S'il manque une partie de l'inventaire prédatant 1800, il faut reconnaître la pertinence de ce travail sur les collectionneurs, qui n'a pas de précédent. Janet M. Brooke, *op. cit.* ; Sicotte réalise le même constat : « À ce jour, on s'est encore peu penché sur les collections montréalaises de la deuxième moitié du XIX^e siècle dans la perspective d'analyser leur contenu en art ancien. Même l'étude de Janet Brooke, qui entend pourtant tracer un portrait exhaustif des collections constituées durant cette période, exclut de son inventaire la peinture antérieure au XIX^e siècle, mais sans éclairer les raisons qui l'incitèrent à faire de même. ». Hélène Sicotte, « L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 310.

3.3.1 Administrateurs et philanthropes

Ross, Hosmer, Baumgarten, Morrice et Angus sont fortement impliqués dans la création, la gouvernance et le développement de l'AAM, tel qu'en témoignent les rapports annuels de l'institution⁴⁴⁶. Comme de nombreux administrateurs du musée, Alfred Baumgarten devient membre dans un premier temps⁴⁴⁷. Un don de 100 \$ lui assure ensuite le statut de Membre à vie à partir de 1881. En 1907, Baumgarten intègre le conseil d'administration en tant que Conseiller (un poste qu'il occupe pendant 16 ans⁴⁴⁸) mais il ne s'implique sur aucun comité, contrairement à ses confrères. Toutefois, il prête l'œuvre de Benczur au musée en 1908 et figure parmi les Bienfaiteurs de l'AAM, un titre accordé suite à un don de 10 000\$ réalisé en 1910.

Charles Hosmer siège lui aussi sur le conseil d'administration de l'AAM, de 1902 à 1922, et rejoint le comité *Art Gallery* de 1902 à 1906. Il devient Bienfaiteur en 1912 à la suite d'un don de 5 000 \$, suivi par la même somme versée en 1920. De son vivant, il ne semble avoir offert qu'une seule œuvre au musée, *Les Soeurs* du peintre français Joseph Bail (1908), mais prête régulièrement plusieurs tableaux entre 1898 et 1918. Il soutient également l'ouverture gratuite du musée le dimanche en donnant 500\$ au *Sunday Opening Fund* en 1922. Ce fond permet au musée de poursuivre sa mission d'éducation pour tous.

En siégeant sur le comité *Building and Purchase Fund* en 1911, David Morrice participe à une étape clé de la vie de l'AAM : le transfert de l'association du Square Phillips vers la rue Sherbrooke. On rapporte que « dès lors, comme il habitait tout près, il ne se passa pas de jour que David Morrice n'allât rendre visite au secrétaire de l'association, John Bethune Abbott »⁴⁴⁹. David Morrice poursuit plusieurs mandats de conseiller, de 1893 à 1899, puis de 1907 à 1913, s'impliquant activement dans le développement de l'association au sein des comités Exécutif, Acquisition, Finance et Bâtiment et Éducation et bibliothèque. Donateur régulier, il soutient les artistes locaux contemporains en créant un prix de 100 \$ dédié aux artistes qui exposent au Musée. Il prête également des œuvres issues de sa collection entre 1879 et 1912. En 1908, il offre le tableau *Un*

⁴⁴⁶ Les rapports annuels des années 1880 à 1927 ont été consultés. Il ne faut cependant pas considérer que seuls les collectionneurs discutés dans ce chapitre ont joué un rôle dans le développement de l'AAM. Comme le montrent les rapports annuels du musée, de nombreux administrateurs ont pris part à la gouvernance de l'institution culturelle.

⁴⁴⁷ Les membres versent une contribution annuelle de 5\$.

⁴⁴⁸ De 1907 à 1909, en 1911, puis de 1913 à sa mort en 1919.

⁴⁴⁹ *Une collection montréalaise, don de Eleanore et David Morrice, op. cit.*, p. 8 et 9.

Homme de Ferdinand Roybet puis obtient le statut de Bienfaiteur pour son don de 10 000 \$ en 1910. Le rapport annuel de 1913 rapporte aussi le don « d'œuvres célébrées et d'une bibliothèque. »⁴⁵⁰. Finalement, David Morrice devient Vice-Président pour l'année 1914, mais meurt avant d'avoir pu mener à bien son mandat.

James Ross s'illustre comme un administrateur et philanthrope dévoué auprès de l'AAM. Il devient membre annuel en 1887, puis conseiller de 1892 à 1897 et de 1901 à 1910. Lors de ces mandats, il siège sur les comités *Art Gallery* et Finance et bâtiment. Il est élu président de 1898 à 1900, puis de 1911 à 1913 (il préside alors les comités *Art Gallery* et *Building and Purchase Fund*). Il participe également à enrichir les collections en offrant au musée un paysage de George Iness ainsi que le *Portrait de Mme O'Beirne* d'Henry Raeburn. Il prête également une trentaine d'œuvres au musée entre 1888 et 1915. En plus de jouer un rôle actif dans la gouvernance de l'institution, Ross est un donateur régulier et les dons majeurs effectués à la fin de sa vie (25 000\$ en 1910, ce qui lui confère le titre de Bienfaiteur, 150 000\$ en 1912, puis 100 000\$ à son décès) joueront un rôle crucial pour le développement du musée. Le rapport annuel de 1913 rend ainsi hommage au dévouement de James Ross :

(...) magnificent bequest of the late President, Mr. James Ross, of 100 000\$, which was given in addition to the generous donation of 125 000\$ made during his life. Apart from these tangible proofs of his great interest in the Association, his keen criticism and careful examination of all details in connection with the construction of the New Building showed how much he had the welfare of the Association at heart, and contributed much to the satisfactory conditions to be found in the new home of the Institution.⁴⁵¹

Enfin, Angus peut être considéré comme un membre fondateur du Musée des beaux-arts. Ses nombreux dons financiers, d'œuvres et d'ouvrages ainsi que son implication au sein du conseil d'administration pendant 36 ans⁴⁵² lui confèrent un rôle majeur dans le développement de l'institution. Angus devient conseiller en 1886, puis est élu membre à vie en 1880, gouverneur en

⁴⁵⁰ Musée des beaux-arts de Montréal, 1914, « Art Association of Montreal, The FIFTY-SECOND REPORT being for the year NINETEN HUNDRED AND THIRTEEN », Montréal, p. 6.

⁴⁵¹ Musée des beaux-arts de Montréal, 1914, « Art Association of Montreal, The FIFTY-SECOND REPORT being for the year NINETEN HUNDRED AND THIRTEEN », Montréal, p. 6.

⁴⁵² De 1886 à 1922.

1887 et bienfaiteur en 1889. Il siège sur différents comités qui gèrent l'acquisition d'œuvres, les finances et les bâtiments du musée, jusqu'à son décès en 1922. Il est notamment important de souligner qu'Angus préside le Comité *Art Gallery* de 1887 à 1901, et qu'il a pu, à ce titre, orienter les acquisitions ou les thématiques des expositions. Il participe d'ailleurs à celles-ci en présentant au moins 75 œuvres de 1878 à 1912.

En 1887, alors qu'Angus occupe le poste de vice-président de l'AAM, l'Honorable Juge Mackay propose sa candidature comme Président : « Il a rappelé que M. Angus avait fait beaucoup pour l'art dans la ville. La collection de peintures qui se trouve dans sa résidence privée lui fait honneur, ainsi qu'à la ville »⁴⁵³. Cette citation démontre que la collection réunie par Angus lui confère un statut d'autorité en matière de goût et de connaissances. Il est élu président de 1888 à 1890, et de nouveau en 1901 et 1902. Angus se distingue également par sa générosité. Entre 1880 et 1912, il donne environ 20 000\$ et plusieurs œuvres⁴⁵⁴ au musée. Comme Hosmer, il participe au *Sunday Opening Fund* et soutient ainsi la démocratisation de l'art, tout en montrant aux spectateurs des œuvres qu'il participe à choisir. Il contribue également à l'élaboration de la bibliothèque en offrant une quarantaine d'ouvrages, dont plusieurs catalogues de collections variées, démontrant sa curiosité pour l'art et pour le goût de ses confrères collectionneurs.

Le rapport annuel de l'année 1922 souligne le décès de R. B. Angus avec un hommage à sa contribution matérielle, financière et associative :

The Council desire to refer with deep regret, to the death of Mr. R. B. Angus, in September last, who was one of the Benefactors, and for many years president and a member of the Council of the Association; and whose connection with the Association was marked not only by continuous donations of Paintings and generous contributions to the Funds of the Association; but by his well-considered and far-seeing advice,

⁴⁵³ Notre traduction. Citation originale : « He referred to the fact that Mr. Angus had done a great deal for Art in the city. The collection of paintings in his private residence was a credit to him and to the city also ». Musée des beaux-arts de Montréal, 1888, « Art Association of Montreal, The Report for 1887 », Montréal, p. 26

⁴⁵⁴ Il donne deux œuvres (non nommées) en 1880 et 1886, d'une valeur de 500\$ chacune, ainsi que *Reddin the nets* de Colin Hunter et *Autumn Flowers* d'Alexis Harlamoff en 1887. En 1889, il offre six œuvres : *Parure des champs*, de W.W Bouguereau, *The Huntman* de A. W. Kowalski, *Le retour des crevettières* d'E. L. Vernier, *La Rosée* de Lansyer, *The Harvest Field*, de W. Eaton et *A Woodland Brook* de W. B. Baker. Puis enfin *Bivouac of Cupid and His Company* de W. Etty en 1908. En 1917, il donne *The Concina Madonna and Child*, de Botticelli, et *The Virgin and Child* de Boltraffio (ces deux tableaux ont depuis été réattribués). En 1920, son dernier don est celui du tableau *The Apple Orchard* de Daubigny.

which materially assisted the Council in guiding the Association through the many difficulties attendant upon the growth of the Institution.⁴⁵⁵

Il est à noter qu'en 1907 et 1908, les cinq collectionneurs étudiés sont tous conseillers sur le Conseil d'Administration de l'AAM. Si nous avons déjà démontré que leurs occupations professionnelles, leur quartier de résidence et leurs adhésions à différents clubs les rassemblaient au sein d'un réseau élitiste, leur participation à l'administration du musée démontre encore une fois la similarité de leurs profils ainsi que leurs connexions les uns aux autres.

3.3.2 Dispersion des collections

Il est frappant, à la lecture des ouvrages consacrés aux collectionneurs et collectionneuses des États-Unis, de constater leur ressemblance avec les collectionneurs montréalais. L'entre-soi des oligarques qui règne à New York au tournant du XX^e siècle fait écho à la communauté de riches entrepreneurs qui s'installent dans le Square Mile de Montréal. Donald Mackay note le rapprochement, notamment en termes d'architecture : « Les gens ont commencé à faire des comparaisons avantageuses entre la rue Sherbrooke et la Cinquième Avenue de New York, la résidence des Vanderbilt et des Harriman, et quand la résidence semblable à un château de Sir George Alexander Drummond a été terminée, la comparaison n'a pas semblé exagérée »⁴⁵⁶. La comparaison ne s'arrête toutefois pas à leurs fortunes, leurs origines ou leurs demeures, mais se poursuit jusque dans la gestion de leurs collections. Même si les États-Uniens s'inspirent au départ des pratiques britanniques, ils développent leurs propres méthodes de collectionnement, de mécénat et de philanthropie. Comme les Montréalais, ils participent à bâtir une jeune nation (les Britanniques n'ont pas cette responsabilité) et s'impliquent au sein des conseils d'administration d'institutions culturelles, pour lesquelles ils sont aussi de généreux philanthropes. Cependant, pour

⁴⁵⁵ Musée des beaux-arts de Montréal, 1923, « Art Association of Montreal, Sixty-First Annual Reports, 1922 », Montréal, p. 39.

⁴⁵⁶ Notre traduction. Citation originale : « People began to make favourable comparisons between Sherbrooke Street and New York Fifth' Avenue, the home of the Vanderbilts and Harrimans, and when Sir George Alexander Drummond's castelike home was completed, the comparison did not seem far-fetched ». Donald Mackay, *op. cit.*, p. 133.

comprendre comment les New-Yorkais et les Montréalais gèrent leur patrimoine en fin de vie, nous devons d'abord regarder du côté de la Grande-Bretagne.

Les collections britanniques se développent majoritairement entre 1790 et les années 1870, autant du côté de la bourgeoisie que de l'aristocratie. À la fin du XIX^e siècle, l'aristocratie est cependant surpassée par la classe moyenne en termes de fortune et de collectionnement, et l'achat d'œuvres d'art devient une activité réservée « aux nouvelles fortunes »⁴⁵⁷. Cette classe moyenne et bourgeoise, composée d'ingénieurs, d'industriels et de marchands, cherche à « imiter, à concurrencer et parfois à intégrer l'aristocratie en achetant des maîtres anciens européens et en possédant des portraits anglais du XVIII^e siècle (...) »⁴⁵⁸.

La particularité de cette bourgeoisie est qu'elle n'a pas hérité de ses collections. En effet, jusqu'à présent, les lois et les normes sociales encourageaient une forme de dynastie dans le collectionnement. Dans l'aristocratie, les œuvres étaient transmises de génération en génération, par le premier enfant né, dans ce qu'on appelle la primogéniture. En revanche, la classe moyenne est moins attachée à son patrimoine et moins traditionnelle. Elle n'hésite pas à vendre ses collections, du vivant du collectionneur ou juste après sa mort. La collection peut également être léguée à une institution culturelle : le British Museum, la British Library et le National History Museum doivent notamment leurs collections aux legs du collectionneur britannique Sir Hans Sloane. Ce type de musée est reproduit par les Américains et en partie par les Montréalais. Entre les années 1870 et 1890 (période aussi appelée *Gilded Age*), on compte 40 000 millionnaires aux États-Unis. Parmi eux, une minorité s'intéresse au collectionnement d'œuvres d'art, dont Andrew Carnegie, John Pierpont Morgan, John Davison Rockefeller, Henry Clay Frick ou encore Henry Edwards Huntington. Anglophiles dans leurs attitudes et aspirations, ils se distinguent des Britanniques dans la dispersion de leurs collections, avec une approche non dynastique et civique⁴⁵⁹. Ils préfèrent créer leurs propres galeries ou léguer leurs collections à des musées publics

⁴⁵⁷ Notre traduction. Citation originale : « from old money to new money ». Inge Reist, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁵⁸ Notre traduction. Citation originale : « sought to emulate, compete with, and sometimes, join the aristocracy in their purchase of European old masters and in their possession of 18th century English portraits (...) ». David Cannadine, « Pictures Across the Pond : Perspectives and Retrospectives », dans Inge Reist (dir.), *op. cit.*, p. 11.

⁴⁵⁹ Notre traduction. Citation originale : « non-dynastic, public-spirited ». Inge Reist, *op. cit.*, p. 3.

(Metropolitan Museum of Art à New-York, Museum of Fine Arts de Boston, Philadelphia Museum of Art) plutôt que de léguer l'ensemble de leurs collections à un héritier.

Le modèle montréalais de dispersion des collections est un modèle hybride : les collectionneurs lèguent en grande partie leurs collections à leurs enfants, comme le faisaient les aristocrates britanniques. Ces derniers, à leur tour offrent tout ou une partie de la collection au Musée des beaux-arts, rappelant les pratiques des bourgeois britanniques et américains. La collection d'Hosmer a été enrichie par ses héritiers, son fils Elwood et sa fille Olive, mais aussi par la famille Pillow et la famille Vaughan⁴⁶⁰. Olive est elle-même collectionneuse et sa collection est exposée au MBAM suite à son décès en juillet 1963, avant d'être dispersée. De son vivant, elle donne au MBAM quelques miniatures européennes et tableaux. À son décès, elle lègue 12 tableaux au musée, dont le *Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemples, Lord Lieutenant du Renfrewshire* par Raeburn, des œuvres de Reynolds et Gainsborough, ainsi que des paysages français ou britanniques du XIX^e siècle.

En 1915, les enfants de David Morrice lèguent au Musée, au nom de leurs parents, les œuvres *John Chaplin* de Romney et *Rustic Courtship* par Gainsborough. Les petits-enfants de Morrice, David Rousseau Morrice (1903-1978) et F. Eleanore Morrice (1901-1981), offrent également un legs de plusieurs centaines d'œuvres au MBAM, « dernier chapitre d'une longue et chaleureuse association entre la famille Morrice et le Musée des beaux-arts de Montréal ».⁴⁶¹

Angus a légué une partie de sa collection à l'AAM et une autre partie à ses héritiers. Sa fille Elspeth hérite du *Portrait de Mademoiselle Harriett Maria Day* de Lawrence, qui le lègue à l'AAM en 1936⁴⁶². Le *Portrait d'un gentilhomme* et le *Portrait de femme* de Raeburn entrent pour leur part au musée en 1950, dons de W. W. Chipman, beau-fils d'Angus. Un certain nombre d'œuvres ont

⁴⁶⁰ Cette collection est transmise en partie à Lucile Pillow, descendante d'Hosmer, qui rejoint le conseil d'administration de la *Beaverbrook Art Gallery* à Frédéricton (Nouveau-Brunswick) en 1959. Elle lègue plusieurs œuvres de sa collection à l'institution. En 1981, Marguerite, fille de Lucile, et son mari Murray Vaughan (président du MBAM de 1963 à 1968) subventionnent l'ajout de la *Hosmer Pillow Vaughan Gallery* pour y accueillir la collection d'art décoratif assemblée par Charles et Elwood Hosmer. Cette collection a ainsi été conservée pendant quatre générations, de Charles à Elwood, puis Lucile et Marguerite, une circonstance unique dans le collectionnement d'art au Canada ; Curtis J. Collins, Ian G. Lumsden, Laurie Arlene Glenn, *The Beaverbrook Art Gallery Collection : Selected Works*, Fredericton, Beaverbrook Art Gallery, 2000, p. 22 et p. 41.

⁴⁶¹ *Une collection montréalaise, don de Eleanore et David Morrice*, op. cit., p. 5.

⁴⁶² « Portrait de Mademoiselle Harriett Maria Day » dans *Musée des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/œuvres/9151/> >. Consulté le 12 février 2023.

également été léguées au musée par ses enfants et leurs conjoint(e)s : Elspeth et Charles Meredith, Bertha Angus, Margaret Forrest Angus et son mari Charles F. Martin, William Forest Angus et sa femme Mary Ethel Henshaw, ainsi que ses petits-enfants David A. Wanklyn (fils de Edith Margaret Angus et Fredrick L Wanklyn)⁴⁶³ et Frederick William R Angus.

Enfin, le cas de James Ross est un peu différent. Ross stipule dans son testament que sa collection doit rester intacte, tel que l'auraient souhaité les aristocrates britanniques⁴⁶⁴. La collection de Ross est exposée à l'AAM en 1915, mais son fils ignore sa volonté et en vend une partie lors d'une vente aux enchères organisée par Christie's en 1927. Avec presque 645 000 \$ de recettes, la vente comprenait 29 œuvres, parmi lesquelles des tableaux de Reynolds, Corot, Rembrandt, Rubens, Romney, Turner, Hals, Ruysdael⁴⁶⁵, ainsi que le *Portrait de Mrs Betsy Hume* de Raeburn (acheté par Knoedler pour £5640). Rémillard écrit, à juste titre : « Montréal venait donc de perdre un ensemble d'œuvres d'art des plus précieux, qui, s'il n'avait pas été dispersé, aurait sans doute été légué au Musée des Beaux-arts de la ville »⁴⁶⁶.

3.3.3 Un musée évergétique

Avec la création de l'AAM et le legs de leurs œuvres, les collectionneurs et leurs familles transforment le paysage culturel montréalais. Leur volonté est d'instruire la population et ils proposent en 1921 d'ouvrir le musée gratuitement le dimanche, afin d'« étendre son rôle en tant

⁴⁶³ Pour en savoir plus, il conviendrait d'étudier l'exposition consacrée aux dons d'Angus et de ses héritiers, organisée au Musée des beaux-arts en 1962 ; Janet M. Brooke, « Van Horne et ses amis : Collectionner l'art européen dans le Mille carré de Montréal », dans Ron GRAHAM, *op. cit.*

⁴⁶⁴ « While Mr. Ross, in his will provides generously for the Art Association of Montreal, a clause in the document stipulates that his valuable collection of pictures must remain intact », dans « Public Bequests by Late James Ross », *The Gazette*, 27 septembre 1913.

⁴⁶⁵ Le marchand Agnew acheta la toile de Rembrandt (*Portrait de l'Admiral Tromp*), celle de Turner (*Venice, the Dogman and Salute*) ainsi que le tableau de Reynolds (*Portrait de Lady Ann Fitzpatrick*). Knoedler acquit le *portrait de Lady Sullivan* par Romney. « Price Records Are Broken At Christie's Sale », *Time Colonist*, 6 août 1927.

⁴⁶⁶ François Rémillard et Brian Merrett, *op. cit.*, p. 128.

que moyen d'éducation artistique et rendre ses galeries, son musée et sa bibliothèque accessibles à tous les membres de la communauté, aux plus modestes comme aux plus aisés »⁴⁶⁷.

Krzysztof Pomian, dans *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*⁴⁶⁸, démontre l'importance de la collection particulière pour le développement des musées. Le modèle de création du MBAM n'est pas un cas isolé et rejoint une catégorie que Pomian appelle « évergétique ». Cette typologie désigne un musée public qui accueille des collections particulières mises à disposition par des collectionneurs ou collectionneuses après leur mort. Le legs est fait à la ville, à l'état ou à une institution, un modèle qui se développe surtout en Amérique du Nord au XIX^e et XX^e siècles grâce à des groupes d'hommes enrichis par la révolution industrielle, le commerce ou la finance. Ce modèle s'impose car il n'est pas concurrencé par d'autres typologies de musées (traditionnels, révolutionnaires et commerciaux) qui ont vu le jour en Europe. Il repose cependant sur un modèle développé à Venise, ville où les familles fortunées participèrent à la construction des collections publiques. Selon Pomian, ce modèle naît d'une volonté politique de remercier la patrie (ou la ville) et d'y montrer son attachement, tout en soulignant un modèle de société oligarchique.

Pomian compare le legs des collectionneurs à des vagues qui « font plus que déposer derrière elles les musées composés d'objets (...). Car leur passage change, par un effet en retour, la signification d'objets qui jouissaient déjà d'une haute estime. »⁴⁶⁹. Les portraits de Raeburn entrés au MBAM ne sont plus seulement des objets précieux pour les familles britanniques des modèles, mais ont gagné en valeur symbolique et monétaire tout au long de leur voyage de l'Écosse à Londres, auprès de leurs différents propriétaires, jusqu'à devenir des objets précieux pour celle ou celui qui les collectionne. En étant associées aux noms des « bâtisseurs de la nation » et de leurs familles, ces œuvres s'imprègnent des perceptions de richesse, de goût et de prestige associés aux familles bourgeoises anglo-protestantes de Montréal de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. De plus,

⁴⁶⁷ Notre traduction. Citation originale : « (...) extending its usefulness as a means of education in Art, and of making its Galleries, Museum and Library accessible to all members of the community, to those of slender means, as well as to the well-to-do. ». Musée des beaux-arts de Montréal, 1921, « Art Association of Montreal Annual reports for the years NINETEN HUNDRED AND TWENTY & NINETEEN HUNDRED AND TWENTY-ONE », Montréal, p. 38.

⁴⁶⁸ Krzysztof Pomian, *op. cit.*

⁴⁶⁹ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 310.

ces objets acquièrent une valeur supplémentaire en intégrant les collections d'une institution culturelle telle que le MBAM.

Conclusion

La Première Guerre mondiale, la crise économique de 1929, ainsi qu'un nouvel impôt instauré en 1918 auraient participé à la fin du monopole des familles anglo-protestantes dans le domaine de l'art à Montréal. La professionnalisation des équipes du MBAM entre 1956 et 1965 a également fait en sorte que les décisions n'étaient plus prises par cette oligarchie, mais par des professionnels⁴⁷⁰. Malgré la démolition de nombreuses résidences du Square Mile et la dispersion de certaines collections par les héritiers des collectionneurs, Montréal hérite toutefois d'un patrimoine bâti et culturel, qu'il s'agisse du pavillon Michal et Renata Hornstein du MBAM et d'une partie des collections, des pavillons de l'Université McGill ou de nombreux bâtiments tels que le Club Mont Royal ou l'Hôpital Royal-Victoria, légués par la bourgeoisie anglophone à la ville.

Les cinq portraits de Raeburn conservés au MBAM font partie de cet héritage. Ils sont à la fois directement et indirectement le signe de l'association des collectionneurs avec l'Empire britannique. Dans leur pratique de collectionnement, style de vie, réseaux, professions, les collectionneurs se rapprochent de l'aristocratie britannique, voire de la royauté⁴⁷¹. Ils organisent des dîners mondains au sein de leurs demeures luxueuses, embauchent leur personnel de maison en Angleterre, passent leurs vacances en Europe, s'adonnent à la chasse, possèdent des maisons secondaires et reçoivent des invités de la famille royale. Un portraitiste « de cour » les immortalise, le photographe William Notman. La comparaison avec la famille royale d'Angleterre est elle-même mentionnée par la Princesse Patricia, fille du Gouverneur Général le Duc de Connaught, et

⁴⁷⁰ Silvia Sorelli, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁷¹ Charles Hosmer était également ami du Prince de Galles, le futur Roi Edward VII.

petite fille de la Reine Victoria, selon qui la famille Ross vivait « plus royalement que la royauté »⁴⁷².

Pomian écrit que « prises dans leur ensemble, les collections d'un certain pays à une certaine époque sont coextensives à la culture de ce pays à cette époque, qu'elles incarnent et donnent à voir. »⁴⁷³. L'étude approfondie des collections nous permettrait donc de mieux connaître le Canada et le développement de son identité culturelle. Il serait ainsi pertinent d'étudier les similarités entre les collectionneurs et collectionneuses des États-Unis et de Montréal, ainsi que le rôle des femmes montréalaises dans le collectionnement et la philanthropie.

Enfin, soulignons le rôle de ces hommes d'affaires, industriels et banquiers, dans la colonisation de l'Ouest du Canada. Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Obsession, Les céramiques japonaises de Sir William Van Horne* dirigé par Ron Graham, Kelvin Browne note que la fortune de Van Horne s'est construite grâce aux ouvriers qui ont participé au chantier du Canadien Pacifique⁴⁷⁴, notamment ceux d'origine chinoise ou issus des Premières Nations. Il est nécessaire de reconnaître que ces populations et d'autres classes ouvrières ont contribué au succès économique des bourgeois montréalais. Nous laissons aux historiens et historiennes le soin d'explorer les responsabilités de James Ross, Charles Hosmer, David Morrice, Alfred Baumgarten et R.B. Angus dans la colonisation du Canada et dans l'asservissement de certaines populations.

⁴⁷² Notre traduction. Citation originale : « more royally than royalty ». Donald Mackay, *op. cit.*, p. 209.

⁴⁷³ Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁷⁴ Kelvin Browne, « Foreword », dans Ron GRAHAM, *Obsession, Les céramiques japonaises de Sir William Van Horne*, Montréal / Kingston / Londres / Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, p.viii.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons cherché à révéler une histoire invisible aux yeux des visiteurs et visiteuses du Musée des beaux-arts de Montréal. Les portraits réalisés par Raeburn sont une fenêtre sur l'Écosse, son aristocratie et sur l'histoire de l'Empire britannique. De manière moins évidente pour la personne qui regarde ces œuvres, elles sont aussi le témoin des transformations du marché de l'art au XIX^e siècle, du développement rapide du Canada à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, et du monopole d'un groupe de bourgeois anglophones sur de nombreuses institutions à Montréal.

Comme partagé en introduction, nous avons répondu à l'appel passé par Duncan Thomson il y a 25 ans de réexaminer l'œuvre de Raeburn⁴⁷⁵. Quelques années plus tard, Vicky Coltman ajoutait que les historiens et historiennes de l'art devaient sortir le peintre de son contexte britannique⁴⁷⁶, mais peu nombreux sont les travaux des dix dernières années qui ont rempli cet objectif. Notre premier chapitre donne de la visibilité à un corpus d'œuvres peu ou jamais étudié, montrant la nécessité de continuellement réviser les discours sur les artistes et sur leurs œuvres à la lumière de nouvelles sources et de nouveaux types de discours. Nous avons proposé une biographie actualisée de Raeburn, premier membre de la Royal Academy établi en Écosse, anobli en 1822. Nous avons présenté le peintre, non seulement comme le portraitiste des Écossais, mais aussi comme celui de l'entreprise impériale britannique. Ce chapitre s'intéresse aussi à un corpus primaire et secondaire à travers un angle féministe et décolonial. La méthodologie utilisée repose notamment sur une recherche biographique, mise en perspective par les recherches récentes sur Raeburn publiées dans l'ouvrage collectif de Vicky Coltman et Stephen Lloyd⁴⁷⁷. Nous avons réfuté les propos sexistes ayant marqué la réception des œuvres jusqu'au XXI^e siècle et choisi de révéler l'identité des modèles féminins afin de dépasser les discours basés sur la fétichisation des corps. Le chapitre montre aussi comment le portrait sert à réexaminer l'histoire de l'Empire britannique, qu'il s'agisse de la colonisation de l'Inde, du traitement des enfants métisses, du commerce des esclaves et de

⁴⁷⁵ Citation originale : « the time is ripe to reassess Raeburn's work ». Duncan Thomson, *Raeburn, The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 1997, p. 7.

⁴⁷⁶ Citation originale : « recover Raeburn from his artistic isolation, by looking at his contexts in Scotland, Britain, and abroad, notably in France and the United States. ». Vicky Coltman, dans Vicky Coltman et Stephen Lloyd (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. xvi

⁴⁷⁷ *Ibid.*

produits importés depuis les colonies. S'il y a peu d'accessoires rappelant l'empire dans les portraits de Raeburn, ce dernier est bien un peintre de l'histoire impériale britannique. Comme le défendaient Geoff Quilley, Tim Barringer et Douglas Fordham, ce chapitre met donc en évidence la nécessité d'inclure l'Empire britannique comme une catégorie fondamentale dans l'analyse de l'art britannique⁴⁷⁸.

Le deuxième chapitre s'appuie sur une étude transnationale du corpus et s'intéresse à la réception de Raeburn en dehors de la Grande-Bretagne ainsi qu'aux transferts économiques et culturels qui entourent la circulation des œuvres depuis Londres vers Montréal, entre 1850 et 1905. L'étude de la provenance (ou de la biographie) du corpus nous a permis d'examiner le rôle majeur des galeristes londoniens dans l'internationalisation du marché de l'art ainsi que l'apparition de marchands professionnels à Montréal. Nous avons ainsi cherché à apporter des éléments de réponse à notre question initiale : pourquoi le MBAM possède-t-il sept œuvres de Raeburn? Bien qu'il soit possible que certains collectionneurs aient été motivés par le souhait d'acquérir des portraits de personnes écossaises en lien avec leurs propres origines, nous avons exposé d'autres facteurs déterminants. Les marchands londoniens, jouissant d'une place privilégiée en Europe, se professionnalisent à partir de 1850. Ils emploient diverses stratégies pour accroître leur notoriété et celles des artistes qu'ils commercialisent, tels que la tenue d'expositions temporaires payantes, où Raeburn apparaît régulièrement entre 1885 et 1905. Le peintre est également fréquemment présenté au sein d'institutions culturelles. Les marchands utilisent aussi les vernissages, la publication de catalogues, d'estampes, d'ouvrages et de publicités pour attirer le public ou les acheteurs. Ils s'approvisionnent dans les maisons de vente aux enchères, comme Christie's, ou directement chez les particuliers. Ils ont tout intérêt à connaître la provenance des œuvres en leur possession, puisqu'elle constitue un outil « marketing », gage de qualité en fonction des précédents propriétaires. Il a également été observé que le rôle du marchand se confond parfois avec celui d'historien ou de critique, dans un système qualifié de « marchand-critique » par Cynthia White et Harrison White et de « chercheur-marchand » par Anne Helmreich. Le marchand produit alors un discours valorisant l'artiste, tout en étant celui qui en récoltera les bénéfices.

⁴⁷⁸ L'expression est empruntée à Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham. La citation originale est la suivante : « This book aims to reinsert empire as a fundamental category for the analysis of British Art ». Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham, *op.cit*, p. 3.

L'omniprésence de Raeburn dans les journaux, ouvrages, institutions culturelles, galeries et ventes aux enchères au XIX^e siècle, tout comme la reproduction de ses œuvres, bâtissent une notoriété solide pour le peintre au Royaume-Uni et en Amérique du Nord. La hausse significative de la valeur des œuvres de Raeburn participe également à susciter l'intérêt des collectionneurs, y voyant un gage de qualité et un signe de la forte demande pour le peintre.

Nous avons également montré dans ce deuxième chapitre comment utiliser les données de provenance des œuvres pour enrichir nos connaissances sur l'internationalisation du marché de l'art au XIX^e siècle. En reconstituant, autant que possible, la provenance des œuvres du corpus, nous avons mis en lumière divers acteurs et schémas de circulation entre Londres et Montréal, tout en démontrant que ces échanges ont été favorisés par les contextes politiques et économiques du XIX^e siècle. Le marché de l'art montréalais se professionnalise autour des années 1890 et profite de la disponibilité accrue d'œuvres suite à la dispersion des collections aristocratiques britanniques. La circulation du corpus illustre ainsi parfaitement la redistribution de l'art européen de Londres vers l'Amérique du Nord, favorisée par une circulation facilitée des biens, des personnes et des informations grâce aux évolutions technologiques du XIX^e siècle.

L'étude du partenariat entre la French Gallery (Londres) et W. Scott & Sons (Montréal), et des stratégies de développement des affaires employées par le marchand David Croal Thomson lors de son voyage à Montréal en février 1898, ont permis de démontrer que les marchands londoniens sont responsables de l'importation d'œuvres d'art européen à Montréal au XIX^e siècle, de la formation du « goût de l'art » et de la construction des collections privées. Ce sont les acteurs incontestables de l'internationalisation du marché de l'art. Enfin, la reconstitution hypothétique de la provenance des œuvres du corpus a révélé différents scénarios de circulation à travers des marchands comme Arthur Tooth ou la French Gallery, des collectionneurs ou le marchand parisien Sedelmeyer. Le manque de données illustre cependant la complexité de cette recherche ainsi que l'importance d'étudier un corpus de plusieurs œuvres, permettant ainsi de disposer de données comparatives.

Une fois les œuvres du corpus arrivées à Montréal, notre regard s'est tourné vers les collectionneurs de Raeburn : R. B. Angus, Alfred Baumgarten, Charles Hosmer, David Morrice et James Ross. Pour chacun, nous avons proposé un premier inventaire principalement consolidé grâce à l'ouvrage

de Janet M. Brooke, *Le goût de l'art, 1880-1920* (1989). Ceux-ci nous ont permis de révéler que le genre du portrait ne représente qu'une petite partie des collections.

En révélant les origines, carrières et styles de vie de chacun, nous avons montré qu'il existe un portrait type du collectionneur à Montréal au XIX^e siècle. Les collectionneurs de Raeburn font partie d'un groupe de banquiers, assureurs, industriels et ingénieurs des chemins de fer qui exercent un réel pouvoir sur la société et s'enrichissent grâce au développement du Canada. En examinant les origines modestes des cinq hommes, leurs ascensions professionnelles fulgurantes, et leurs rôles de philanthropes, nous avons montré qu'ils ont non seulement participé à l'industrialisation du Canada, au développement de ses transports et de ses banques, mais aussi à la construction d'un legs architectural et culturel important. En effet, entre 1880 et 1920, les collectionneurs participent grandement au développement d'institutions culturelles, de santé et d'éducation anglophone à Montréal, dont l'AAM. En examinant les rapports annuels de l'institution, nous avons retracé l'implication de chacun et mis en évidence leur rôle essentiel dans le développement du musée, son financement, son administration et l'acquisition des collections. À leur décès, suivant un modèle de dispersion des collections inspiré des pratiques britanniques et américaines, ils lèguent en grande partie leurs collections à leurs enfants, qui à leur tour, font don de certaines œuvres au MBAM.

Nous avons aussi cherché à comprendre les motivations des collectionneurs, en reprenant les travaux de Krysztof Pomian. La collection est synonyme de prestige et de statut privilégié, elle représente un signe de supériorité que les collectionneurs ou collectionneuses exhibent lors des expositions de l'AAM. Les portraits de modèles britanniques ont aussi pu apporter un style aristocratique à leurs demeures et leur servir de « miroir », y voyant une version antérieure d'eux-mêmes, des « dieux-mortels », « nobles », « qui avaient transformé les profits de l'empire en un paradis terrestre (...) »⁴⁷⁹. Dans leur pratique de collectionnement, style de vie, réseaux, professions, les collectionneurs se rapprochent ainsi de l'aristocratie britannique, voire de la royauté. Les cinq

⁴⁷⁹ Notre traduction. Citation originale : « both sexes as members of a glorious, cultivated ruling class-true nobles, comely, genteel, and confident- portrayed as mortal gods who had fashioned profits of the empire into an earthly paradise (...) ». Cynthia Saltzman, *Old Masters, New Worlds, America's Raid on Europe's Great Pictures 1880-World War I*, New York, Viking, 2008, p. 106.

portraits de Raeburn sont donc le signe de l'association des collectionneurs avec l'Empire britannique.

Vers un processus décolonial?

Je souhaite que le MBAM puisse utiliser ces résultats de recherche et les diffuser auprès de ses conservateurs et conservatrices, de son centre d'archives et des visiteurs et visiteuses du musée. Je serais d'ailleurs ravie de collaborer avec le musée pour valoriser ces connaissances.

Le MBAM a la responsabilité d'étudier et de révéler les liens entre les objets qu'ils possèdent, leurs contextes de production, de circulation, d'acquisition et d'interprétation. Le Canada étant une nation issue du colonialisme britannique et français, ses institutions culturelles doivent refléter cette histoire dans la présentation des collections. Les musées de Grande-Bretagne semblent avoir une longueur d'avance quand il s'agit de mettre en évidence le contexte historique et politique des œuvres. Au-delà de cartels qui rappellent constamment les contextes politiques, sociaux et culturels, et la responsabilité de la Grande-Bretagne dans la colonisation de diverses nations, on retrouve aux National Galleries of Scotland à Édimbourg des panneaux indiquant que les contenus sont en cours de révision. Cela permet au public de nuancer les propos affichés, dans l'attente d'une interprétation actualisée.

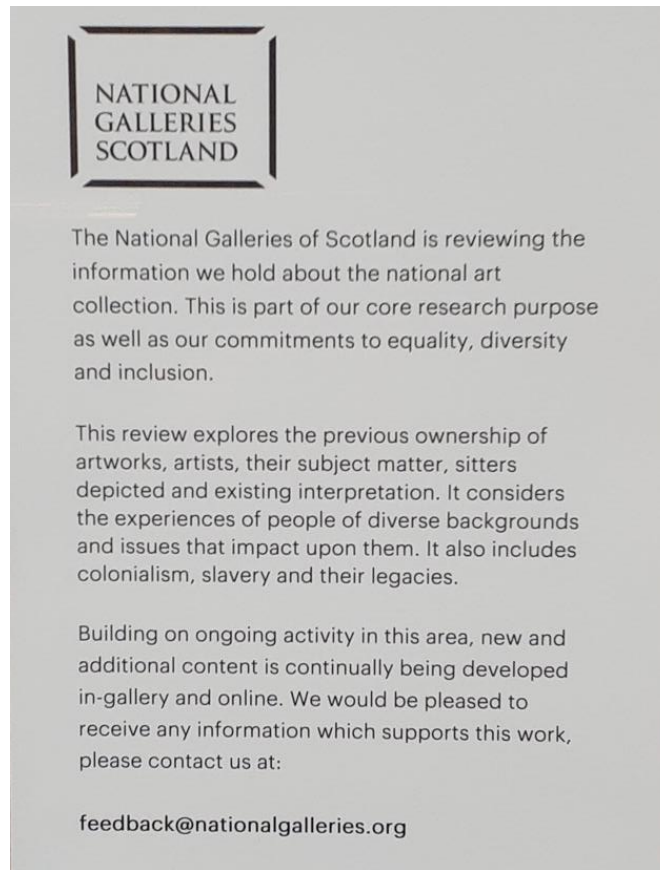


Figure 3.4 Cartel, Exposition permanente, National Galleries of Scotland, Édimbourg, juin 2023. Crédit photo : Audrey Pouydebasque.

En Grande-Bretagne, les initiatives de décolonisation des musées se multiplient depuis 2018. Plusieurs institutions ont témoigné de la nécessité d’agir après la naissance du mouvement mondial *Black Lives Matters* en 2013. Dans un article publié au sein du *Guardian* en 2021, le professeur d’archéologie contemporaine Dan Hicks (Université d’Oxford) écrivait : « l’antiracisme dans les musées, ce n’est pas prétendre que le colonialisme n’a jamais eu lieu. Cela commence par ne plus prétendre que le colonialisme et ses conséquences sont complètement dans le passé. »⁴⁸⁰ Au cœur du processus de décolonisation réside la volonté des institutions et des gouvernements de reconnaître l’histoire coloniale de l’Empire britannique et l’héritage colonial des musées, de créer

⁴⁸⁰ Dan Hicks, « Decolonising museums isn’t part of a ‘culture war’. It’s about keeping them relevant », dans *The Guardian*, 7 mai 2021. En ligne.

< <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/may/07/decolonising-museums-isnt-part-of-a-culture-war-its-about-keeping-them-relevant> >. Consulté le 27 octobre 2024.

des musées antiracistes et de révéler la suprématie blanche⁴⁸¹ au fondement même des institutions. « Les méthodes des musées (telles que l'acquisition, la conservation, l'interprétation et l'engagement avec la communauté) sont souvent encore imprégnées de modes de pensée coloniaux qui portent la trace de l'extraction ou de l'appropriation », écrit la chercheuse en littérature moderne et contemporaine Emma Bond⁴⁸².

Les projets de décolonisation dont nous avons pris connaissance sont issus de processus concertés et inclusifs, menés par des groupes de travail représentant diverses professions et communautés locales. La volonté est à la fois de reconnaître l'héritage colonial des institutions culturelles et de leurs collections, de réviser la présentation des collections, de réécrire les discours sur la nation et son rôle dans le colonialisme. Comme le mentionne de nouveau Emma Bond dans un article pour le Musée Victoria & Albert de Dundee (Écosse) : « Désapprendre l'impérialisme nous permet de créer des passés et futurs alternatifs »⁴⁸³. Les processus de décolonisation des musées permettent donc de faire des liens avec le passé, le présent et le futur, en mettant en lumière les conséquences de l'impérialisme sur la société contemporaine.

En 2020, le gouvernement écossais a demandé à un groupe d'experts indépendant d'émettre des recommandations pour « mieux reconnaître et représenter l'histoire coloniale et esclavagiste de l'Écosse ». Le groupe *Empire, Slavery & Scotland's Museums* a proposé une série de recommandations qui comprennent l'importance de l'antiracisme comme valeur fondamentale des musées, l'implication des populations locales dans la coproduction des contenus et l'engagement des musées à « rechercher, interpréter et partager les liens de l'Écosse avec l'empire, le

⁴⁸¹ La suprématie blanche est définie comme suit par le musée Hunterian de l'Université de Glasgow : « a political, economic and cultural system in which white western ideas control the power of the texts, the material resources and the actions that continue to underpin notions of cultural superiority ». « The Hunterian » dans *University of Glasgow*. En ligne. < <https://www.gla.ac.uk/hunterian/about/changing-museum/curating-discomfort/> >. Consulté le 29 octobre 2024.

⁴⁸² Notre traduction. Citation originale : « Museum methods (such as acquisition, conservation, interpretation and community engagement) are often still inflected with colonial ways of thinking that carry imprints of extraction or appropriation ». Meredith More et Emma Bond, « Decolonising our galleries: An introduction » dans *V&A Dundee*. En ligne.

< <https://www.vam.ac.uk/dundee/articles/decolonising-our-galleries-an-introduction> >. Consulté le 29 octobre 2024.

⁴⁸³ Notre traduction. Citation originale : « Unlearning imperialism allows us to create both alternative pasts and alternative futures. ». *Ibid.*

colonialisme et l'histoire de l'esclavage »⁴⁸⁴. Mettre à jour les scénographies datées, changer la terminologie et le ton des contenus sur l'histoire coloniale, et réaliser un exercice de recherche sur la provenance ont aussi été proposées par le groupe *Empowering Collections* de la Museums Associations. Enfin, Emma Bond et Meredith More suggèrent de nouvelles commissions d'œuvres et le partage des processus de décolonisation avec le public, notamment à travers des articles de blogue⁴⁸⁵.

Bien que le MBAM se positionne comme un espace ouvert à tous et toutes, où plusieurs publics se rencontreraient pour penser différemment l'histoire de l'art⁴⁸⁶, aucune déclaration de décolonisation ou introspection sur le sujet n'ont été annoncées dans les dernières années. Une réflexion telle que l'ont menée divers groupes et institutions en Grande-Bretagne pourrait rafraîchir la mission du musée. De manière concrète, la mise à jour ou la création de panneaux, cartels, archives, activités de médiation, visites guidées et cycles de conférence permettraient d'offrir un regard critique sur les œuvres produites par des artistes britanniques (dont Raeburn), de créer des ponts avec notre société contemporaine et d'ouvrir l'horizon des connaissances du public.

Je suis également convaincue que les Montréalais et Montréalaises seraient intéressé.e.s à explorer l'histoire de la création du musée ainsi que l'acquisition de ses collections. On peut lire sur le site du Hunterian, musée de l'Université de Glasgow : « Les musées conservent des collections provenant de donateurs qui ont bénéficié de la pratique de l'esclavage racial, d'entreprises violentes, de déplacements forcés et de l'oppression systématique des peuples autochtones. »⁴⁸⁷. Je crois que

⁴⁸⁴ Notre traduction. Citation originale : « Museums should commit to research, interpret, and share the histories of Scotland's links to empire, colonialism, and historic slavery. ». « Empire, Slavery & Scotland's Museums » dans *Museums Galleries Scotland*. En ligne. < <https://www.museumsgalleriesScotland.org.uk/project/empire-slavery-scotlands-museums/> >. Consulté le 8 décembre 2024.

⁴⁸⁵ Meredith More et Emma Bond, *op. cit.*

⁴⁸⁶ Le plan stratégique 2023-2026 disponible en ligne évoque la vision suivante : « The Montreal Museum of Fine Arts aspires to become a leading hub of art, community and conversation; a place where all feel welcome, and where new ways of thinking about art and art history inspire diverse audiences to come together and imagine a more inclusive, accessible and just world. ». Musée des beaux-arts de Montréal, Strategic Plan 2023-2026, 9 octobre 2023. En ligne. < https://drive.google.com/file/d/15uIwfsGmCKga_QqhXaaw21zXHRT9bfdI/view >. Consulté le 27 octobre 2024.

⁴⁸⁷ Notre traduction. Citation originale : « Museums hold collections from donors who benefited from the practice of racial slavery, violent endeavours, forced removal and the systematic oppression of indigenous peoples ». « The Hunterian » dans *University of Glasgow*. En ligne. < <https://www.gla.ac.uk/hunterian/about/changing-museum/curating-discomfort/> >. Consulté le 29 octobre 2024.

le MBAM devrait partager son histoire, l'identité de ses fondateurs et leurs liens avec l'esclavage ou les populations immigrées et autochtones.

Opportunités de recherche

Ce travail ouvre la voie à différentes pistes de recherche qui pourraient être poursuivies au doctorat ou à travers la production d'articles scientifiques.

La dernière étape de l'étude de la circulation des œuvres de Raeburn nous amènerait à étudier leurs vies au sein des collections du MBAM : comment le musée a-t-il reçu et exposé (ou non) les œuvres? Ont-elles été présentées en dehors du MBAM et si oui, dans quels contextes et quels sont les discours qui les accompagnaient? Les œuvres ont-elles profité d'un intérêt équivalent à celui des autres portraits britanniques présents dans les collections du MBAM, et si non, pourquoi? Il serait aussi judicieux d'encourager une collaboration entre le MBAM et le milieu académique autour de la recherche sur la provenance. Les historiens et historiennes de l'art ont l'opportunité d'examiner l'émergence du marché de l'art transatlantique, entre Londres et Montréal. L'histoire de la galerie W. Scott & Sons, brillamment exposée par Hélène Sicotte, pourrait servir de modèle pour les chercheurs et chercheuses qui souhaitent entreprendre un travail similaire sur les galeries Ogilvy, Kinget, Watson ainsi que sur la Colonial House du magasin Morgan. Concernant les acteurs du marché de l'art britannique, il est étonnant que David Croal Thomson n'ait pas encore fait l'objet d'une biographie qui rassemblerait les divers articles existants ainsi que de nouvelles recherches⁴⁸⁸.

L'approche multidisciplinaire développée par Arjun Appadurai dans *La vie sociale des choses : Les marchandises dans une perspective culturelle* (qui mêle anthropologie et histoire sociale) pourrait être convoquée afin de proposer une biographie complète des œuvres de Raeburn. On pourrait alors parler de leur trajectoire (et non plus seulement de leur provenance), de l'histoire de leurs échanges et des acteurs impliqués dans leurs vies en dehors du marché de l'art. On pourrait ainsi « retracer les relations sociales des hommes [que les œuvres d'art] consolident en

⁴⁸⁸ Le Getty Research Institute conserve dans ses archives l'itinéraire d'un autre séjour réalisé par David Croal Thomson en Amérique du Nord, en 1914. Ce voyage ne semble pas avoir été étudié à date. Document 38.

circulant »⁴⁸⁹. Ce cadre théorique serait également pertinent pour étudier les variations dans la valeur monétaire et symbolique des œuvres de Raeburn entre leur production et aujourd'hui, ou encore les relations entre les collectionneurs et les marchands, par exemple dans le cas de David Croal Thomson et de ses clients nord-américains.

En mobilisant le concept d'hégémonie culturelle d'Antonio Gramsci, on pourrait étudier les idéologies véhiculées par la classe dominante anglophone montréalaise entre 1890 et 1920. Si culture et pouvoir sont liés comme le soutient le philosophe italien, comment la philanthropie et le collectionnement d'art ont-ils participé à propager des idées capitalistes ou impériales au sein de la société? Dans le cadre d'une analyse postcoloniale, on pourrait aussi examiner la provenance des œuvres à travers les rapports de pouvoir et de domination entre la Grande-Bretagne et le Canada, et plus particulièrement les dynamiques au sein de l'Empire colonial britannique en termes d'échanges commerciaux, diffusion des arts et circulation d'idées coloniales.

Les possibilités de recherche concernant Raeburn sont également nombreuses, incluant sa formation, son séjour à Rome, ainsi que les miniatures réalisées entre 1770 et 1780. Les œuvres présentées à l'Académie entre 1792 et 1812 constitueraient un corpus cohérent pour examiner les représentations que Raeburn donne de son œuvre à travers le choix des pièces exposées, leur réception critique, ainsi que les relations entre Raeburn et ses clients. Il conviendrait également d'approfondir les recherches sur les portraits de femmes afin de poursuivre le travail de restitution biographique.

Dans la continuité des questions d'attribution, un travail titanesque, mais nécessaire, serait de produire le catalogue raisonné de Raeburn. Cette ambition fut en partie réalisée par David Mackie en 1994, mais devrait être révisée et poursuivie à l'aide des sources et archives maintenant disponibles en ligne. Je pense particulièrement à l'Institut Courtauld, qui numérise actuellement plus de deux millions de photographies et reproductions d'œuvres occidentales conservées par la Witt Library. Ce travail pourrait donner lieu à l'organisation d'une exposition internationale consacrée au peintre. Aucun événement de ce type n'a eu lieu à date et cela contribuerait à faire

⁴⁸⁹ Jeanne Dartois, « La Vie sociale des choses : les marchandises dans une perspective culturelle », *Critique d'art*, 30 novembre 2021. En ligne. < <http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/critiquedart/68435> >. Consulté le 23 août 2025.

connaître Raeburn du grand public et à lui donner la place qu'il mérite parmi les portraitistes de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle.

Outre les travaux sur Raeburn, les lettres et aquarelles de Lord Minto produites lors de son mandat de Gouverneur général des Indes entre 1806 et 1813, conservées à la National Library of Scotland à Édimbourg, gagneraient à être étudiées par les historiens et historiennes de l'art⁴⁹⁰. L'étude comparative des représentations de Minto et de celles produites par des artistes locaux ou britanniques, comme William Hodges et Johann Zoffany, ainsi que l'analyse du discours écrit, enrichiraient les études sur la représentation visuelle impérialiste des populations et paysages de l'Inde. Cette analyse se placerait dans la continuité de l'ouvrage *Art and the British empire* de Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham⁴⁹¹. Les auteurs y revendiquaient une relecture de la production visuelle de l'Empire britannique, notamment à l'aide d'archives et de théories postcoloniales.

Finalement, et pour achever ce travail sur une note plus personnelle, je souhaite souligner la grande satisfaction de voir se transformer la première question que je me suis posée en rencontrant le corpus (pourquoi trouve-t-on sept œuvres d'Henry Raeburn dans les collections du MBAM?) en une enquête couvrant trois siècles et m'emmenant à Ottawa, Londres, Édimbourg et Los Angeles. J'ai éprouvé un réel plaisir à approfondir cette question et à montrer au lecteur comment construire une histoire de l'art transnationale et actuelle à partir d'un corpus local peu valorisé. Les frustrations liées à la recherche sur la provenance (un processus long, tortueux et imprévisible) ont été récompensées par l'excitation de trouver certaines réponses. J'ai également eu la chance de plonger dans la vie de personnes qui m'ont marquée, comme la Comtesse de Minto et David Croal Thomson. L'accès aux sources premières crée un lien intime et sensible avec notre objet d'étude. Cette connexion qui se forme lors de la découverte et de l'interaction avec les archives renforce le lien entre le chercheur ou la chercheuse et son sujet, et je souhaite à chaque étudiant et étudiante de vivre cette expérience avec tout autant de plaisir et de bonheur.

⁴⁹⁰ Document 2.

⁴⁹¹ Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham (dir.), *Art and the British empire*, Manchester, Manchester University Press, 2009, 464 p.

ANNEXE A
PLANCHES



Planche 1 Charles Turner, d'après George Chinnery, *Gilbert Elliot, 1st Earl of Minto*, publié en 1815 (vers 1811-1812), manière noire, NPG D38843, National Portrait Gallery, Londres.



Planche 2 Henry Raeburn, *Portrait of Mrs Kenneth Murchison*, 1793, huile sur toile, 90 × 70 cm, Numéro d'inventaire 3401, Musée des Beaux-Arts de Budapest, photo fournie par le Musée des Beaux-Arts de Budapest.



Planche 3 George Romney, *Portrait of William McDowall Of St Kitts, Castle Semple, Renfrewshire And Garthland, Wigtown* (c. 1749-1810), huile sur toile, non daté, Sotheby's.



Planche 4 Inconnu, *David Croal Thomson et l'hon. George A. Drummond en carriole, Montréal, QC, 1898, 1898*, halogénures d'argent sur papier, procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, MP-0000.297, Musée McCord.

THE ART MOVEMENT IN THE UNITED STATES AND CANADA.*

AT Cleveland, in Ohio, the beautiful boulevard, Euclid Avenue, contains three collections of pictures, one famous for its Whistlers and Degas, and another for its Vandyke, and Rubens, and Romney. This city was, perhaps, the most surprising to me, for my knowledge of Cleveland was of the most elementary nature, and I was not prepared to find an avenue of mansions, extending several miles in length, with pictures and *objets d'art* of the finest quality.

Pittsburg, in Pennsylvania, is only three hours from Cleveland, and it is already well known in art circles in Europe by its great institution called the Carnegie Art Gallery. Under the specially energetic directorship of Mr. J. W. Beatty, the Carnegie Gallery, with its £10,000 per annum to spend in the purchase of pictures, is likely to be the greatest factor in the development of Art in the United States. One of the most handsome buildings devoted to art, a kind of classic Trocadéro, the Carnegie Gallery, the gift of the presiding genius of Pittsburg, contains, each autumn, a collection of pictures gathered together from all parts of Europe and America. The exhibitors choose their own jury, and the jury selects and hangs the pictures, so that the exhibitors have full control of their own works. Pittsburg contains at least half a dozen private collections of pictures. One of the

best women portraits by Raeburn has a home there; Troyon is the glory of another; Rousseau of another; and many fine works of the English School are there to be found.

Washington has now the new Corcoran Gallery open, very quiet and scholarly in appearance, and devotedly directed by General Barbarin. The pictures are not yet of the highest order, but many good canvases are here placed. The private collections are few for such a fine city, the best being one in the suburbs, containing a fine gallery of French and Dutch modern pictures, and a few old English, and a collection of Oriental Art objects, very complete and well-arranged.

At Philadelphia one finds the central point of Art in the country. In that city there are two or three kindred spirits who devote every leisure moment to the cultivation of the Fine Arts. One of these collectors knows probably more of the best qualities of painting than any man in the United States, and he is more than able to hold his own with the first connoisseurs of the Old World. These gentlemen are connected with others in the direction of the Wiltach Collection in Fairmount Park, Philadelphia; they have already purchased pictures by Raeburn, Delacroix, Constable, Courbet, Whistler, Swan, and Bastien Lepage; and this will very soon be a collection of altogether the first quality.

D. CROAL THOMSON.



1898.

The Editor in Canada. (Sleigh of the Honble. G. A. Drummond, Montreal.)

3 E

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Planche 5 « The Art Movement in the United States and Canada. », The Art Journal, v.60, 1898 , p. 3E.



Planche 6 William Notman, *Le magasin de M. Scott, rue Notre-Dame, Montréal, QC, 1868*, 1868, Halogénures d'argent sur papier, procédé gélatino-argentique, 12.7 x 17.8 cm, Musée McCord, Archives photographiques Notman, I-30892.1.

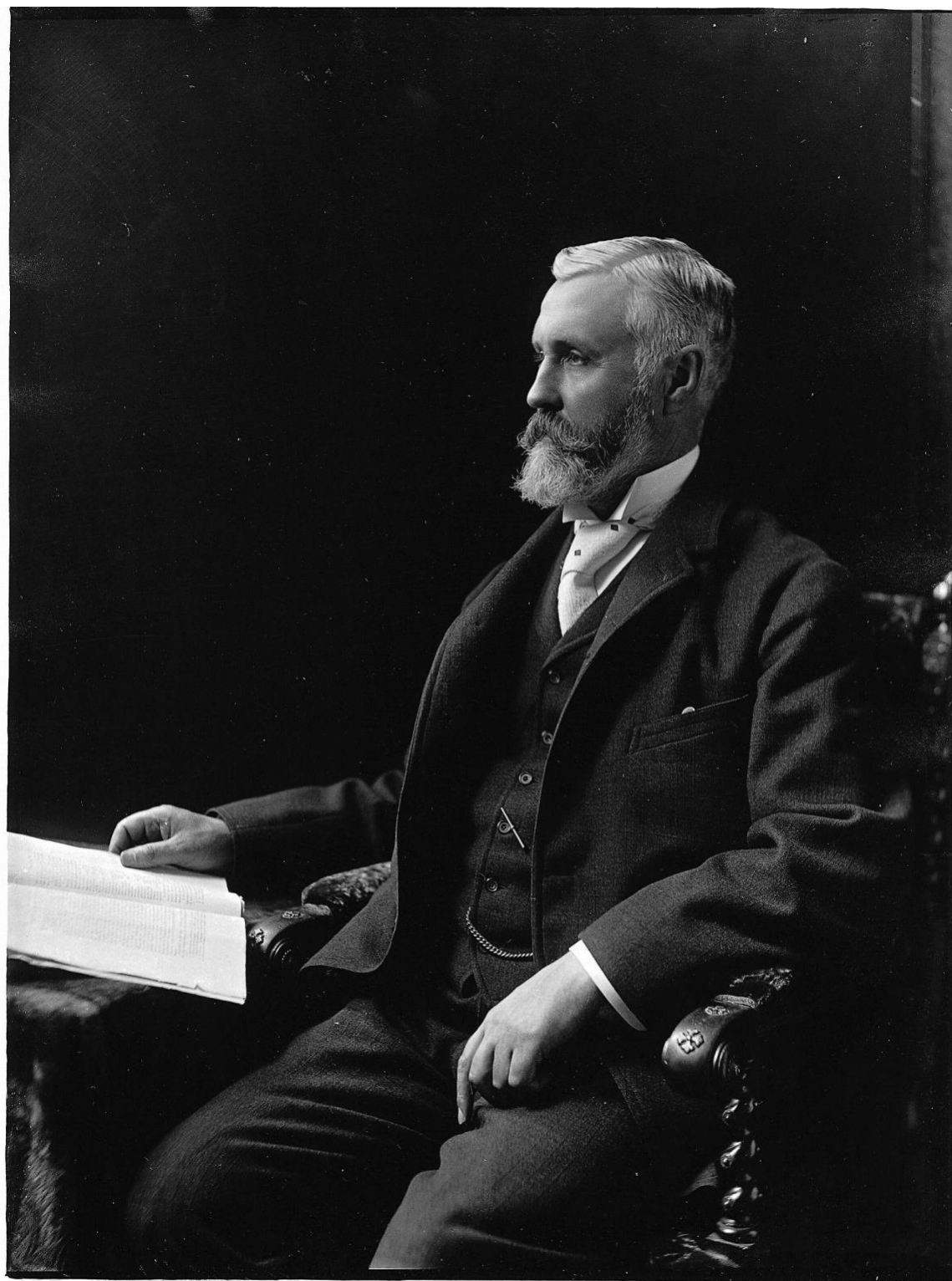


Planche 7 Wm. Notman & Son (1882-1919), *Richard B. Angus, Montréal, QC*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 25,4 x 20,3 cm, 18 juillet 1891, Musée McCord, Achat, grâce à la générosité du magazine Maclean's, de la Fondation de la Famille Maxwell Cummings et de Empire-Universal Films Ltd.



Planche 8 Notman & Sandham, *Alfred F. Baumgarten*, Montréal, QC, Halogénures d'argent sur papier monté sur papier, tirage à l'albumine, 17,8 x 12,7 cm, 1880, Musée McCord.



Planche 9 Notman & Sandham (1877-1882), *David Morrice, Montréal, QC, 1880*, Halogénures d'argent sur papier monté sur papier, Procédé à l'albumine, 17,8 x 12,7 cm, 03 juillet 1880, Musée McCord.

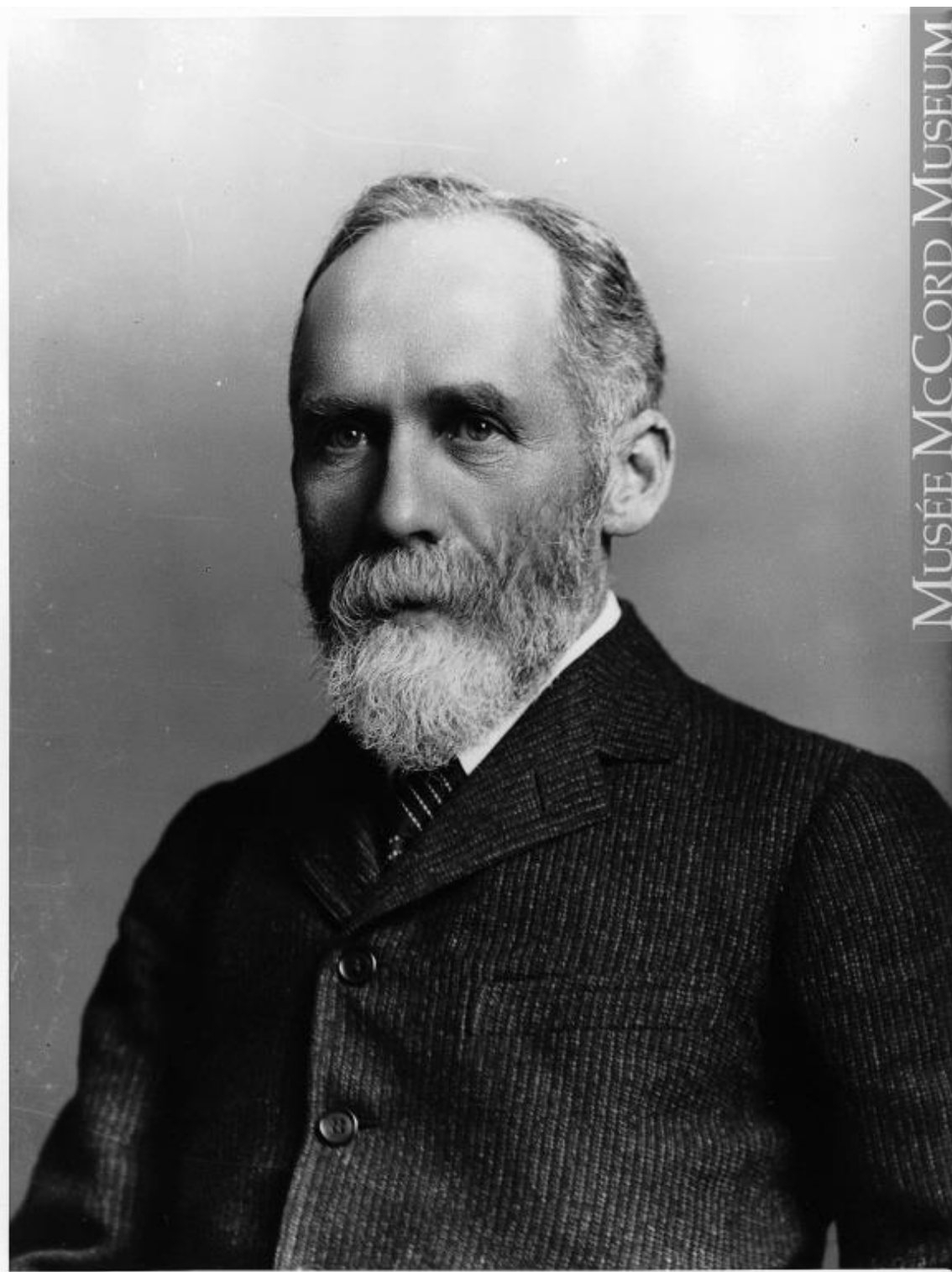


Planche 10 Wm. Notman & Son, *James Ross*, Montréal, Sels d'argent sur verre, 17.8 x 12.7 cm 31 juillet 1901, Musée McCord.



Planche 11 Wm. Notman & Son (1882-1919), *Charles R. Hosmer, Montréal, QC, 1897*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 17,8 x 12,7 cm, 12 février 1897, Musée McCord.



Planche 12 Wallis & Shepherd, *Résidence de R. B. Angus, rue Drummond, Montréal, QC*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 6,3 x 8,9 cm, vers 1900, Musée McCord.



Planche 13 Wm. Notman & Son (1882-1919), *Résidence de James Ross, rue Peel, Montréal, QC, vers 1910*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, Vers 1910, 20,3 x 25,4 cm, Musée McCord.



Planche 14 Wallis & Shepherd, *Résidence de Charles R. Hosmer, rue Drummond, Montréal, QC, vers 1900*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 6,3 x 8,9 cm, vers 1900, Musée McCord.



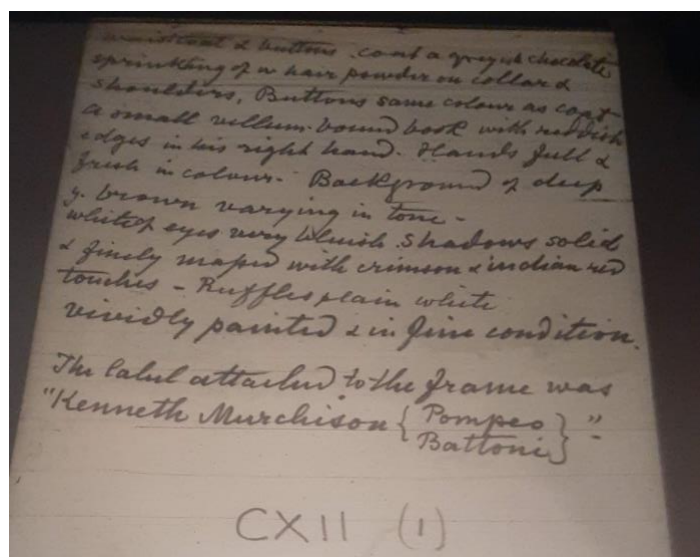
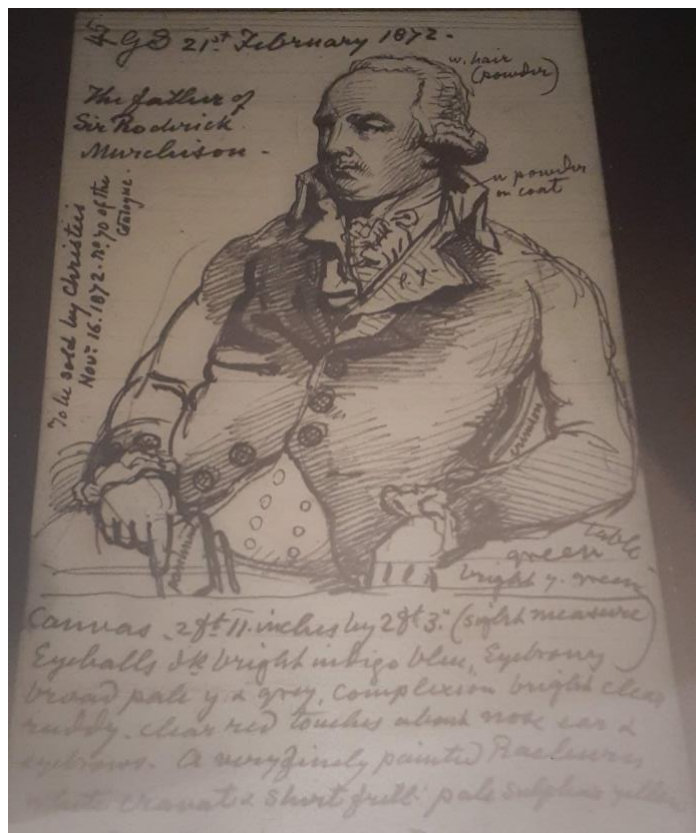
Planche 15 Wm. Notman & Son, *Résidence de M. Baumgarten, rue McTavish, Montréal, QC, 1904*, Halogénures d'argent sur verre, Procédé gélatino-argentique, 20,3 x 25,4 cm, 19 octobre 1904, Musée McCord.



Planche 16. *Résidence de David Morrice père, 10, rue Redpath, Montréal, QC, Encre, Demi-teinte, 12,7 x 17,8 cm, vers 1909, Musée McCord.*

ANNEXE B

DOCUMENTS



Document 1 Croquis du portrait de Kenneth Murchison par Sir George Scharf. National Portrait Gallery de Londres, «Trustees' sketchbook 18, 1871-1872 », NPG7/1/3/1/2/18, Londres.

Retranscription du texte qui accompagne le croquis :

21st February 1872

The father of Sir Roderick Murchison

Murchison to be sold by christies Nov 16th 1872, n° 70 of the catalogue

With hair powder

Canvas, 2 feet 11 inches by 28 ft3 (table / green /crimson)

Eyeballs (illisible) bright indigo blue

Eyebrows broad pale y x grey, complexion bright clear “ruddy”. Clear red touches about nose ear x eyebrows. A very finely painted Raeburn

White cravat x shirt frill pale (illisible) yellow waistcoat and buttons, coat a greyish chocolate

Sprinking of w hair powder on collar and shoulders, buttons same colour as coat

A small (illisible) book with reddish edges in is right hand. Hands full

And fresh in coulours. Backgroung of deep y brown varying in tone.

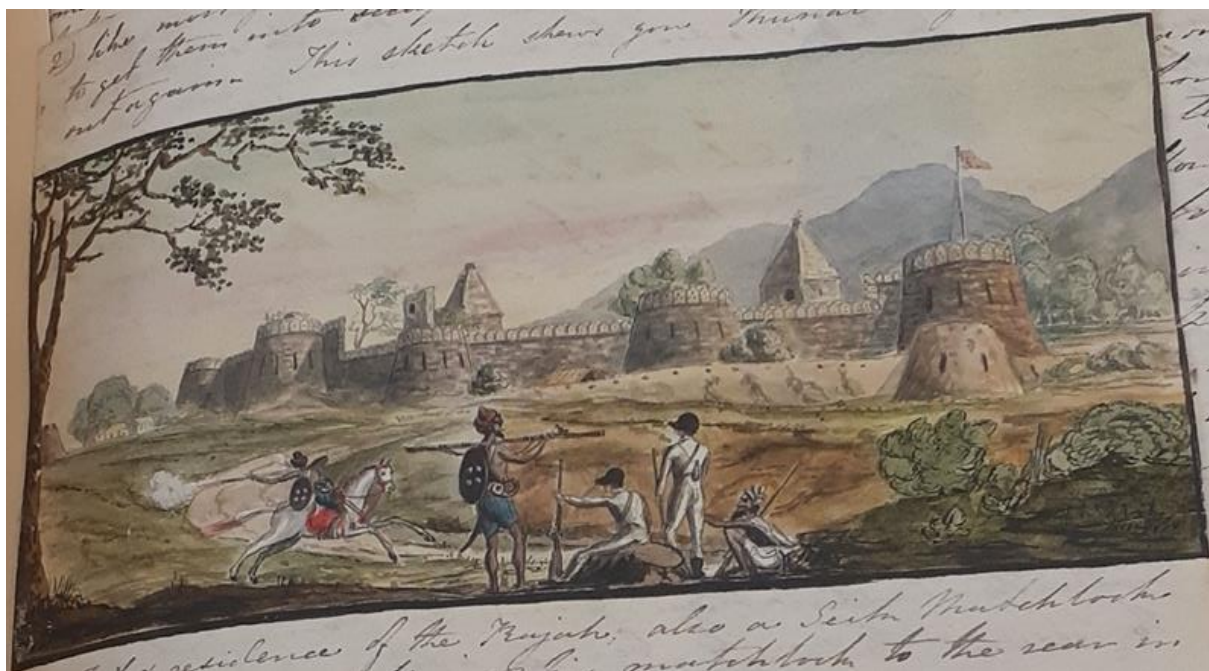
White of eyes way bleuish shadows solid

X finely maped with crimson and Indian red touches – ruffles plain white.

Vivdly painted x in fine condition

The label attached to the frame was “Kenneth Murchison” (Pompeo Battoni [sic])

CXII (I)



Document 2 National Library of Scotland, Library Archives and Manuscripts collection, « Letters and journals sent to Lady Anna Maria Elliot. », MS.11102, Édimbourg.

21 NOV 1979

Mr. Jean Trudel
Director,
Montreal Museum of Fine Arts,
3400 Avenue du Musée,
MONTREAL, P.Q. H3G 1K3

30th October, 1979

Dear Mr. Trudel,

When I visited your Museum in November, 1976, I was surprised to see the Museum's portrait 963.1404 by Sir Henry Raeburn entitled "Portrait of McDougal of Castle Semple", oil on canvas, 45 11/16 X 35 1/8 inches, unsigned, a bequest of Miss Olive Hosmer, 1963. I immediately recognized the correct identification of the subject as my forebear, William Macdowall. Our spelling is consistent within the immediate family and we are distinct from and not descended from the Macdougalls in Argyle. The correct name, designation and spelling of the subject is:

William Macdowall of Garthland and Castlesemple, M.P., Lord Lieut. of Renfrewshire (1793-1810).

I would be pleased to pay the costs of a new brass plaque engraved with the correct identification.

This William Macdowall was born on November 17, 1749, the oldest son of William Macdowall of Garthland and Castlesemple and his wife Elizabeth (dau. of James Graham of Airth, Judge Admiral of Scotland and Lady Mary Livingston), and he died unmarried on May 2, 1810. I enclose some notes about him photocopied from Crawford's Renfrewshire. Garthland is the ancient seat of this family, our feudal caput baroniae in Wigtownshire, and as such William was the Chief of his Ilk. The barony of Castlesemple in Renfrewshire was acquired by this William's grandfather (William) and Castlesemple House became their chief residence.

Neither I nor the two preceding generations of my family knew that this portrait exists! A portrait of the same William was painted by George Romney (see the enclosed page copied from The Illustrated London News, Sept. 30, 1961), and I also have a silhouette of him on horseback. Raeburn also painted portraits of his fifth brother, General Hay Macdowall Commander in Chief in India (photocopied reduction enclosed) and of Mrs. Macdowall (also enclosed) the wife of his first or second brother. I also have at home here separate portraits of his father and mother and of his grandfather by artists unknown.

In 1976 Miss Felicia Cukier, Assistant to the Registrar, kindly let me have a black and white photographic print of the portrait 963.1404. Since I have an engraved mezzotint of Raeburn's portrait of General Hay Macdowall, can I possibly obtain a colour photograph or a 2"x2" slide of the portrait of his brother William from you? I also wonder if you have a way of tracing the present locations of the Romney portrait of this William and the two Raeburns of his brother and sister-in-law.

Yours faithfully,

Garthland
F.D.H. Macdowall

Document 3 Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, « Lettre de F.D.H Macdowall envoyée à M. Trudel, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, le 30 octobre 1979 », dossier 1983.1404, consulté le 5 avril 2022, Montréal.

Titre du journal
Daily Mirror
Daily News
Evening Standard
Liverpool Mercury, etc.
Lloyd's Weekly Newspaper
Manchester Courier and Lancashire General Advertiser
Sheffield and Rotherham Independant
The Daily British Whig
The Daily Telegraph
The Era Sun
The Evening Standard and St James Gazette
The Examiner
The Graphic, An Illustrated newspaper
The Guardian
The Morning Chronicle
The Morning Post
The Newcastle Weekly Courant
The Nottinghamshire Guardian
The Observer
The Pall Mall Gazette
The Standard
The Times
The Weekly Dispatch

Document 4 Liste des titres de journaux consultés sur la plateforme newspapers.com et présentés en ordre alphabétique.

ARTHUR TOOTH and SONS' ANNUAL SUMMER EXHIBITION of high-class selected PICTURES, by British and Continental Artists, is NOW OPEN at their Galleries, 5 and 6, Haymarket (only London address). Admission, one shilling, including catalogue.

ARTHUR TOOTH and SONS' SUMMER EXHIBITION includes fine works by

Peter Graham, R.A.	J. B. C. Corot
A. C. Gow, R.A.	N. Diaz
Frank Holl, R.A.	H. Harpignies
J. O. Hook, R.A.	E. Van Marcke
E. W. Leader, R.A.	J. L. E. Meissonier
W. Q. Orchardson, R.A.	A. Neuhaus
Briton Riviere, R.A.	B. Constant

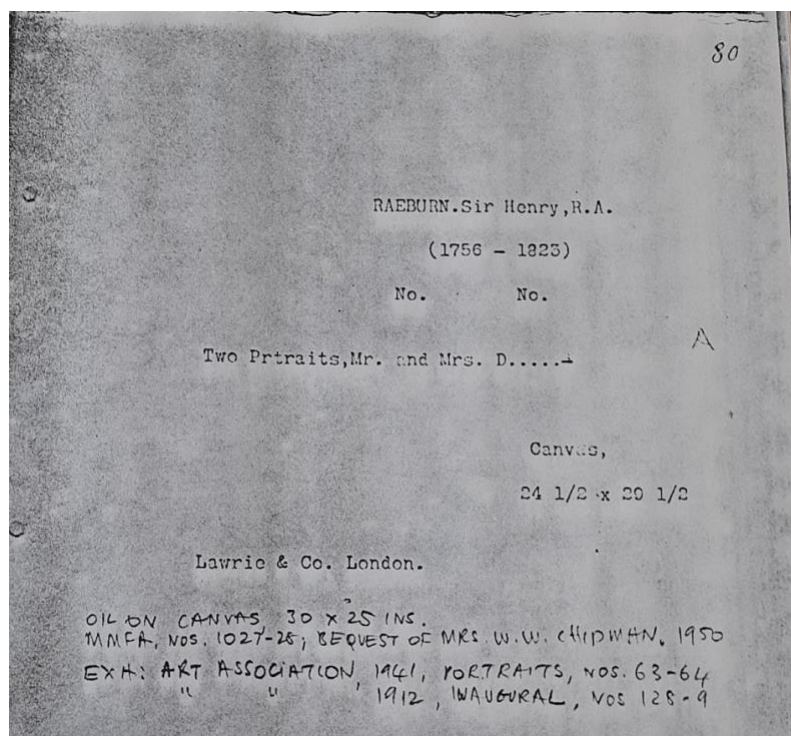
and others.

ARTHUR TOOTH and SONS have on view choice works by

Sir T. Lawrence, P.R.A.	Sir H. Raeburn
J. Hoppner, R.A.	G. Romney
G. Morland	J. M. W. Turner, R.A.
Sir J. Reynolds, P.R.A.	R. Wilson

At their Galleries, 5 and 6, Haymarket (only London address).

Document 5 *The Times*, 5 juillet 1904, p. 1. Source : newspapers.com.



Document 6 Bibliothèque et Archives Canada, « A catalogue of the pictures in the collection of R.B. Angus of Montreal, 1903 », (photocopy), Fonds 5483634 -- R7379 2, Ottawa, p. 80.

BRITAIN'S PROSPERITY.

Mr. R. B. Angus Says the Best
of Conditions Prevail in
England.

Mr. R. B. Angus, one of the leading members of the Canadian Pacific directorate, who went over to London, with Sir Wm. Van Horne, returned by the Kaizer William, to New York, and yesterday Mr. Angus reached Montreal a little over a week later than the president of the company.

The outward trip was not a pleasant one, a good deal of fog being experienced and Mr. Angus remarked that the sun showed itself, only at infrequent intervals all the way to Newfoundland.

It is not surprising, then, that Mr. Angus should feel slightly indisposed, yet he stated yesterday afternoon as he stepped on board the train for St. Annes that he expected the Canadian climate would bring him all right again in a very few days. Mr. Angus has visited Old England, a great many times, yet he states that he has rarely or ever seen more general prosperity reigning in the United Kingdom than at the present time.

"Does this apply to shipbuilding?" he was asked.

"There appears, to be prosperity," he replied, "in most every branch of industry and this applies not only to London, but to the other portions of the country."

"How was the money market?" the ex-general manager of the Bank of Montreal, was asked.

"Money was easy, when I left, and Canada is coming in for a great deal of attention, and in a manner that cannot but be advantageous to the Dominion."

Mr. Angus stated that Lord Strathcona was in splendid form, and was one of the busiest men in London and that he was most certainly doing splendid work for Canada in his position as High Commissioner.

"And the fast line, Mr. Angus?"

"You know as much about that as I do," replied the millionaire smiling."

15/02/2019

Messagerie Musée des beaux-arts de Montréal - The problem with Raeburns

1950.1027

M MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTREAL

Natalie Vanier <nvanier@mbamtl.org>

The problem with Raeburns

1 message

Hilliard T. Goldfarb <hgoldfarb@mbamtl.org>

13 février 2019 à 16:42

À : Mélissa Bezzi <mbezzi@mbamtl.org>, Magdalena Berthet <mberthet@mbamtl.org>, Natalie Vanier <nvanier@mbamtl.org>

Bonjour.

The following is not a definitive answer to the multiple Raeburn conundrums in our collection, but a step forward. The good news is that there is no reason to doubt the attributions of the seven portraits; the bad is that the titles seem arbitrary on three of them.

1) The Portraits of Mrs. D. and Mr. D. (1950.1027, 1950.1028) seem to have no basis in the files except that they were loaned under those appellations to the Museum earlier in the century. Neither are there listings of such in the earlier literature on Raeburn (there is no modern catalogue raisonné). As Raeburn was extremely prolific and there are undoubtedly unlisted works in the 1909, 1911 literature (Armstrong and Grieg), nothing is impossible, but confusions are also possible and the 1909 and 1911 lists do not entirely correspond. There is no reason that the two portraits were originally a pair. They do not correspond convincingly in figure proportions or poses and were probably arbitrarily (handsome young people) cropped and put together. They were probably bought as a pair "Mr. and Mrs. D" by the Angus family. Their date ranges are probably ok. Datings of about 1815-20 seems right for both works. In the future I would revert to a standard listing of them as Portrait of a Lady and Portrait of a Gentleman.

2) The attribution of the subject of the handsome portrait of the officer with a dog (1963.1404) is probably unresolvable. There is copious correspondence. Grieg in 1911 lists a portrait in the Hosmer collection as Mr. Dougal of Castle Temple, with dog. The measurements (35 x 45-1/2 inches) are correct. See James Grieg, Sir Henry Raeburn, R.A., London, 1911, p. 43. However, the title and name do not seem to correspond to fact. The names MacDougall and MacDowall get confused in later literature. There is a portrait by Romney of a William MacDougall of Castlesemp (there are alternate spellings for Castle Sempill, the spelling used by Burke's Peerage) reproduced in earlier literature (see The Connoisseur, CXLIX, no. 601, March 1962, p. LIII, advert Leger Galleries; that same portrait is reproduced in the Illustrated London News in 1961 as "William MacDougall of Castlesemp"). I am not convinced that it is the same person visually (read on...). The situation became further clouded with correspondence with F.D.H. Macdowall [sic], who claimed the portrait was a William Macdowall of Garthland and Castelsemp, M.P. and Lord Lieutenant of Renfrewshire. According to the General Description (1818) of the Shire of Renfrew, the MacDowalls of Castlesemp and Garthland included a William (the 21st of the line), who succeeded his father (William) in 1786 and was appointed King's Lieutenant in 1793 (another document says 6 May 1794). He died without direct issue in 1810, succeeded by his nephew. The uniform worn by the figure in our portrait is not that of a general but of an officer, according to correspondence with the Scottish United Services Museum in 1977. Neither could they trace any "Macdougall." A standing full-length portrait by Raeburn of General Hay MacDowall (apparently a brother of William), who was Commander in Chief to India, does not resemble our subject. If he is William MacDowall, the dating fits nicely, as a date of about 1795 seems correct for our portrait (e.g. Sir John Sinclair of Ulbster, Scottish National Gallery of about that date) and it is about a year after MacDowall's appointment as King's Lieutenant for Renfrewshire. Before 1794, William MacDowall had been an advocate. If the Romney portrait shows him earlier, without uniform, it is conceivable that it is the same person, but the features, nose, lips and roundness of face seem different. It is difficult to say, due to potential difference of age and the fact that in the Romney the face is turned to us in 3/4. The letter of F.D.H. Macdowall is compelling, with further comparisons with members of his family, but nothing is proven. SO... I propose the following corrections to the current name:

William Macdowall of Garthland and Castelsemp, King's Lieutenant of Renfrewshire. The date can stay about 1795. It is not Lieutenant General Hay MacDowall. However, we should also maintain the secondary name given by Grieg in our records (Mr. Dougal).

Easy to follow, eh? H.

M

Dr. Hilliard T. Goldfarb

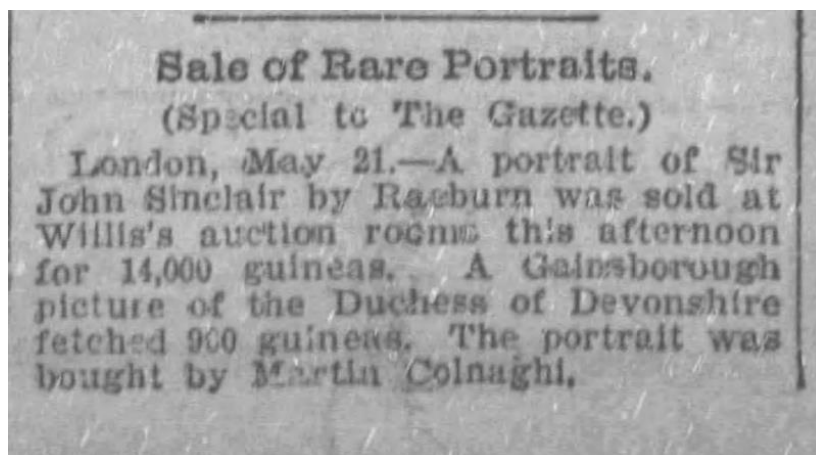
Conservateur sénior - collections et conservateur des maîtres anciens / Senior Curator - Collections and Curator of Old Masters

Musée des beaux-arts de Montréal

Bureau : 514-285-1600 poste 117

ps://mail.google.com/mail/u/0/?ik=5e35c8ef53&view=pt&search=all&permthid=thread-f%3A1625391515521599398%7Cmsg-f%3A16253915155215... 1/2

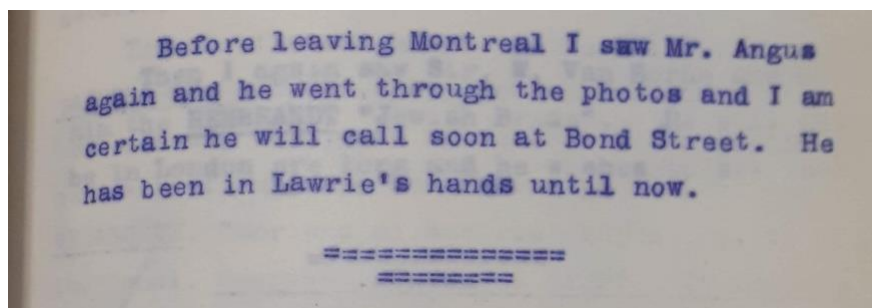
Document 8 Musée des beaux-arts de Montréal, « The problems with Raeburn », 1950.10.29, 2019, Montréal.



Document 9 *The Gazette*, 22 mai 1903.

Raeburns are having a great run just now in London. At the Lord Tweedmouth sale a portrait of Sir Walter Scott went for \$5,000; but this was the lowest. Raeburn's likeness of his wife brought \$5,000, and his self portrait \$23,625, while a picture of Mrs. Oswald fetched \$18,900. In 1878 the likeness of Mrs. Raeburn was sold for \$3,200. One greater price for a Raeburn is on record, viz., \$72,500 for the full-length of Sir John Sinclair, the friend by correspondence of George Washington.

Document 10 *The New York Times*, 9 juillet 1905, p. 33 (Détail). Source : newspapers.com



Document 11 National Gallery, NGA 27/27/3, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », 1898, Londres, p. 96.

THE FRENCH GALLERY
WALLIS & SON,

T. WALLIS
W. L. PEACOCK.

120. Pall Mall
London 9th, August 1901

C O P Y

Telegraphic Address -

"SILLAWSON, LONDON."

EDINBURGH - 151 PRINCES STREET.
GLASGOW - 104 GEORGE STREET.
MONTREAL - 1739 NOTRE DAME STREET.

448. W. Sherbrooke St.

Montreal,

Canada July 30

10.

Dear Mr. Thomson,

I was rather surprised to get your telegram, but we are most grateful to you for notifying us of the fact that "The Times" was about to announce an early sale of our Pictures.

It may seem strange to you, but in reality we have hardly ever discussed our personal affairs between ourselves.

One reason is that Huntly has been in the country for some time and that I rarely see him and another that there has been so much to do in the general settlement of the Estate that we have not yet come to "particulars." You may rest assured that we should never think of coming to a decision or making arrangements for a Sale without first consulting you.

Guy and I hope to cross the Ocean this month - and I intend being in London for part of September and shall then speak with you about a Catalogue - that is if you are still there.?

Believe me

dear Mr. Thomson,

Yours very truly,

(SIGNED) Julia Drummond

Document 12 Getty Research Institute, Julia Drummond, «David Croal Thomson, General Correspondence C-H, Series I, Box 2,», Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles. Crédit : Getty Research Institute, Los Angeles (910126).

Afterwards to the best collection (so far) in Pittsburg.

A. M. BYERS, Western Avenue, Pittsburg.

Most of the pictures here have come from Mr. Carstairs of Knoedler's. Mr. C. comes to Pittsburg several times during the winter and he has a little room in the principal street, one stair up, where he keeps a porter.

Mr. Byers Collection:-

CONSTABLE:- (Early) "Mill" bought from Knoedler. (24 x 30)

R. BONHEUR:- "Troupeau de Moutons."

DAUBIGNY:- "On the Oise"

VIBERT, HENNER, COROT, MUNKACSY.

TROYON:- Cows and Sheep on Roadway, very fine. (35 x 40)

RAEBURN:- Lady in white, bought from K. the best picture of the Artist in U.S.A.

HEIDELBERG by (?) TURNER. A. flashy imitation I fear of the later period of Turner.

SALE OF PICTURES.

Messrs. Christie, Manson, and Woods included in their sale on Saturday a number of interesting and important pictures of the early English and Dutch schools. The properties comprised the remaining portion of the Gott heirlooms, from Armley-house, Leeds; the family portraits by Raeburn, the property of Mr. Affleck Fraser, of Reelig; pictures of the late Mr. Tattershall Dodd, of Tunbridge-wells, and of the Marquis of Queensberry, in addition to works from numerous private collections. The Gott heirlooms comprised 20 lots, the more important of which were:—Two portraits by Sir Thomas Lawrence—Elizabeth Gott, wife of Benjamin Gott, in white dress with black hat and feathers, seated in a red velvet chair, 55in. by 45in.—850 guineas (Francis), and Benjamin Gott, of Leeds, in black, seated in a red velvet chair, 55in. by 45in.—1,650 guineas (Francis); these two Lawrences and others in the same property were bought by Mr. W. H. Gott, of Leeds, whilst most of the remaining pictures in the same property were secured by or for the Bishop of Truro. "The property of a gentleman in Cheshire" included four interesting examples of George Romney—Lady Hamilton as a bacchante, standing in a landscape dressed in a robe, with her left arm raised above her head and holding a gauze veil, blue riband in her hair, 55in. by 44in., formerly in the Earl of Lichfield's collection—1,000 guineas (Agnew). The picture by Romney catalogued as a "portrait of a lady," seated under a tree in white muslin dress and white veil, nursing her infant, was a sketch for the portrait of Mrs. Oliver (*née* Shakespeare) sold in the Goldsmid collection of last year; the finished picture then realized £3,255, whilst the sketch on Saturday was knocked down for 720 guineas (Tooth). Two heads of young ladies by the same artist, each in white muslin dress, ovals, and measuring 20½in. by 15in. and 20in. by 13½in., realized 315 guineas and 310 guineas respectively, both being purchased by Messrs. Colnaghi and Co.

The nine family portraits by Sir H. Raeburn have never been exhibited. They were as follows:—Edward Satchwell Fraser, in dark blue coat with brass buttons, painted, when he was 49 years old, in November, 1800, 30in. by 25in.—330 guineas (Donaldson); William Fraser, jun., of Reelig, in claret-coloured coat, white waistcoat, painted, at the age of 16, in 1801—400 guineas (Agnew); Edward Satchwell Fraser, in green and blue plaid coat, white waistcoat, painted, at the age of 17, in 1803—460 guineas (A. Wertheimer); Alexander Charles Fraser, jun., of Reelig, in green and blue plaid coat, white waistcoat, frill open at the neck, full face, painted, at the age of 14, in 1803—600 guineas (Agnew); James Baillie Fraser, of Reelig, in claret-coloured coat and yellow waistcoat, painted, at the age of 26, in 1809—380 guineas (Gooden); George John Fraser, of Reelig, in brown coat and waistcoat, with white frill loose at the neck, full face, painted, at the age of 15, in 1815—640 guineas (Agnew); Jane Anne Catherine Fraser, of Reelig, in purple dress, with white lace collar and cords, full face, painted, at the age of 19, in 1816—840 guineas (A. Wertheimer); Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhousele, in black coat and white stock, with grey hair, painted in 1804—215 guineas (Colnaghi and Co.); and Jane Fraser Tytler, in white dress cut low, dark red cloak trimmed with fur over the shoulders, full face—1,250 guineas (A. Wertheimer). Miscellaneous property included:—D. Teniers, "The Prodigal Son," a farmyard with figures and animals—194 guineas (Marshall); J. B. Weenix, sculptured vases, with fruit, dog, monkeys, parrots and other birds, a pair—100 guineas (Lacev);

PICTURES AT AUCTION.

SALE OF THE FISCHHOF-BLAKESLEE
COLLECTION—EIGHTY-THREE PAINT-
INGS BRING \$56,415.

When an Old Master comes to New-York it is received with curiosity. If it is a great Old Master, like Rembrandt's "Gilder," it is received with enthusiasm. The reason is plain. Good Old Masters are rare. Nearly all of the best of them are owned by European museums, by kings and princes, by national governments and municipalities. When the impoverishment of some nobleman occasionally puts an old master of the highest class on the market there is a skurrying among all the representatives of the great galleries, and they hasten to the auction sale. Naturally we have fewer of these opportunities than they have in Europe. But we have opportunities of a sort. One was offered last night at Chickering Hall when the first half of the Fischhof-Blakeslee collection was put up at auction. The remainder will be sold to-night. The collection is suggestive. It illustrates the kind of old art that it is easy to get, the kind that we may readily have in the absence of the finest treasures. Some of it is good; some of it is poor; all of it, in the auction room, is interesting as testing American aptitude in the study and handling of the picture market. The sum total of \$56,415 received for eighty-three pictures is not particularly significant, though it may be said that it would have been much greater if certain names in the catalogue had been represented at their best.

It was in the individual bids that there was food for study. At times they revealed shrewdness. At other times they suggested the hypnotic power of a famous name. The "Portrait of Shakespeare," which, according to the catalogue, is "presumed to be the work of Burbage," brought the reasonable sum of \$150. Apparently the amusing statement of the catalogue that "the work possesses a unique historical value" was taken at its due weight. The "Saint Peter" catalogued under the name of Rubens, on the other hand, brought \$1,350, which was offered by Charles F. Sprague, surely a generous purchaser. It is catalogued as coming from the collection of Sedelmeyer, the Parisian dealer. This is interesting, but it does not make the picture a brilliant example of Rubens. Such an example would be worth much more than \$1,350, and a perfect specimen of the art of Albert Cuyp would be worth more than the \$1,650 paid by R. Curtis for the "Dutch River Scene with Cattle" attributed to him; both these paintings fetched extraordinarily substantial figures. Similarly the "Portrait of Henrietta Maria, Queen of Charles I." given to Van Dyck, brought a very curious price, \$1,100 to wit. This is curious for the reason that if it were a Van Dyck of the purest water it would be worth \$11,000, rather than \$1,100, and be cheap at that. Since it is not a thoroughly characteristic Van Dyck, why should Charles F. Sprague have paid \$1,100 for it? A "Portrait of Mrs. Brudenell" by Sir Joshua Reynolds sold for \$3,700. A first class Sir Joshua is worth more. The "Mrs. Brudenell" belongs, however, to that class of paintings which was familiar enough in the great painter's studio, but in which posterity has no particular interest, the class of journeyman's portraiture, uninspired, commercial, uncharacteristic, for more typical of the artist's pupils than of himself.

tic, for more typical of the artist's pupils than of himself.

This brings up the whole question of how grateful we ought to be for collections like the Fischhof-Blakeslee collection. Is it worth while to bring over to America paintings which have chiefly to recommend them the fact that they are old? It is good for Americans to possess old masters, but only when we can have them of the highest quality. Pictures like the "Henrietta Maria," the "Mrs. Brudenell," the "St. Peter" or the "Mademoiselle Le Nain," of Gainsborough in this collection, are of very mild interest to us. The name of Van Dyck calls up memories of his masterpieces at Windsor, in the Louvre and in a dozen other European museums. With Rubens, Reynolds and Gainsborough it is the same. And as the memories rise these wafers of the auction room, to which allusion has just been made, seem thinner and more commonplace than ever. It is not always a question of authenticity. We need not doubt the authorship of the "Portrait of Lady Harrison," for example, catalogued as John Opie's. But why pay \$325 for the picture, which is very far from representing the high water mark of Opie's art? And though Sir Henry Raeburn painted every inch of the "Alexander Fraser Tytler," is it worth \$900? Hardly. Raeburn at his best is a painter worth paying for, but unless he is at his best he is one of the least interesting of British artists. This is the great lesson that must be learned by American collectors, and, incidentally, by the dealers who cater to them; that no price is too high to pay for a masterpiece, and that a price may easily be too high for an "old master" that is not a masterpiece.

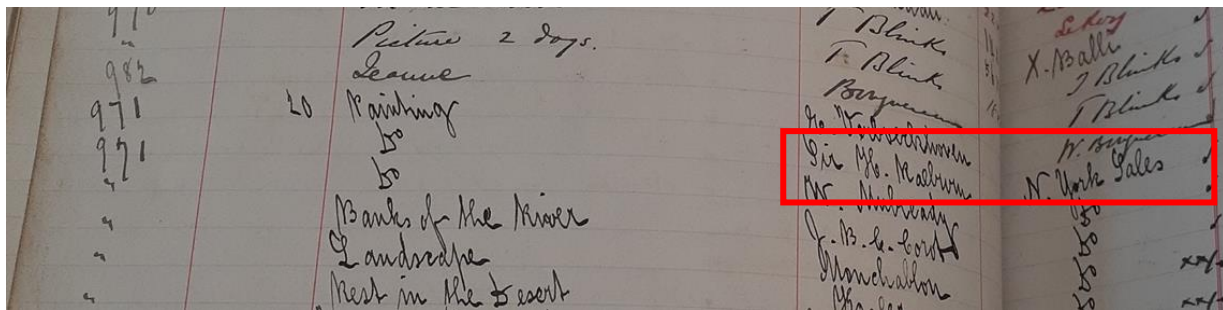
The one bright spot of last evening's proceedings was that of the "Portrait of Russanna Randolph, of Chester, Virginia," by Copley, which sold for \$6,600. That picture, by an early American artist, was worth every penny that it brought.

Portrait of a Burgomaster, S. de Koninck; R. E. Moore	350
The Young Artist, Nathaniel Hone; S. Untermyer	600
Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee, Sir Henry Raeburn; Arthur Tooth & Sons	300
Portrait of Henrietta Maria, Queen of Charles I., Sir Anthony Van Dyck; Charles F. Sprague	900
Portrait of Mrs. Brudenell, Grandmother of the late Earl of Cardigan, Sir Joshua Reynolds; S. Untermyer	1,100
	3,700

Document 16 New York Tribune, 10 mars 1900 (Détail). Source : newspapers.com.

No.	Date	SUBJECT	Artist
954	April 6	The Old Mill	M. N. de
955		A Mountain Lady	M. N. de
956		"Une lettre amoureuse"	M. N. de
957	7	Portrait of a man in a red coat	M. N. de
958		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
959		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
960		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
961		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
962		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
963		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
964		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
965		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
966		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
967		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
968		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
969		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
970		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
971		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
972		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
973		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
974		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
975		Portrait of a man in a red coat	M. N. de
976		Portrait of a man in a red coat	M. N. de

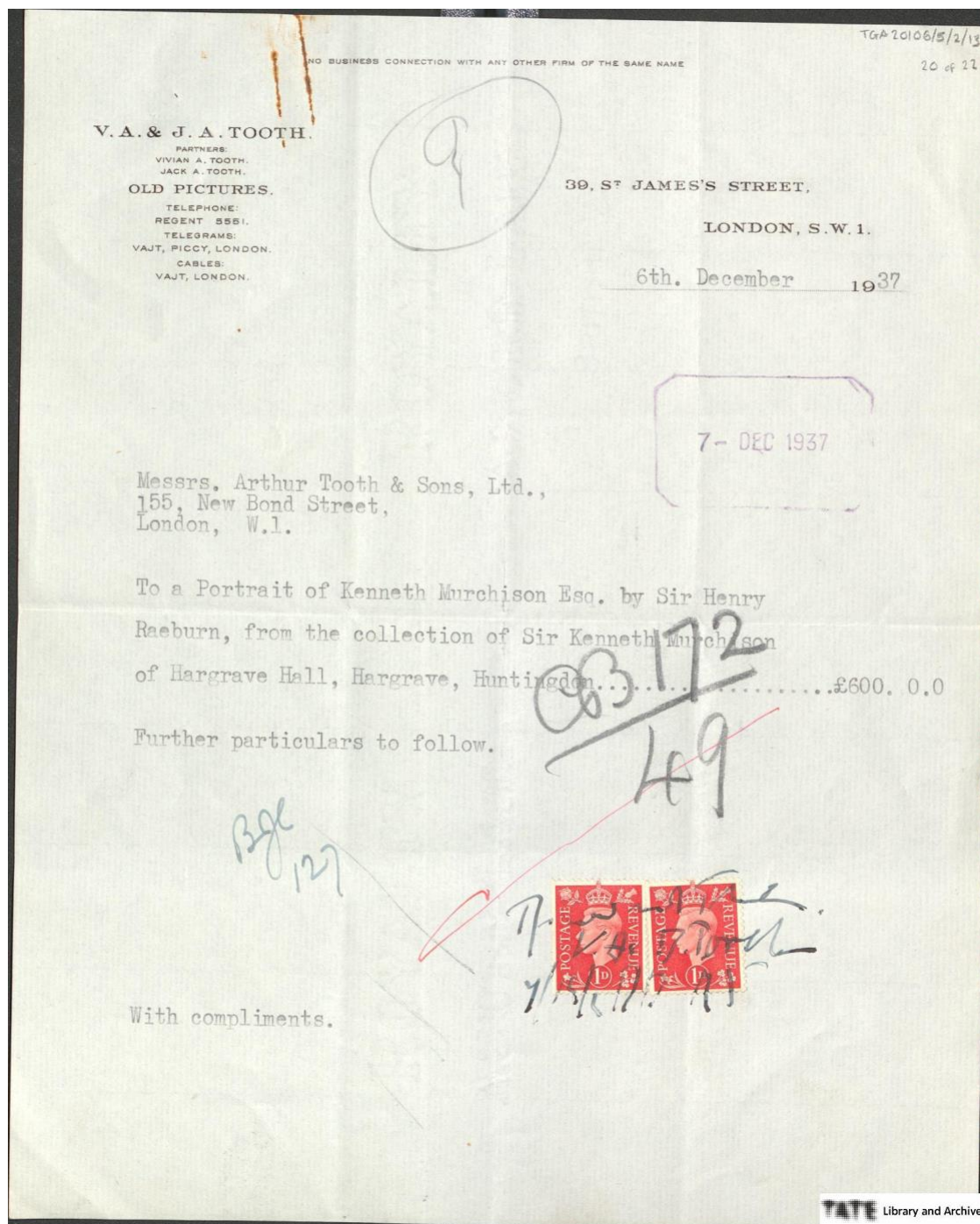
Document 17 Getty Research Institute, Arthur Tooth & Sons, «Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Vol.X, pg 121», Boîte 9, Collection Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Los Angeles. Crédit : Getty Research Institute, Los Angeles (860679), © Descendants de Arthur Tooth.



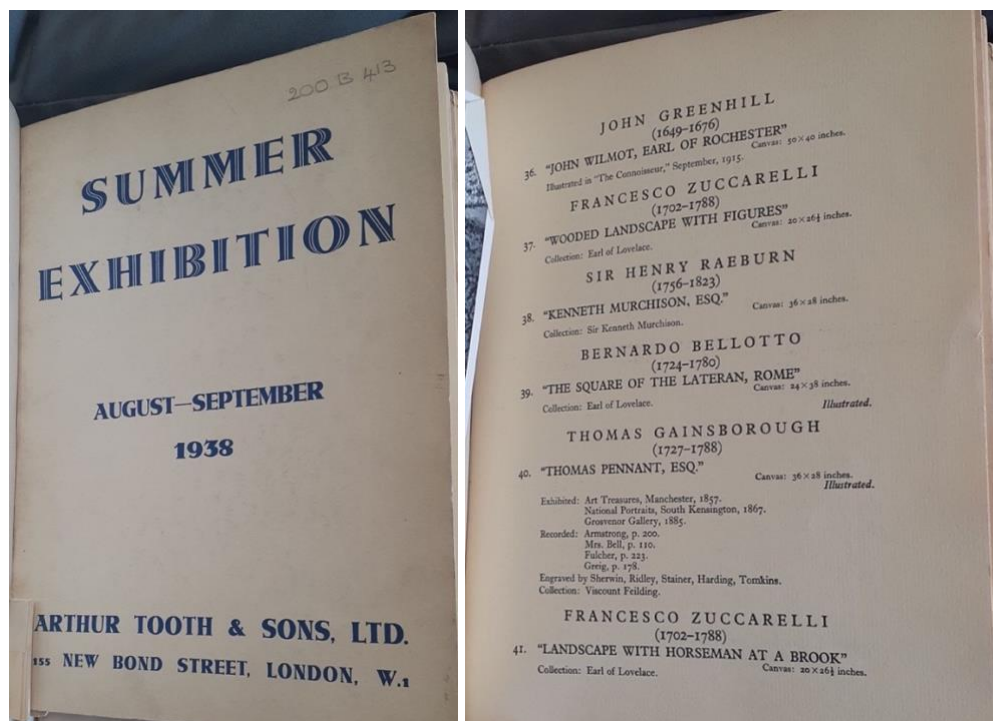
Document 18 Getty Research Institute, Arthur Tooth & Sons, «Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Vol.X, pg 121 », détail, boîte 9, Collection Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Los Angeles.
Crédit : Getty Research Institute, Los Angeles (860679), © Descendants de Arthur Tooth.

Bought of.	Cost.	Sold for.	Date.	To whom.	Stock No.
Brought Forward	95138 18 8				
Arnold Clapp	323 8 -	8 x x -	28/7/900	Sir H. M. M.	665
do	1350 -	VR x x x -	17/1/902	Balli	P 4666
Chin kin	5 5 -		9/10/902	M. M. M.	1667
Tush	310 16 -	1 x			N. 3. 1668
do	277 4 -	10 x x -	28/10/900	Hague	669
Bounding	80 -	10 x -	20/4/900	Drail	670
Le Roy	80 -	x			1671
Le Roy	60 -				P 1672
X. Balli	20 -				673
					674
T. Blink	150 -	10 -	14/1/900	Kochloch	675
New York Sales	166 14 8	150 -	24/1/900	Alex Yang	676
	550 -	10 x x -	27/1/900		677

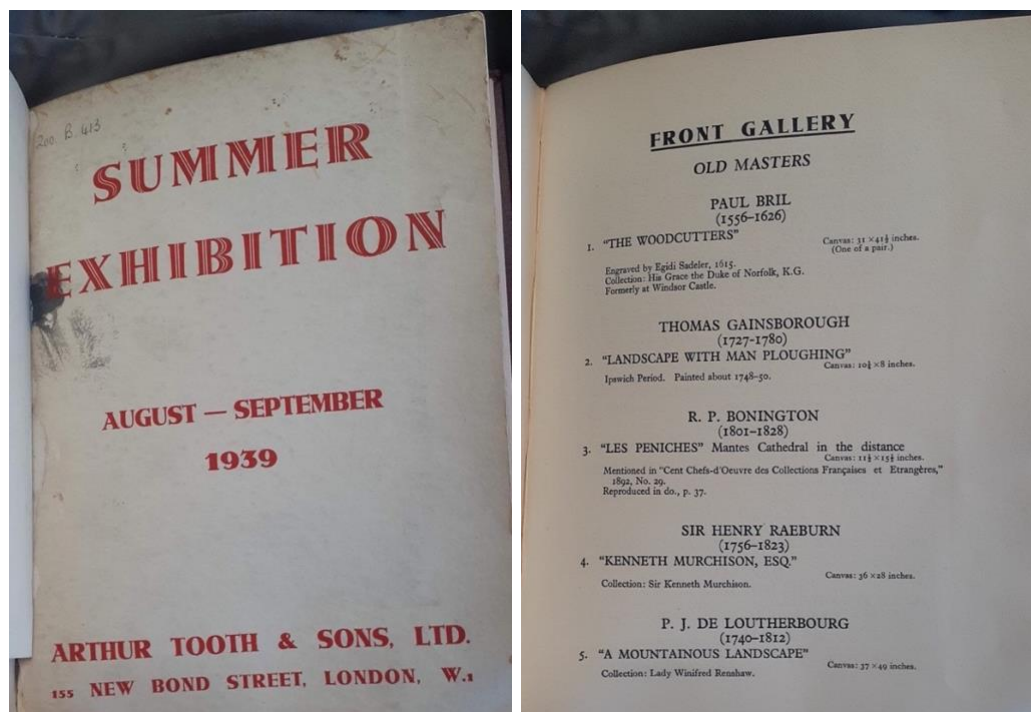
Document 19 Getty Research Institute, Arthur Tooth & Sons, «Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Vol.X, pg 145 », détail, boîte 9, Collection Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Los Angeles.
Crédit : Getty Research Institute, Los Angeles (860679), © Descendants de Arthur Tooth.



Document 20 Tate Archives, « Correspondence between Arthur Tooth and Sons and V.A. and J.A. Tooth regarding the sale and purchase of paintings, including a statement of account for 1933-1938 », TGA 20106/5/2/13, Londres.



Document 21. National Art Library, Victoria & Albert Museum, « Catalogue, Summer Exhibition, August-September 1938, Arthur Toot & Sons LTD, 155 New Bond Sreet, London, W.1 », 200.12.413, 1938, Londres.



Document 22. National Art Library, Victoria & Albert Museum, « Catalogue, Summer Exhibition, August-September 1939, Arthur Tooth & Sons LTD, 155 New Bond Sreet, London, W.1 », 200.13.413. 1939, Londres.

THE TWEEDMOUTH SALE.

NEARLY £50,000 REALISED.

RAEBURN AND MORLAND RECORDS.

When Raeburn, "The Scots Velasquez," had been dead nearly sixty years, and his fame had just begun, his executors held a sale, and forty-nine masterly portraits brought a total of close upon £5,000. On that day in 1877 everybody thought that the artist's presentment of himself and that of his helpmeet had found favour in the sight of the market when between them they realised 1,460gs. A year later, in the Heugh sale, the market rued, and let the "Lady Raeburn" drop to 610gs, and it took nine long years for the portrait to get part of the way back, 810gs being the price in the Patrick Andrew dispersal, 1887. In this sale, too, Raeburn and his wife were not divided, and his portrait again fetched its 1877 price, 510gs, the pair thus making 1,320gs. This little arithmetical preface to the account of the Tweedmouth sale on Saturday will be clear when it is stated that again the portraits of Raeburn and his wife appeared, and this time, instead of 1,320gs, the result was 13,200gs—such are the juggling cycles of figures. But the romance is broken. The pair are now separated. Raeburn himself goes to the haven where he should be—the National Gallery of Scotland—and his wife to some rich collector for whom Mr. Charles Davis was acting when he gave the superb final bid of 3,700gs. This is easily the auction record of Raeburn; three years ago the "Sons of David Binning" bringing the previous maximum of 6,500gs.

The day was, indeed, most successful, and the fine result, £49,548 12s for the fifty-two Tweedmouth pictures, will be hailed with delight by the distinguished peer's many friends. As has been shown in these columns day by day during the past week, the collection was helpfully maintained by all classes of collectors, and it is no secret that all the reserves were exceeded, and, therefore, that all the pictures have been well sold. Mr. Charles Davis came armed with many brave commissions, and this well-known agent, whose chief achievement was to negotiate the sale of £140,000 worth of pictures in one day in 1885 (when he sold the Blenheim Raphael and the Van Dyck Charles to the late Baron Alphonse de Rothschild for £52,500), also broke the Morland record by giving 4,000gs for that vivacious achievement, the "Dancing Dogs." Mr. Lockett Agnew, too, lifted the bidding manfully on several occasions, and Mr. Asher Wertheimer fought hard to win the "Lady Raeburn." As for the company, it was evident that it was out for a day's enjoyment, from the manner in which this and that superb masterpiece were applauded when they appeared on the easel, and from the cheering which greeted the victors in the auction fights. The crowds which nowadays assemble at the King-street rooms on a sunny afternoon seem to prove that Christie's is looked upon as a kind of health resort, and there is certainly a plain air effect produced by the top-light and the breezy electric fans. From the beginning of the sale on Saturday the issue was certain of success, albeit some of the old master examples were ordinary. But Mr. Davis bid up cheerfully for a Canaletto at 460gs and a Hondrocoeter at 780gs, and two out of the three modern works were well received, Mr. Baird-Carter giving 720gs for the Landseer pastel of stags in an autumnal woodland, and Mr. Wallis 550gs for the Watts portrait of Russell Gurney, which in the Rickards sale, 1887, had fallen at 265gs. Then the real work of the day began with the Early English pictures, and a fecker was tried with a picture that had drawn much attention during the week.

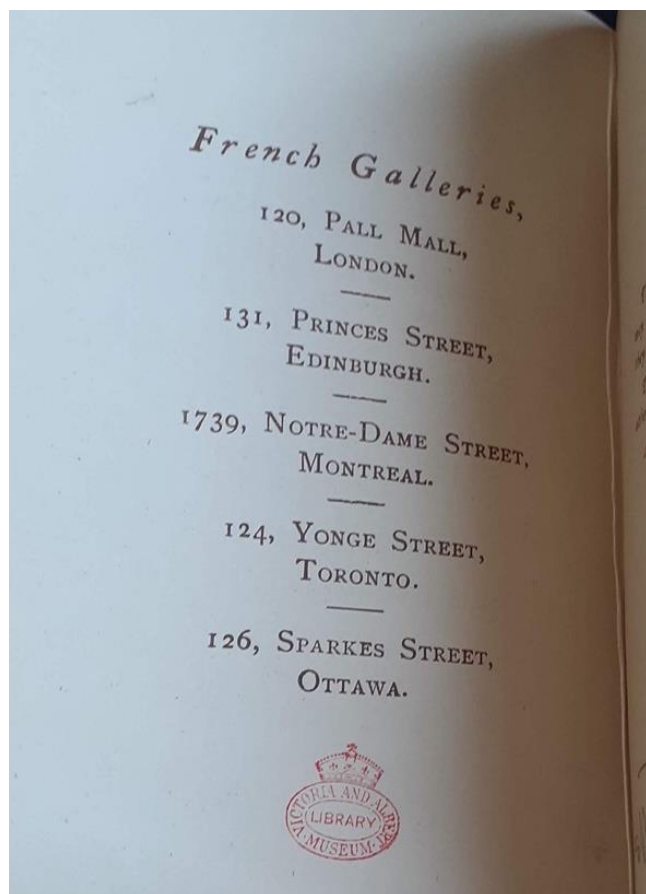
Notwithstanding the many architectural changes in Whitehall and neighbourhood, the view from a window in Pall-mall to-day of the Mall and Westminster Abbey is—thanks to the conservation of St.

and unfortunate Edward Fitzgerald and niece of the famous Lady Sarah Bunbury, known by the engraving of Reynolds's portrait. The picture is apparently the one which brought 2,400gs in the Harrison sale, 1875, and was exhibited at the Old Masters' display at Burlington House in 1896. Further, it should be stated that it was once in the possession of a former Earl of Carnarvon, and hung at Bletby. The bidding for this began at the high sum of 3,000gs, the offer of Mr. Davis, who eventually claimed the work at 6,600gs.

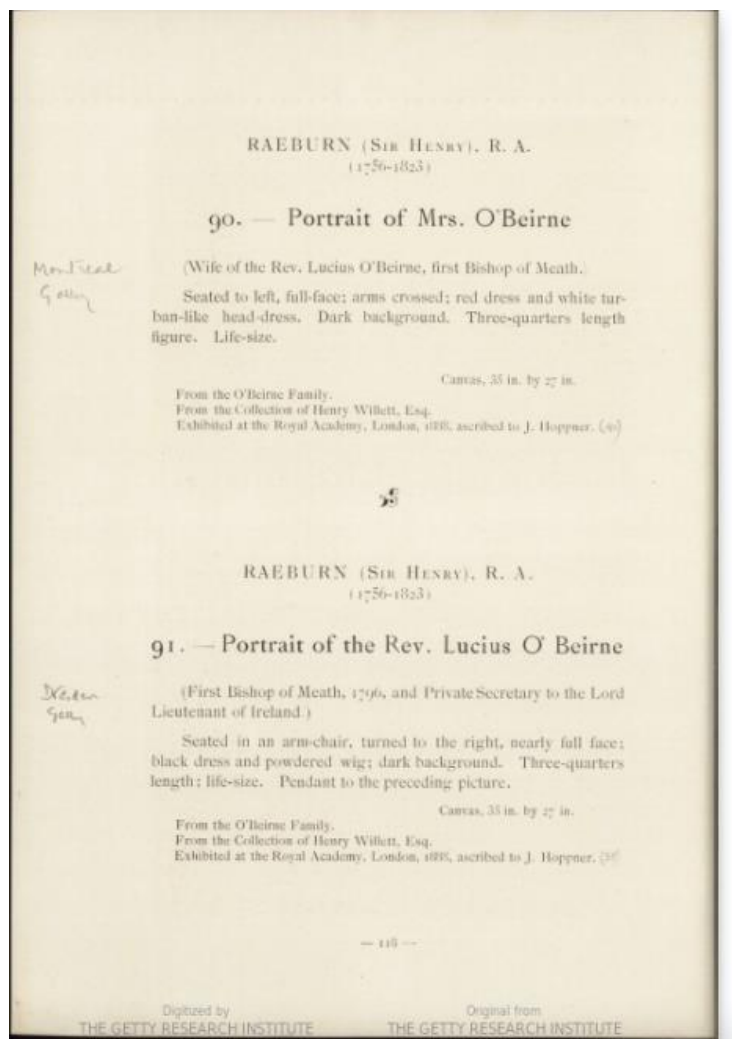
As all great painters have discovered, there is nothing more wondrous than the unconscious grace and simplicity of a child. Reynolds found beauty everywhere, and used a little link-boy to pose to him as "Cupid." His favourite niece, "Offy" Palmer, frequently sat to him as a child, and apparently years afterwards her little daughter, Theophila Gwatkin, succeeded her beauteous mother in the role of "Simplicity." The generally recognised version of this theme is now at Waddesdon, inherited by Miss Alice de Rothschild from the Baron Ferdinand. This shows the hands turned up, and not holding flowers, as is the case with the Tweedmouth portrait, and is the one engraved by Bartolozzi in colours. A "Simplicity" study reached 8gs in Captain Scobell's sale, 1845, and 200gs in the St. John sale, 1819. The present subject fetched only £160 in the Russell sale, 1884, and was sold to Mr. Russell originally for £60. No picture ever received more attention and criticism than this, and there were great differences of opinion on the view days. It has obviously been worked on, but whoever did it could suggest Millais saving a Reynolds from the ravages of time. That the market valued the work for its own sake was soon made clear, and a competition in which most of the best-known dealers joined resulted in the final challenge of 2,000gs (Charles Davis). The "Anne Dutton" fetched 1,800gs (Colnaghi and Co.), and the study of "Viscount Ligenier," 440gs (C. Davis). As for the rest of the Tweedmouth collection, mention need be made only of G. Stubbs's "Josiah Wedgwood," appropriately painted on a Wedgwood plaque, which realised 520gs, also given by Mr. Charles Davis.

In the miscellaneous properties which followed, totalling £13,267 4s, the Hoppner already noted and a few others brought great sums, but in this house

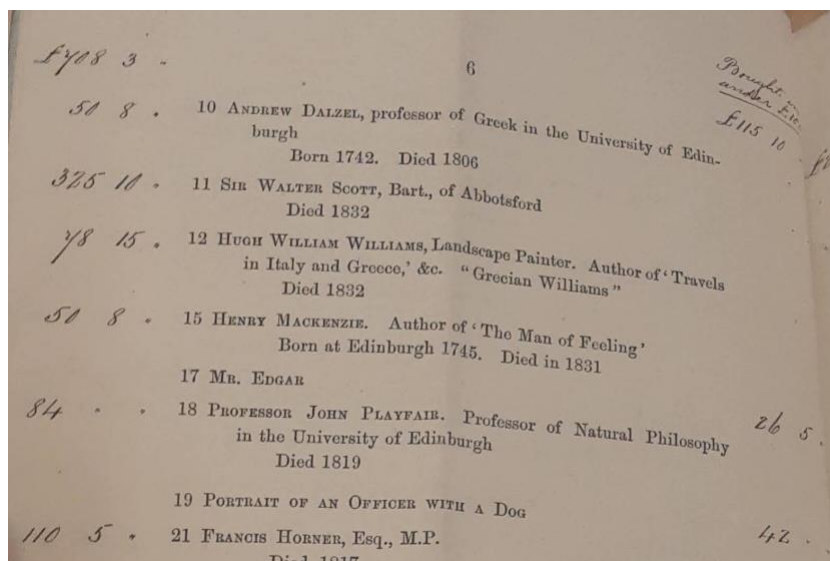
notice it may be only stated that the Neamy portrait of "Burns" was generally supposed to have been withdrawn at 1,600gs, and that the Raeburn "Anna Maria Countess of Minto," from Mr. W. G. Elliot's collection, realised 1,550gs (Wallis), and the Reynolds "Lady Wallace," 1,270gs (Agnew).



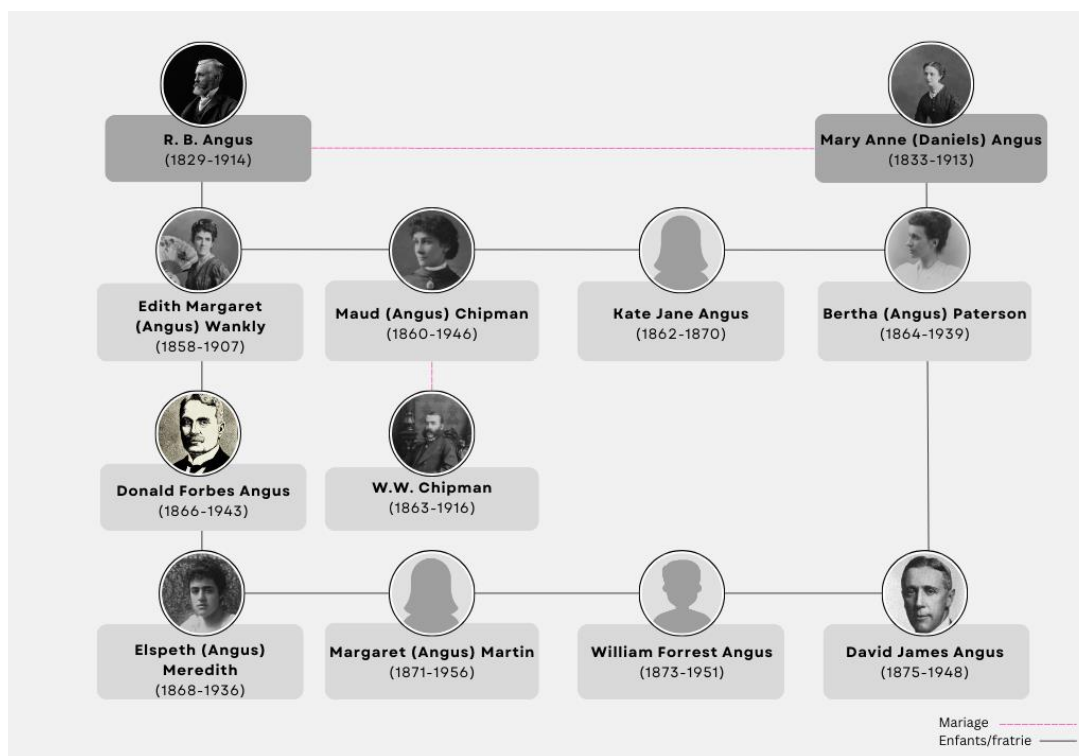
Document 25 National Art Library, Victoria & Albert Museum, 1891-1911, « French Gallery. 74th.-99th. exhibition catalogues. 1891-1911. », 200.B.172, Londres.



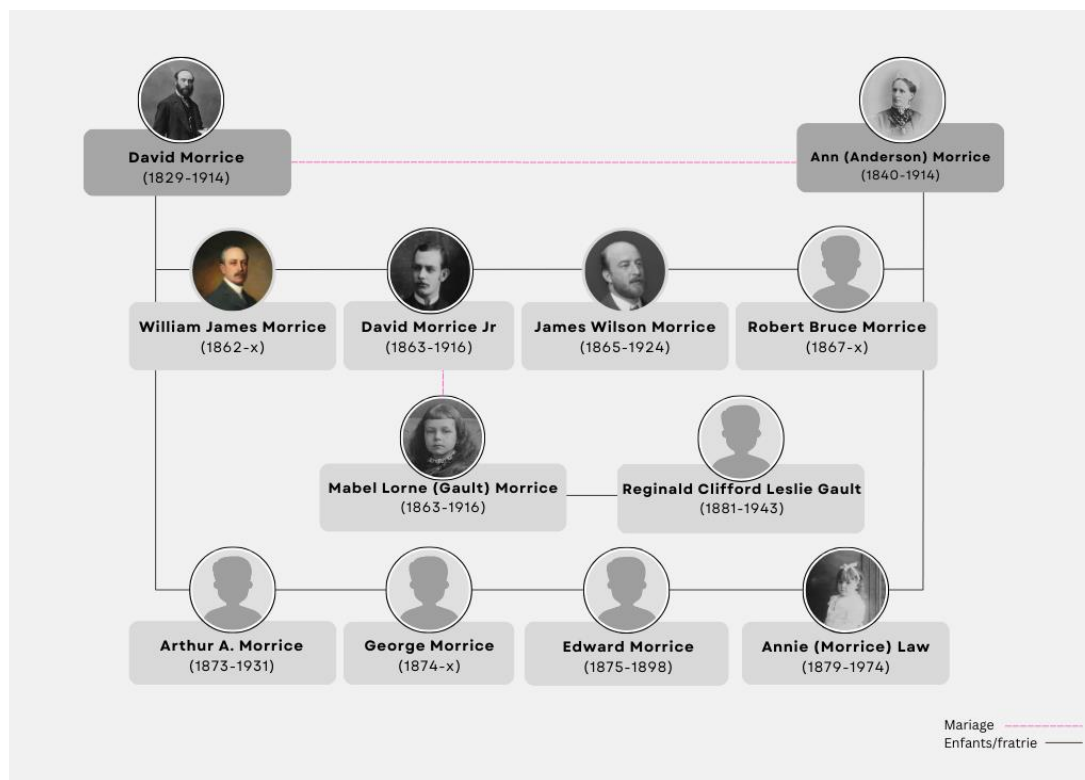
Document 26 Galerie Sedelmeyer, Illustrated catalogue of the third series of 100 paintings by old masters of the Dutch, Flemish, Italian, French and English schools, being a portion of the Sedelmeyer Gallery, which contains about 1500 original pictures by ancient and modern artists, Paris, Sedelmeyer, 1896, p. 118. Dans Internet Archives. Mis en ligne par le Getty Research Institute.
< https://archive.org/details/gri_33125000953568/page/n167/mode/2up >. Consulté le 4 juin 2024.



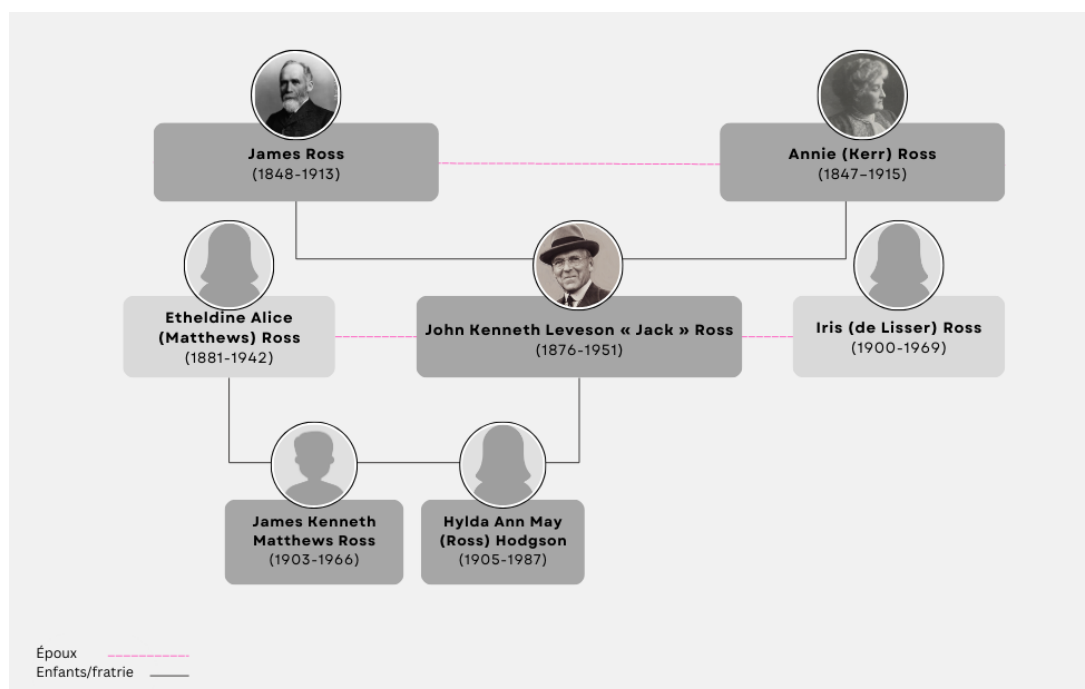
Document 27 National Galleries of Scotland Archives, « Catalogue of the Works of the late Sir Henry Raeburn R.A., Recently Exhibited in the Royal Academy, National Galleries, Edinburgh, and Burlington House : which (By Order of the Raeburn Family) Will be Sold by Auction, by Messrs. CHRISTIE, MANSON & WOODS, at Their Great Rooms, 8 King Street, St James's Square, On Monday, May 7, 1877, At One O'clock precisely », 1877, Londres, p. 6.



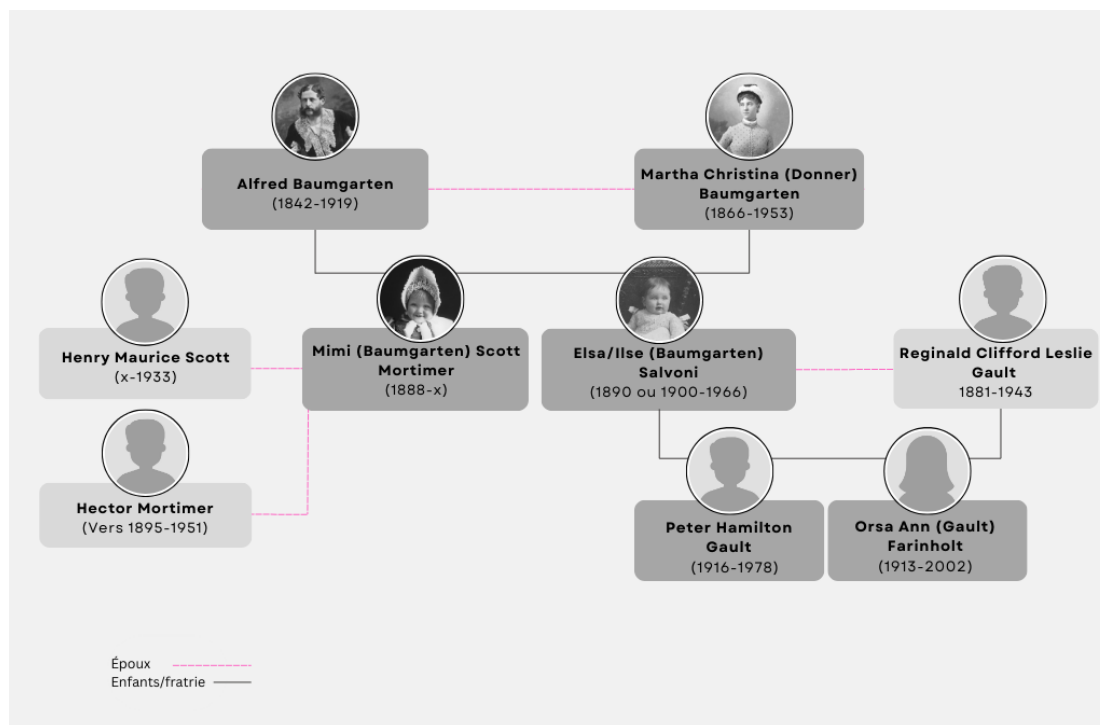
Document 28 Arbre généalogique de la famille de R.B. Angus.



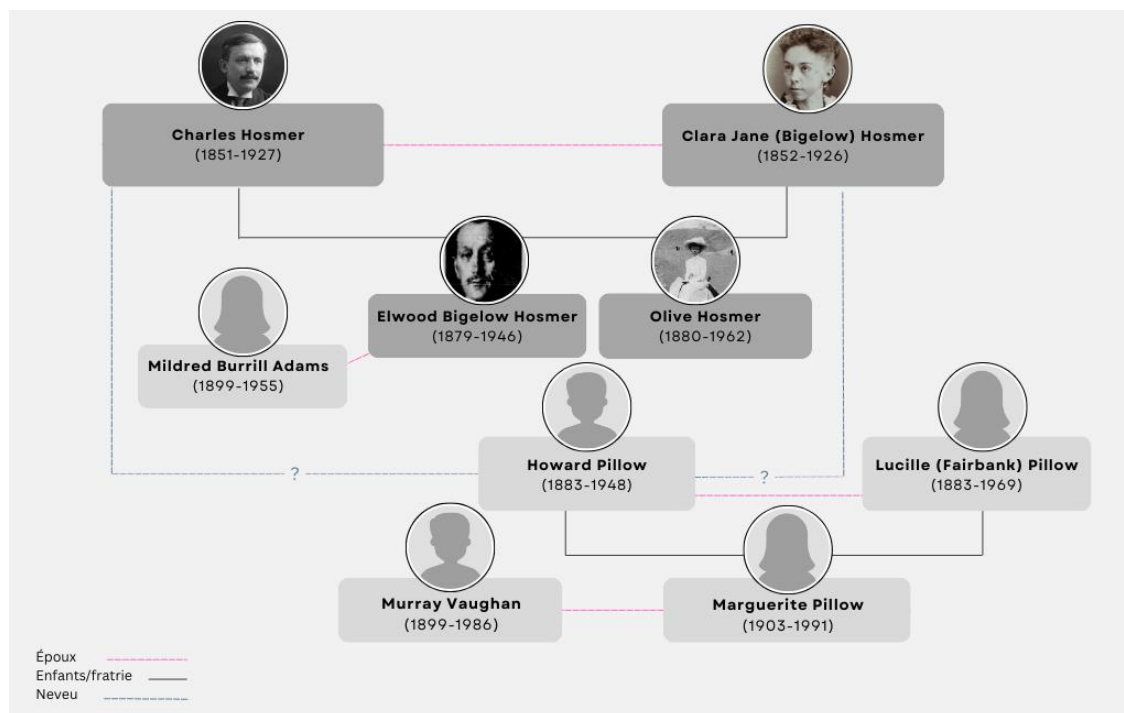
Document 29 Arbre généalogique de la famille de David Morrice.



Document 30 Arbre généalogique de la famille de James Ross.



Document 31 Arbre généalogique de la famille d'Alfred Baumgarten.



Document 32 Arbre généalogique de la famille de Charles Hosmer.

N°	Nom et prénom de l'artiste	Nom de l'œuvre	Nationalité de l'artiste	Dates de l'artiste
1	Aitken James A.	<i>March of Montrose</i>	Écossais	1846-1897
2	Anderson Robert	<i>Waiting for the Return of the Boats</i>	Écossais	1842-1885
3	Apol Louis	<i>Calm At Sea (Full Sail)</i>	Hollandais	1850-1936
4	Artiste flamand inconnu, actif à Anvers	<i>Portrait of a young Man</i>	Belge	
5	Babcock William P.	<i>La Toilette</i>	Américain	1826-1899
6	Baker William Bliss	<i>A Woodland Brook</i>	Américain	1859-1886
7	Barilli Cecrope	<i>A Mid-Day Nap</i>	Italien	1839-1911
8	Barret George	<i>Landscape</i>	Anglais	1767-1842
9	Barye Antoine-Louis	<i>The Lion</i>	Français	1795-1875
10	Barye Antoine-Louis	<i>Listening</i>	Français	1795-1875
11	Benjamin-Constant Jean-Joseph	<i>An Eastern Beauty (The Tambourine Girl)</i>	Français	1845-1902
12	Berne-Bellecour Etienne Prosper	<i>Bringing in the prisoners</i>	Français	1838-1910
13	Berne-Bellecour Etienne Prosper	<i>The Tired Student</i>	Français	1838-1910
14	Blommers Johannes-Bernardus	<i>On The Shore</i>	Hollandais	1845-1914
15	Bonington Richard Parkes	<i>Coast scene</i>	Anglais	1802-1828
16	Bonington Richard Parkes	<i>Coast Scene</i>	Anglais	1802-1828
17	Bonvin François	<i>The School</i>	Français	1817-1887
18	Bonvin François	<i>Le morceau de piano</i>	Français	1817-1887
19	Bosboom Johannes	<i>An Interior</i>	Hollandais	1817-1891
20	Bosboom Johannes	<i>Landscape</i>	Hollandais	1817-1891
21	Bosboom Johannes	<i>Scene at Scheveningen</i>	Hollandais	1817-1891
22	Bosboom Johannes	<i>Cathedral Interior</i>	Hollandais	1817-1891
23	Bosboom Johannes	<i>The old church</i>	Hollandais	1817-1891
24	Bough Samuel	<i>The Pass of Leny, Benledi in the Distance</i>	Écossais	1822-1878
25	Bouguereau William Adolphe	<i>Parure des champs</i>	Français	1825-1905
26	Brabazon Hercules	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1821-1906
27	Braith Anton	<i>Children and Sheep</i>	Allemand	1836-1905
28	Breakespeare William A.	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1856-1914
29	Breton Jules Adolphe	<i>Une pêcheuse</i>	Français	1827-1906

30	Brooks Thomas	<i>Picking Blackberries</i>	Anglais	1818-1892
31	Brown Henry Harris	<i>Portrait of RB Angus</i>	Anglais	1864-1948
32	Brymner William	<i>Octobre</i>	Canadien	1855-1925
33	Brymner William	<i>A Country Store, On The Ottawa</i>	Canadien	1855-1925
34	Brymner William	<i>Champs de mars, Winter</i>	Canadien	1855-1925
35	Brymner William	<i>Haying</i>	Canadien	1855-1925
36	Bunce William Gedney	<i>In the Harbour</i>	Américain	1840-1916
37	Cameron David Young	<i>Stirling castle</i>	Écossais	1865-1945
38	Cazin Jean-Charles	<i>A Sandy Road</i>	Français	1841-1901
39	Ciceri Eugène	<i>Titre inconnu</i>	Français	1813-1890
40	Clarke C.R. ou G.R	<i>Porch of Amiens Cathedral</i>	n/a	n/a
41	Clays Paul Jean	<i>A Sea Scene</i>	Belge	1819-1900
42	Constable RA John (copie de)	<i>Salisbury's Cathedral, Seen From the Bishop's Grounds</i>	Anglais	n/a
43	Cooke Edward William	<i>Windsor Berks, England</i>	Anglais	1811-1880
44	Coques Gonzales	<i>Portrait of a Man</i>	Belge	1614-1684
45	Corot Jean-Baptiste Camile	<i>Femme à la fontaine</i>	Français	1796-1875
46	Corot Jean-Baptiste Camile	<i>Ville d'Avray</i>	Français	1796-1875
47	Cotman John Sell	<i>Landscape</i>	Anglais	1782-1842
48	Courbet Gustave	<i>The Waterfall</i>	Français	1819-1877
49	Cox David	<i>Terrace of Haddon Hall</i>	Anglais	1783-1859
50	Cox David	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1783-1859
51	Cox David	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1783-1859
52	Cox David	<i>Landscape</i>	Anglais	1783-1859
53	Cox David	<i>Landscape</i>	Anglais	1783-1859
54	Crome John	<i>The Windmill</i>	Anglais	1768-1821
55	Dagnan-Bouveret Pascal Adolphe	<i>Le pardon, Bretagne</i>	Français	1852-1929
56	Daubigny Charles François	<i>The Apple Orchard</i>	Français	1817-1878
57	Daubigny Charles François	<i>Landscape</i>	Français	1817-1878
58	Daubigny Charles François	<i>Sur les bords de l'Oise</i>	Français	1817-1878
59	Daumier Honoré	<i>Le spectacle gratis</i>	Français	1808-1879
60	De Bock Théophile	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1851-1904
61	de Thoren Otto	<i>Return from Market, Hungary</i>	Autrichien	1828-1889

62	De Wint Peter	<i>Couvent du Nouveau Bois sur le Schelt</i>	Britannique	1784-1849
63	De Wint Peter	<i>River Scene With Cows</i>	Britannique	1784-1849
64	Decamps Alexandre-Gabriel	<i>Sentinel at the Door of the Harem</i>	Français	1803-1860
65	Decamps Alexandre-Gabriel	<i>The Fowler</i>	Français	1803-1860
66	Decamps Alexandre-Gabriel	<i>The Hound</i>	Français	1803-1860
67	Delacroix Eugene	<i>La mort d'Ophélie</i>	Français	1798-1863
68	Delort Charles Edouard	<i>Setting the clock</i>	Français	1841-1895
69	Diaz de la pena Narcisse Virigile	<i>The Dawn of Love</i>	Français	1807-1876
70	Diaz de la pena Narcisse Virigile	<i>A pool in the Woods</i>	Français	1807-1876
71	Diaz de la pena Narcisse Virigile	<i>En Arcadie</i>	Français	1807-1876
72	Diaz de la pena Narcisse Virigile	<i>Sleeping Nymphs</i>	Français	1807-1876
73	Diaz de la pena Narcisse Virigile	<i>The Sorceress</i>	Français	1807-1876
74	Diaz de la pena Narcisse Virigile	<i>Woman in sunlight</i>	Français	1807-1876
75	Dou Gerard	<i>Portrait of a Woman</i>	Hollandais	1613-1675
76	Dupré Jules	<i>Sea-piece</i>	Français	1811-1889
77	Dupré Jules	<i>Landscape</i>	Français	1811-1889
78	East Alfred	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1844-1913
79	Eaton Wyatt	<i>The Harvest Field</i>	Américain	1849-1896
80	Eaton Wyatt	<i>Girl with Red Hair</i>	Américain	1849-1896
81	Eaton Wyatt	<i>Portrait of R. B. Angus</i>	Américain	1849-1896
82	École italienne	<i>Madonna and child</i>	Italien	n/a
83	Edelfeldt Albert	<i>Under the Beeches</i>	Finlandais	1854-1905
84	Etty William	<i>Bivouac of Cupid and His Company</i>	Anglais	1787-1849
85	Fantin-Latour Henri	<i>Eastern Dancing Girl</i>	Français	1836-1904
86	Faustin M	<i>Almsgiving</i>	n/a	n/a
87	Fielding Copley	<i>Landscape</i>	Anglais	1787-1855
88	Fildes Samuel Luke	<i>The Gardener's Niece</i>	Anglais	1843-1927
89	Fraser John	<i>On The Prairie Near Calgary</i>	Canadien	1838-1898
90	Frayar Jules	<i>As good as a Mother</i>	Anglais	n/a
91	Frayar Jules	<i>Good Night, Darling</i>	Anglais	n/a
92	Fromentin Eugene	<i>Centaur at Play</i>	Français	1820-1876

93	Fuller George	<i>The Dunce</i>	Américain	1812-1884
94	Gainsborough Thomas	<i>Portrait of Anne Lindsay Egerton</i>	Anglais	1727-1788
95	Grey Alfred	<i>Cattle</i>	Irlandais	1845-1926
96	Grey Alfred	<i>Wild Cattle in Connemara</i>	Irlandais	1845-1926
97	Grimshaw John Atkinson	<i>Scarborough by Moonlight</i>	Anglais	1836-1893
98	Guardi Francesco	<i>Titre inconnu</i>	Italien	1712-1793
99	Guardi Francesco	<i>Titre inconnu</i>	Italien	1712-1793
100	Haig Axel	<i>Westminster Abbey</i>	Suédois	1835-1921
101	Hals Frans	<i>Dutch Family</i>	Hollandais	1580-1666
102	Halswelle Kelley	<i>A Landscape With Sheep</i>	Anglais	1832-1891
103	Harlamoff Alexei Alexeievitch	<i>Autumn Flowers</i>	Russe	1840-1925
104	Harlamoff Alexei Alexeievitch	<i>Italian Peasant Girl</i>	Russe	1840-1925
105	Harpignies Henri Joseph	<i>The Silent Night</i>	Français	1819-1916
106	Harris Robert	<i>Portrait of R. B. Angus</i>	Canadien	1849-1919
107	Henner Jean-Jacques	<i>A Girl's Head</i>	Français	1829-1905
108	Holbein Hans	<i>The Student</i>	Allemand	1497-1543
109	Holland James	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1799-1870
110	Hope William	<i>Woods Near St. Andrews</i>	Canadien	1863-1931
111	Hoppner John	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1758-1810
112	Hulme Frederick William	<i>English Hayfield</i>	Anglais	1816-1884
113	Hunter Colin	<i>Redding the Nets</i>	Écossais	1841-1904
114	Hunter Colin	<i>Aird-Mhor-Mangusta Village and Harbour</i>	Écossais	1841-1904
115	Inconnu, d'après Canaletto	<i>The Interior of St. Mark's</i>	Italien	n/a
116	Inness George	<i>The Rising Sun</i>	Américain	1825-1894
117	Isabey Louis	<i>Brittany Coast Scene</i>	Français	1803-1886
118	Israels Josef	<i>Cottage Interior</i>	Hollandais	1824-1911
119	Israels Josef	<i>Portrait of the Artist's Daughter</i>	Hollandais	1824-1911
120	Israels Josef	<i>Man on Horseback</i>	Hollandais	1824-1911
121	Israels Josef	<i>Coming from the boats</i>	Hollandais	1824-1911
122	Jacques Charles Emile	<i>Landscape with Sheep</i>	Français	1813-1894
123	Jacquet Gustave	<i>Winter</i>	Français	1846-1909
124	Jongkind Johan Barthold	<i>A Fishing Village</i>	Hollandais	1819-1891

125	Kowalski dit Wierusz Kowalski Alfred	<i>The Whipper-in (The Huntsman)</i>	Polonais	1849-1915
126	Lansyer Emmanuel	<i>La Rosée</i>	Français	1835-1893
127	Laugée Désiré	<i>The Gleaner</i>	Français	1823-1896
128	Lawrence Thomas	<i>Portrait of Miss Harriet Maria Day</i>	Anglais	1769-1830
129	Lawrence Thomas	<i>Portrait of Sophia (Lady Grosvenor afterwards Lady Westminster)</i>	Anglais	1769-1830
130	Lawson Cecil Gordon	<i>The Wold of Lincolnshire</i>	Anglais	1849-1882
131	Leitch William Leighton	<i>A Ruined Castle</i>	Écossais	1804-1883
132	Lessore Jules	<i>Titre inconnu</i>	Français	1849-1892
133	Leys Jean Auguste Henri	<i>Charity</i>	Belge	1815-1869
134	Lhermitte Léon Augustin	<i>La moisson</i>	Français	1844-1925
135	Loir Luigi	<i>Le point du jour à Auteuil, crépuscule</i>	Français	1845-1916
136	MacCallum Andrew	<i>Summer at Burnham Beeches</i>	Anglais	1821-1902
137	MacWhirter John	<i>Sunset over the Eternal City, from the Pincian Hill</i>	Écossais	1839-1911
138	Maris Jacob	<i>The Fruit Gatherer</i>	Hollandais	1837-1899
139	Maris Jacob	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1837-1899
140	Maris Jacob	<i>Supertime</i>	Hollandais	1837-1899
141	Maris Matthijs	<i>The Trystine Tree</i>	Hollandais	1839-1917
142	Maris Matthijs	<i>Flower</i>	Hollandais	1839-1917
143	Maris Willem	<i>Marine</i>	Hollandais	1844-1910
144	Mauve Anton	<i>Sheep Feeding</i>	Hollandais	1838-1888
145	McCallum Andrew	<i>Summer in the Woods at Burnham</i>	Anglais	1821-1902
146	Melville Arthur	<i>Waiting for the Pasha</i>	Écossais	1855-1904
147	Mesdag Hendrik Willem	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1831-1915
148	Mettling Louis	<i>The Tinker</i>	Français	1847-1904
149	Michel Georges	<i>Landscape</i>	Français	1763-1843
150	Millet Jean-François	<i>Churning</i>	Français	1814-1875
151	Monticelli Adolphe	<i>A Summer Day's Idyll</i>	Français	1824-1886
152	Monticelli Adolphe	<i>Fête Champêtre, Sunset</i>	Français	1824-1886
153	Moore Albert Joseph	<i>Red Hawthorne</i>	Anglais	1841-1893
154	Moore Albert Joseph	<i>White Hawthorne</i>		
155	Moore Henry	<i>The Open Sea</i>	Anglais	1898-1986
156	Morland George	<i>English Landscape</i>	Anglais	1763-1804

157	Morland George (et Thomas Rowlandson)	<i>Titre inconnu</i>	Anglais	1763-1804
158	Morrice James Wilson	<i>Titre inconnu</i>	Canadien	1865-1924
159	Müller William James	<i>Grand Canal, Venise</i>	Anglais	1812-1845
160	Neuhuys Albert	<i>A type of Limbourg</i>	Hollandais	1844-1914
161	Neuhuys Albert	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1844-1914
162	Neuhuys Albert	<i>Interior</i>	Hollandais	1844-1914
163	Noble James Campbell	<i>Scene from Boccaccio</i>	Écossais	1845-1913
164	North John William	<i>The Hayloft</i>	Anglais	1842-1924
165	Orchardson William Quiller	<i>Prince Henry, Poins and Falstaff</i>	Écossais	1832-1910
166	Orchardson William Quiller	<i>Jeanie Deans and Dumbiedikes</i>	Écossais	1832-1910
167	Paton Joseph Noel	<i>The Lowie Dens of Yarrow (5 tableaux)</i>	Écossais	1821-1901
168	Paton Joseph Noel	<i>The Two Ways, or Life and Death</i>	Écossais	1821-1901
169	Peintre vénitien inconnu	<i>Portrait of a lady</i>	Italien	
170	Pelez Fernand	<i>The Homeless Boy</i>	Français	1848-1913
171	Pelouse Léon Germain	<i>Landscape with Farmhouse</i>	Français	1838-1891
172	Pettie John	<i>Touchstone and Audrey</i>	Écossais	1839-1893
173	Prout Samuel	<i>Church Interior</i>	Anglais	1785-1852
174	Pyne James Baker	<i>Coast Scene - Clam Gatherers</i>	Anglais	1800-1870
175	Raeburn Henry	<i>Portrait d'un gentilhomme</i>	Écossais	1756-1823
176	Raeburn Henry	<i>Portrait de femme</i>	Écossais	1756-1823
177	Rembrandt Harmensz	<i>Head of a Young Woman</i>	Hollandais	1606-1669
178	Reynolds Joshua	<i>Contemplation: Portrait of the Honorable Mrs Spencer</i>	Anglais	1723-1792
179	Ribot Théodule	<i>A serving girl</i>	Français	1823-1891
180	Ribot Théodule	<i>Head</i>	Français	1823-1891
181	Romney George	<i>Portrait of Mrs Anthony Wright</i>	Anglais	1734-1802
182	Rousseau Etienne Pierre Théodore	<i>A Woodland Path</i>	Français	1812-1867
183	Roybet Ferdinand	<i>The Dead Warrior and His Steed</i>	Français	1840-1920
184	Ryder Albert Pinkham	<i>The Temple of the Mind</i>	Américain	1847-1917
185	Sheffield George	<i>The Port of Whitby</i>	Anglais	1839-1892
186	Simonetti Attilio	<i>Fishing in Still Waters</i>	Italien	1843-1925
187	Springer D.	<i>Amsterdam</i>	Hollandais	n/a
188	Staquet Henri	<i>Titre inconnu</i>	Belge	1838-1906

189	Steelinck Willem	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1856-1928
190	Stevens Alfred	<i>Waiting for the Carriage (Avant le spectacle)</i>	Belge	1823-1906
191	Studio de Botticelli	<i>Virgin and child</i>	Italien	
192	Swan Alice Macallan	<i>Roses</i>	Anglais	1864-1939
193	Swan John Macallan	<i>We Were the First That Ever Burst Into That Silent Sea</i>	Anglais	1846-1910
194	Swan John Macallan	<i>Lion and Lionness</i>	Anglais	1846-1910
195	Swan John Macallan	<i>At Evening They Seek Their Prey</i>	Anglais	1846-1910
196	TerBorch Gerard	<i>Portrait of a Lady</i>	Hollandais	1617-1681
197	Tholen Willem Bastiaan	<i>The Theater</i>	Hollandais	1860-1931
198	Thomson John (REV)	<i>Romantic Landscape (Fast Castle)</i>	Écossais	1778-1840
199	Troyon Constant	<i>Oxen</i>	Français	1810-1865
200	Turner Joseph Mallord William	<i>Ehrenbreitstein</i>	Anglais	1775-1851
201	Van Dyck Antoine	<i>Portrait de Madame Van der Meulen</i>	Belge	1599-1641
202	Van Goyen Jan	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1596-1656
203	Van Marcke Charles Emile	<i>Landscape with Cattle</i>	Français	1827-1890
204	Van Ravesteyn Jan R.	<i>Portrait of a Lady</i>	Hollandais	1572-1657
205	Vernier Emile Louis	<i>Le retour des crevettières du Grand-Camp</i>	Français	1829-1887
206	Vollon Antoine	<i>Still Life</i>	Français	1833-1900
207	von Blaas Eugene	<i>Village confidences</i>	Italien	1843-1931
208	von Pettenkoffen Auguste	<i>The Trysting Place</i>	Autrichien	1822-1889
209	Watson Homer Ransford	<i>After the Rain</i>	Canadien	1855-1936
210	Watts George	<i>The First Whisper of Love</i>	Anglais	1817-1904
211	Weissenbruch Jan Hendrick	<i>Coast Scene with Boats</i>	Hollandais	1824-1903
212	Weissenbruch Jan Hendrick	<i>Coast Scene</i>	Hollandais	1824-1903
213	Weissenbruch Jan Hendrick	<i>Marine View</i>	Hollandais	1824-1903
214	Weissenbruch Jan Hendrick	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1824-1903
215	Weissenbruch Jan Hendrick	<i>Titre inconnu</i>	Hollandais	1824-1903
216	Whistler James Abott McNeill	<i>San Giorgio</i>	Américain	1834-1903
217	Whistler James Abott McNeill	<i>Nocturne, Venice</i>	Américain	1834-1903
218	Whistler James Abott McNeill	<i>Market Place, Bruges</i>	Américain	1834-1903
219	Whistler James Abott McNeill	<i>Amsterdam</i>	Américain	1834-1903

220	Wilkie RA David	<i>Rabbit on the Wall</i>	Écossais	1785-1841
221	Wilson Richard	<i>Landscape</i>	Gallois	1714-1782
222	Worms Jules	<i>Spanish Figures with Horse</i>	Français	1832-1924
223	Wyld William	<i>Scene in Algiers</i>	Anglais	1806-1889
224	Ziem Félix François	<i>Venice</i>	Français	1821-1911

Document 33 Inventaire partiel de la collection de R. B. Angus.

N°	Nom et prénom de l'artiste	Nom de l'œuvre	Nationalité de l'artiste	Dates de l'artiste
1	Benczur Gyula	<i>Versailles, October 6th, 1789</i>	Hongrois	1844-1920
2	Loir Luigi	<i>Le Point-du-Jour à Auteuil : crépuscule</i>	Français	1845-1916
3	Raeburn Henry	<i>Portrait d'Anna Maria, comtesse de Minto</i>	Écossais	1756-1823
4	Brunin Léon	<i>Rembrandt et Saskia</i>	Belge	1861-1949
5	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		
6	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		
7	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		
8	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		
9	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		
10	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		
11	<i>Inconnu</i>	<i>Inconnu*</i>		

*Œuvres figurants sur la photo du salon d'Alfred Baumgarten.

Document 34 Inventaire partiel de la collection de Alfred Baumgarten.

N°	Nom et prénom de l'artiste	Nom de l'œuvre	Nationalité de l'artiste	Dates de l'artiste
1	Alma-Tadema Lawrence	<i>Emperor Vespasian Receiving Courier with News of the Taking of Jerusalem By His Son Titus</i>	Hollandais	1836-1912
2	Beavis Richard	<i>A Highland Forray</i>	Anglais	1824-1896
3	Chalmers George Paul	<i>Old Man Reading</i>	Écossais	1833-1878
4	Corot Jean Baptist Camille	<i>Landscape</i>	Français	1796-1875
5	Flint SF	<i>An Old Château</i>	Anglais	n/a
6	Gainsborough Thomas	<i>Rustic Courtship (Les amours champêtres)</i>	Anglais	1727-1788
7	Jacques Charles Émile	<i>Sheep in Stable</i>	Français	1813-1894
8	Leader Benjamin	<i>On the Conway River, North Wales</i>	Anglais	1831-1923
9	Leys Jean Augustus Henri	<i>Flirtation: Courtier and Lady</i>	Belge	1815-1869
10	Linnell John	<i>Wood Cutters: Windsor Forest</i>	Anglais	1792-1882
11	MacDonald Barnsley James	<i>Marée haute à Dieppe</i>	Canadien	1861-1929
12	Marris Jacob	<i>Jeune fille</i>	Hollandais	1837-1899
13	Mauve Anton	<i>Le troupeau</i>	Hollandais	1838-1888
14	Neuhuys Albert	<i>Mother and Child</i>	Hollandais	1844-1914
15	Paling Johannes Jacobus	<i>Dutch Home Life</i>	Hollandais	1844-1892
16	Pettie John	<i>A Cromewellian (A Soldier of the Commonwealth)</i>	Écossais	1839-1893
17	Raeburn Henry	<i>Portrait d'Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee</i>	Écossais	1756-1823
18	Romney George	<i>Portrait de John Chaplin</i>	Anglais	1734-1802
19	Roybet Ferdinand	<i>A poet</i>	Français	1840-1920
20	Shayer William	<i>Fish Market</i>	Anglais	1787-1879
21	Shayer William Jr	<i>A Donkey Driver</i>	Anglais	1811-1892
22	Stark James	<i>Way through the Woods</i>	Anglais	1894-1859
23	Vertunni Achille	<i>On the Campagna</i>	Italien	1826-1897
24	Wilkie David	<i>A Group from the "Village Festival"</i>	Écossais	1785-1841

Document 35 Inventaire partiel de la collection de David Morrice.

N°	Nom et prénom de l'artiste	Nom de l'œuvre	Nationalité de l'artiste	Dates de l'artiste
1	Bonington Richard Parkes	<i>Fisherfolk on the Coast of Normandy (La Plage*)</i>	Anglais	1802-1828
2	Boughton George Henry	<i>The Burgomaster's Deputy</i>	Anglais /Américain	1833-1905
3	Brown John-Lewis	<i>The Huntsman</i>	Français	1829-1890
4	Brymner William	<i>Portrait of a Young Girl</i>	Écossais /Canadien	1855-1925
5	Burne-Jones Edward	<i>Day</i>	Anglais	1833-1898
6	Burne-Jones Edward	<i>Night</i>	Anglais	Edward
7	Cazin Jean-Charles	<i>Street Scene</i>	Français	1841-1901
8	Chelminski Jan	<i>Russian Escort</i>	Polonais/Anglais	1851-1925
9	Corot Jean-Baptiste Camile	<i>Landscape</i>	Français	1796-1875
10	Corot Jean-Baptiste Camile	<i>The Charlemagne Oak</i>	Français	1796-1875
11	Courbet Gustave	<i>Seascape</i>	Français	1819-1877
12	Courbet Gustave	<i>A Norther</i>	Français	1819-1877
13	Cox David	<i>Aquarelle 1</i>	Anglais	1783-1859
14	Cox David	<i>Aquarelle 2</i>	Anglais	1783-1859
15	Cox David	<i>Aquarelle 3</i>	Anglais	1783-1859
16	Cox David	<i>Aquarelle 4</i>	Anglais	1783-1859
17	Cox David	<i>Aquarelle 5</i>	Anglais	1783-1859
18	Cox David	<i>Aquarelle 6</i>	Anglais	1783-1859
19	Cox David	<i>Aquarelle 7</i>	Anglais	1783-1859
20	Crome John	<i>Pictures of Trees</i>	Anglais	1768-1821
21	Cuyp Albert	<i>A Herd of Cows (Landscape with Cattle*)</i>	Hollandais	1620-1691
22	Daubigny Charles-François	<i>Maison à Optevoz, le pommier</i>	Français	1817-1878
23	Daubigny Charles-François	<i>Paysage</i>	Français	1817-1878
24	Fortuny y Carbo Mariabi	<i>Drawing of the Carpet Seller (Morrish Shop*)</i>	Espagnol	1838-1874
25	Fuller George	<i>A Romany Girl</i>	Américain	1822-1884
26	Hals Frans	<i>Fine Dutchman with Ruffle (Portrait of a Man*)</i>	Hollandais	1580-1666
27	Hope William	<i>Landscape</i>	Canadien	1863-1931
28	Inness George	<i>Early moonrise, Florida (Autumn*)</i>	Américain	1825-1894
29	Inness George	<i>Sunset</i>	Américain	1825-1894

30	Isabey Eugène	<i>A Black Squall /Coming Storm</i>	Français	1803-1886
31	Jacques Charles Émile	<i>Paysage</i>	Français	1813-1894
32	Jacques Charles Émile	<i>Shepherdess</i>	Français	1813-1894
33	Leighton Fredericton	<i>Music (Décor de plafond peint en trois panneaux : Mnémosyne, Euterpe et Thalie, flanqué par Erato et Terpsicore)</i>	Anglais	1830-1896
34	Maris Jacob	<i>The Return of the Rowboat (On the Sea Shore*)</i>	Hollandais	1837-1899
35	Maris Jacob	<i>Evening</i>	Hollandais	1837-1899
36	Maris Jacob	<i>The Horseman</i>	Hollandais	1837-1899
37	Maris Jacob	<i>River Scene</i>	Hollandais	1837-1899
38	Mauve Anton	<i>The Beach at Scheveningen (The Shore*)</i>	Hollandais	1838-1888
39	Mauve Anton	<i>The Workers</i>	Hollandais	1838-1888
40	Mesdag Hendrick	<i>Landing of the Boats (Fishing Boats*)</i>	Hollandais	1831-1915
41	Michel Georges	<i>The Old Oak</i>	Français	1763-1843
42	Millet Jean-François	<i>La leçon d'équitation</i>	Français	1814-1875
43	Monticelli Adolphe	<i>Landscape</i>	Français	1824-1886
44	Monticelli Adolphe	<i>The Festival of Isis</i>	Français	1824-1886
45	Moran Edward	<i>Moonlight, Long Island</i>	Anglais /Américain	1829-1901
46	n/a	Deux cabinets de porcelaine	n/a	n/a
47	Neubert Ludwig	<i>Evening</i>	Allemand	1846-1892
48	Raeburn Henry	<i>Miss Betsy Hume</i>	Ecossais	1756-1823
49	Raeburn Henry	<i>Portrait de Madame O'Beirne</i>	Ecossais	1756-1823
50	Rembrandt	<i>Admiral Tromp (The Admiral*)</i>	Hollandais	1606-1669
51	Reynolds Joshua	<i>Miss Teophile Palmer</i>	Anglais	1723-1792
52	Reynolds Joshua	<i>Lady Ann Fitzpatrick</i>	Anglais	1723-1792
53	Ribot Théodule	<i>The Flower Girl (A Serving Girl*)</i>	Français	1823-1891
54	Romney George	<i>Lady Sullivan</i>	Anglais	1734-1802
55	Rossetti Dante Gabriel	<i>La Ghirlandata</i>	Anglais	1828-1882
56	Rossetti Dante Gabriel	<i>Figure with Passion Flowers</i>	Anglais	1828-1882
57	Rousseau Etienne Pierre Théodore	<i>Le Carrefour de la Reine Blanche</i>	Français	1812-1867
58	Roybet Ferdinand	<i>Dividing the Spoils</i>	Français	1840-1920

59	Rubens Pierre Paul	<i>The Departure of Lot and His Family from Sodom</i>	Hollandais	1577-1640
60	Ruisdael Jacob	<i>A Stormy Sea (Seascape, Raising Storm*)</i>	Hollandais	1628-1682
61	Tenier David Jr	<i>Le cuisinier Flamand (La cuisinière flamande*)</i>	Belge	1610-1690
62	Troyon Constant	<i>The Water Cart (aussi appelé La mare ou Cattle)</i>	Français	1810-1865
63	Troyon Constant	<i>La descente des vaches</i>	Français	1810-1865
64	Turner William	<i>Helvoethuys: The "City of Utrecht", 64, Going to Sea</i>	Anglais	1775-1851
65	Turner William	<i>Doganna and Madonna della Salute, Venice</i>	Anglais	1775-1851
66	Vicat Cole George	<i>A Highland Landscape with Sheep</i>	Anglais	1833-1893
67	Watson Homer	<i>Landscape</i>	Canadien	1855-1936

* Titres donnés dans le catalogue de l'exposition de l'AAM de 1915.

Document 36 Inventaire partiel de la collection de James Ross.

N°	Nom et prénom de l'artiste	Nom de l'œuvre	Nationalité de l'artiste	Dates de l'artiste
1	Alma-Tadema Lawrence	<i>Girl reading</i>	Ecossais	1836-1912
2	Bail Joseph	<i>The sisters</i>	Français	1862-1921
3	Bosboom Johannes	<i>Interior of a church at Haarlem</i>	Hollandais	1817-1891
4	Bosboom Johannes	<i>In church</i>	Hollandais	1817-1891
5	Boudin Eugène	<i>Beach scene</i>	Français	1824-1898
6	Boudin Eugène	<i>Moonlight at Saint-Valéry-sur-Somme</i>	Français	1824-1898
7	Brueghel l'ancien Jan *	<i>n/a</i>	Belge	1568-1625
8	Canaletto	<i>n/a</i>	Italien	1697-1868
9	Canaletto	<i>n/a</i>	Italien	1697-1868
10	Canaletto	<i>n/a</i>	Italien	1697-1868
11	Canaletto	<i>n/a</i>	Italien	1697-1868
12	Constable John	<i>A Wooded Bank, with an Open Book and View of Water (Haunt of the Hermit)</i>	Anglais	1776-1837
13	Corot Jean-Baptiste	<i>Jeune femme accoudée sur le bras gauche</i>	Français	1796-1875
14	Corot Jean-Baptiste	<i>Souvenir de la plage de Biarritz</i>	Français	1796-1875
15	Corot Jean-Baptiste	<i>Landscape</i>	Français	1796-1875

16	Courbet Gustave *	<i>Winter Woods</i>	Français	1819-1877
17	Cranach Lucas *	<i>n/a</i>	Allemand	1472-1553
18	De Lyon Corneille	<i>Portrait de Claude de Clermont, Sieur de Dampierre</i>	Hollandais/Français	1500-1575
19	Decamps Alexandre Gabriel	<i>Le chenil</i>	Français	1803-1860
20	Delacroix Ferdinand Victor Eugène	<i>Lady Macbeth</i>	Français	1798-1863
21	Diaz de la Pena Narcisse Virgile	<i>Fontainebleau</i>	Français	1807-1876
22	Van Marcke Émile*	<i>Landscape and cattle</i>	Français	1827-1890
23	Fantin-Latour Henri*	<i>Nature morte : les fruits</i>	Français	1836-1904
24	Fantin-Latour Henri*	<i>Asters</i>	Français	1836-1904
25	Inconnu	<i>Portrait**</i>	n/a	n/a
26	Jongkind Johan Barthold	<i>Les patineurs, près de Shipluiden</i>	Hollandais	1819-1891
27	Jongkind Johan Barthold*	<i>Boulevard Saint-Jacques</i>	Hollandais	1819-1891
28	Landseer Edwin Henry (RA)	<i>The Poacher</i>	Anglais	1801-1873
29	Lhermitte Léon Augustin	<i>Harvesting</i>	Français	1844-1925
30	Lhermitte Léon Augustin *	<i>Wash Day</i>	Français	1844-1925
31	Linnell John	<i>Dutch River Scene</i>	Anglais	1792-1882
32	Maris Jacob	<i>Landscape</i>	Hollandais	1837-1899
33	Maris Jacob	<i>Girl on the Sea Shore</i>	Hollandais	1837-1899
34	Maris Jacob	<i>The Fireside</i>	Hollandais	1837-1899
35	Millet Jean-François	<i>Mme Millet</i>	Français	1814-1875
36	Monticelli Adolphe	<i>Une fête</i>	Français	1824-1886
37	Monticelli Adolphe	<i>In the Garden</i>	Français	1824-1886
38	Morris William	<i>Peacocks and Dragons</i>	Anglais	1834-1896
39	Neuhuys Albert	<i>Mother and Child</i>	Hollandais	1844-1914
40	Raeburn Henry	<i>Portrait de William Macdowall de Garthland et Castlesemp, Lord Lieutenant du Renfrewshire</i>	Ecossais	1756-1823
41	Veronese Paolo *	<i>n/a</i>	Italien	1528-1588
42	Ziem Félix *	<i>Hauling in the Nets</i>	Français	1821-1911

* Incertain, aurait aussi pu appartenir à son fils, Elwood Hosmer.

** Situé au-dessus de la cheminée

Document 37 Inventaire partiel de la collection de Charles Hosmer.

10/3/14

Proposed Tour to Canada & U. S. A.

April 18th S. S. "Teutonic" leaves Liverpool

	28th	Montreal		May 18th	to Walter's Farm
	29th	"		19th	" "
	30th	Toronto		20th	" "
May	1st	"		21st	" "
	2nd	to Delhi &		22nd	" "
<u>SUNDAY</u>	3rd	Walter's Farm	21st	23rd	to Niagara
	4th	" "	<u>SUNDAY</u>	24th	Niagara <i>leave for Wash</i>
	5th	" "		25th	<i>leave only or Walter's Farm</i>
	6th	" "		25th	to Washington
	7th	Detroit		26th	" "
	8th	" "		27th	Baltimore
	9th	Chicago		28th	Philadelphia
<u>SUNDAY</u>	10th	" "		29th	" "
	11th	" "		30th	to New York
	12th	St. Louis	<u>SUNDAY</u>	31st	" "
	13th	" "		1st	at New York
	14th	Cincinnati		2nd	" "
	15th	" "		3rd	" "
	16th	Cleveland		4th	" "
<u>SUNDAY</u>	17th	" "		5th	to Boston
				6th	" "
				7th	" "

Sail back during the week
either from New York or Boston.
*Sail from New York on Baltic
at noon Thurs 4th*

Document 38 Getty Research Institute, David Croal Thomson, « David Croal Thomson, Family Correspondence, Series II, Printed Ephemera Series III », Boîte 10, Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles. Crédit : Getty Research Institute, Los Angeles (910126).

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Bibliothèque et Archives Canada, « A catalogue of the pictures in the collection of R.B. Angus of Montreal, 1903 » (photocopy), Fonds 5483634 -- R7379 2, Ottawa.

Getty Research Institute, Arthur Tooth & Sons, « Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Vol.X, pg 121 », Boîte 9, Collection Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Los Angeles.

Getty Research Institute, Arthur Tooth & Sons, « Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Vol.X, pg 145 », Détail, Boîte 9, Collection Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Los Angeles.

Getty Research Institute, Arthur Tooth & Sons, «Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Series II, Sales Book, pg 71 », Boîte 38, Collection Arthur Tooth & Sons stock inventories and accounts, Los Angeles.

Getty Research Institute, David Croal Thomson, «David Croal Thomson, Family Correspondence, Series II, Printed Ephemera Series III », Boîte 10, Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles.

Getty Research Institute, David Croal Thomson, « David Croal Thomson, General Correspondence C-H, Series I, Box 2 », Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles.

Getty Research Institute, Julia Drummond, « David Croal Thomson, General Correspondence C-H, Series I, Box 2 », Collection David Croal Thomson papers, 1879-1931, Los Angeles.

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Art Association of Montreal, The ROSS LOAN COLLECTION of PAINTINGS, etc. », 1916, Montréal.

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, Rapports annuels, 1880-1927, Montréal.

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1909.147 », Montréal, 4 p.

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1943.813 », Montréal, 2 p.

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1950.1027 », Montréal.

Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1950.1028 », Montréal.

- Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1963.1404 », Montréal, 3 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1966.1535 », Montréal, 2 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « Fiche détaillée - provenance et prêt - nac 1967.1573 », Montréal, 2 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal, Service des archives, « The problems with Raeburn », 1950.10.29, 2019, Montréal.
- National Art Library, Victoria & Albert Museum, « French Gallery. 74th.-99th. exhibition catalogues. 1891-1911. », 200.B.172, Londres.
- National Art Library, Victoria & Albert Museum, « Summer Exhibition, August-September 1938, Arthur Toot & Sons LTD, 155 New Bond Street, London, W.1 », 200.12.413, 1938, Londres.
- National Art Library, Victoria & Albert Museum, « Summer Exhibition, August-September 1939, Arthur Toot & Sons LTD, 155 New Bond Street, London, W.1 », 200.13.413. 1939, Londres.
- National Gallery, « Report re Visit to CANADA & U.S.A BY D. CROAL THOMSON », NGA 27/27/3, 1898, Londres.
- National Library of Scotland, Library Archives and Manuscripts collection, « Letters and journals sent to Lady Anna Maria Elliot. », MS.11102, Édimbourg.
- National Library of Scotland, Library Archives and Manuscripts collection, « Bankbooks », MS.11183, Édimbourg.
- National Portrait Gallery, BAXANDALL, David, « Letter from David Baxandall, National Gallery of Scotland, to Martin Davies », NG 72/14, Londres.
- National Portrait Gallery, « Trustees' sketchbook 18, 1871-1872 », NPG7/1/3/1/2/18, Londres, p. 45.
- National Portrait Gallery, « WR / William Roberts, research papers relating to 18th and 19th century artists », Londres.
- National Galleries of Scotland Archives, « Raeburn documents (photocopies) per Dr David Mackie », Édimbourg.
- National Galleries of Scotland Archives, « Catalogue of the Works of the late Sir Henry Raeburn R.A., Recently Exhibited in the Royal Academy, National Galleries, Edinburgh, and Burlington House : which (By Order of the Raeburn Family) Will be Sold by Auction, by Messrs. CHRISTIE, MANSON & WOODS, at Their Great Rooms, 8 King Street, St James's Square, On Monday, May 7, 1877, At One O'clock precisely », 1877, Londres.
- Paul Mellon Centre, « Frank Simpson Archive », FHS/3/1/341, Londres.

Tate Archives, « Correspondence between «and Sons and V.A. and J.A. Tooth regarding the sale and purchase of paintings, including a statement of account for 1933-1938 », TGA 20106/5/2/13, Londres.

Articles de dictionnaire ou d'encyclopédie

AMBROSI, Christian, et al., « CORSE », dans *Encyclopædia Universalis*. En ligne. < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/corse/> >. Consulté le 30 avril 2023.

BONNEY, T.G. et Rev Robert A. STAFFORD, « Roderick Murchison », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2004, vol. 39, p. 800-803.

CANNON, John et Robert CROWCROFT, « George III », dans *A Dictionary of British History*, Oxford University Press, 2015. En ligne. < <https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/display/10.1093/acref/9780191758027.001.0001/acref-9780191758027-e-1455?rskey=FtmKfc&result=1465> > Consulté le 2 avril 2023.

CANNON, John et Robert CROWCROFT, « Hastings, Warren », dans *A Dictionary of British History*, Oxford University Press, 2015. En ligne. < <https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780191758027.001.0001/acref-9780191758027-e-1648> > Consulté le 8 mars 2023.

KELLY, James, « Thomas Lewis O'Beirne », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2004, vol. 41, p. 342-343.

THOMSON, Duncan, « Raeburn, Sir Henry (1756-1823) », dans *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2004, vol. 45, p. 780-786.

WALVIN, James, « Slavery », dans *An Oxford companion to the Romantic age: British culture 1776 - 1832*, Oxford New York, Oxford University Press, 2001. En ligne. < <https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/display/10.1093/acref/9780199245437.001.0001/acref-9780199245437-e-647> >. Consulté le 16 avril 2023.

« Premier Empire colonial britannique » dans *Encyclopædia Universalis*, [s.d.]. En ligne. < <https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/1/encyclopedie/premier-empire-colonial-britannique> >. Consulté le 3 janvier 2024.

« Second Empire colonial britannique » dans *Encyclopædia Universalis*, [s.d.]. En ligne. < <https://www-universalis-edu-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/1/encyclopedie/second-empire-colonial-britannique> >. Consulté le 3 janvier 2024.

Articles scientifiques

- COLTMAN, Vicky, « Henry Raeburn's Portraits of Distant Sons in the Global British Empire », *The Art Bulletin*, 2013, vol. 95, n°2, 2013, p. 294-311.
- COLTMAN, Vicky, « The Aesthetics of Colonialism: George Chinnery's Portrait of Gilbert Elliot, 1st Earl of Minto, 1812 », *Visual Culture in Britain*, vol. 17, n°2, 2016, p. 137-162.
- DARTOIS, Jeanne, « La Vie sociale des choses : les marchandises dans une perspective culturelle », *Critique d'art*, 30 novembre 2021. En ligne. <<http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/critiquedart/68435>>. Consulté le 23 août 2025.
- DOMINICZAK, Marek H., « On painting and philosophy: Sir Henry Raeburn » *Clinical chemistry and laboratory medicine (CCLM)*, vol. 39, n°12, 2001, p. 1287-1290.
- FLETCHER, Pamela, Anne HELMREICH, « The Periodical and the Art Market: Investigating the "Dealer-Critic System" in Victorian England », *Victorian Periodicals Review*, vol. 41, n°4, 2008, p. 323-351.
- FLETCHER, Pamela, « The Grand Tour on Bond Street: Cosmopolitanism and the Commercial Art Gallery in Victorian London », *Visual Culture in Britain*, vol. 12, n°2, 2011, p. 139-153.
- FORBES, Duncan, « Raeburn, the Reviewers and the Referendum », *History Workshop Journal*, n°45, 1998, p. 222-226.
- FORDHAM, Douglas, « New Directions in British Art History of the Eighteenth Century », *Literature Compass*, vol. 5, n°5, septembre 2008, p. 906-917.
- HARDEMAN, Mardin J., « Interpreting slavery at museums and historic sites, edited by Kristin L. Gallas and James DeWolf Perry », *Folk Life*, vol. 55, n° 2, 3 juillet 2017. En ligne. <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/04308778.2017.1381486>>. Consulté le 17 avril 2023.
- HELMREICH, Anne, « David Croal Thomson: The Professionalization of Art Dealing in an Expanding Field », *Getty Research Journal*, n°5, 2013, p. 89-100.
- HELMREICH, Anne, « The Art Market and the Spaces of Sociability in Victorian London », *Victorian Studies*, vol. 59, n°3, Printemps 2017, p. 436-449.
- HELMREICH, Anne, « The Socio-Geography of Art Dealers and Commercial Galleries in Early Twentieth-Century London » dans Helena BONETT, Ysanne HOLT, Jennifer MUNDY (dir.), « The Camden Town Group in Context », Tate Research Publication, mai 2012. Dans *Tate*. En ligne. <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/anne-helmreich-the-socio-geography-of-art-dealers-and-commercial-galleries-in-early-1105658>>. Consulté le 17 mars 2024.

- ISLER-DE JONGH, Ariane, « Retour aux traditions — signe de réussite sociale : les rondels de la Collection Hosmer », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 16, n°1, 1989, p. 29-42, p. 81-98.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Circulation and the Art Market », traduction de James Horton, *Journal for Art Market Studies*, vol. 1, n°2, 2017, p. 1-19.
- LESSER, Gloria, « The R.B. Angus Art Collection: Paintings, Watercolours and Drawing », *Journal of Canadian Art History / Annales D'histoire De L'art Canadien*, vol.15, n°1, 1992, p. 108-123.
- LISCOMBE, RW., « Sir Henry Raeburn, architect? The development and design of his Stockbridge property », *Apollo*, vol. 142, n°407, 1996, n. p.
- LLOYD, Stephen, « Elegant and graceful attitudes : the painter of the Skating Minister », *The Burlington Magazine*, vol. 147, n°1228, 2005, p. 474-486.
- MARTIN, Philippa, « The painted Doctor: Portraits of the Edinburgh physician Dr James Hamilton Senior (1749-1835) by Sir Henry Raeburn and his contemporaries », *The British Art Journal*, vol. 10, n°2, 2009, p. 32-42.
- SINHA, Mrinalini, « Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Genealogy of an Imperial Institution in Colonial India », *Journal of British Studies*, vol. 40, n°4, 2001, p. 489-521.
- STEVENSON, Lesley A., « The technique of Sir Henry Raeburn examined in the context of late eighteenth-century British portraiture », *Studies in Conservation*, vol. 43, Supp 1, 1998, p. 194-198.

Articles de journaux

- DE TÉREY, Gabriel, « The Portrait of Mrs. Kenneth Murchison by Henry Raeburn », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 12, n° 58, 1908, p. 250-255.
- « Appointment of Alexander Fraser Tytler as Lord of Justiciary », *The Observer*, 10 novembre 1811.
- « Charles Hosmer, noted financier of Canada, Dead », *The Ottawa Citizen*, 15 novembre 1927.
- « Chas. R. Hosmer widely mourned », *The Gazette*, 18 novembre 1927.
- « Chez Lord Strathcona », *La Patrie*, 19 septembre 1901.
- « David Morrice, Noted Resident, Has Passed Away », *The Montreal Daily Star*, 21 décembre 1914.
- « Dates extended », *The Gazette*, 08 septembre 1962.
- « Funeral of Alfred Baumgarten », *Montreal Daily Star*, 8 octobre 1919.

« High Prices Are Realized for Pictures », *The Brantford Expositor*, 9 juillet 1927.

« Hosmer Art Bequeated to Museum », *The Montreal Star*, 26 juin 1963.

« M. David Morrice Died On Saturday », *The Gazette*, 21 décembre 1914.

« Mr A. Baumgarten died in its 77th year », *The Gazette*, 4 octobre 1919.

« New director chosen by the B of M », *Montreal Daily Star*, 2 novembre 1909.

« Paid Last Honors to David Morrice », *The Gazette*, 23 décembre 1914.

« Price Records Are Broken At Christie's Sale », *Time Colonist*, 6 août 1927.

« Public Bequests by Late James Ross », *The Gazette*, 27 septembre 1913.

« Ross Collection of Pictures Sold », *The Gazette*, 9 juillet 1927.

« Ross Pictures Set Up Records at London Sale », *Montreal Daily Star*, 9 juillet 1927.

« Sudden Death of Mrs C.R. Hosmer », *The Gazette*, 7 septembre 1926.

« The French Gallery, Pall Mall (Yesterday) », *The Era*, 27 octobre 1872.

« The Magnificent Collection of Pictures of the late James Ross of Montreal », *The Montreal Daily Star*, 11 juin 1927.

« W. J. Morrice Dies In His 82nd Year », *The Gazette*, 1^{er} juin 1943.

Chicago Tribune, 12 novembre 1893, p. 34.

Chicago Tribune, 4 juillet 1897, p. 33.

Daily News, 18 avril 1896.

Daily Telegraph, 25 avril 1896, p. 5.

Hull Daily Mail, 9 juillet 1927, p. 1.

Kingston Whig Standard, 4 décembre 1944.

Lloyd Weekly, 12 décembre 1897.

Morning Post, 19 février 1829.

New York Tribune, 10 mars 1900.

The Boston Globe, 18 mai 2003, p. 172.

The Daily Telegraph, 1^{er} décembre 1896.

The Daily Telegraph, 7 juillet 1902.

The Daily Telegraph, 22 mai 1903, p. 9.

The Daily Telegraph, 26 juin 1903.

The Daily Telegraph, 8 mai 1905, p. 14.

The Daily Telegraph, 5 juin 1905, p. 6.

The Daily Telegraph, 8 novembre 1905.

The Daily Telegraph, 7 mai 1919.

The Daily Telegraph, 17 janvier 1946, p. 6.

The Evening Standard, 10 novembre 1903.

The Evening Standard, 8 novembre 1904.

The Gazette, 9 juillet 1898, p. 23.

The Gazette, 22 mai 1903, p. 1.

The Gazette, 18 novembre 1925, p. 21.

The Gazette, 15 août 1936.

The Gazette, 28 mars 1983.

The Gazette, 16 décembre 1999, p. 3.

The Guardian, 14 novembre 1902.

The Kingston Whig Standard, 4 décembre 1944, p. 6.

The Montreal Star, 25 mai 1949, p. 28.

The New York Times, 9 juillet 1905, p. 33.

The Pall Mall Gazette, 20 novembre 1899.

The Standard, 17 avril 1880, p. 1.

The Standard, 10 avril 1897, p. 10.

The Standard, 9 avril 1900.

The Times, 24 février 1888, p. 1.

The Times, 19 janvier 1893, p. 1.

The Times, 12 juillet 1897.

The Times, 5 juillet 1904, p. 1.

Worcester Journal, 27 février 1823.

Catalogues d'exposition

20th loan exhibition : oil paintings, in the Art Gallery, Phillips Square, January 25th to February 8th 1898, Montréal, Art Association of Montréal (catalogue d'exposition), Montréal, The Art Association Montreal, 1898. Dans *Canadiana*. En ligne. < <https://www.canadiana.ca/view/oocihm.95306/20> >. Consulté le 12 mai 2024.

Catalogue of the works of Sir Henry Raeburn, RA : exhibiting in the Royal Academy, National Galleries, Edinburgh ; October and November 1876 (catalogue d'exposition), Édimbourg, R. and R. Clark, 1876, 56 p.

Galerie Sedelmeyer, *Illustrated catalogue of the third series of 100 paintings by old masters of the Dutch, Flemish, Italian, French and English schools, being a portion of the Sedelmeyer Gallery, which contains about 1500 original pictures by ancient and modern artists* (catalogue d'exposition) Paris, Sedelmeyer, 1896, 168 p. Dans *Internet Archives*. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < https://archive.org/details/gri_33125000953568/page/n141/mode/2up >. Consulté le 31 mai 2024.

Galerie Sedelmeyer, *Illustrated catalogue of 100 paintings of Old Masters of the Dutch, Flemish, Italian, French and English schools belonging to the Sedelmeyer Gallery which contains about 1000 original paintings of ancient and modern artists* (catalogue d'exposition), Paris, Chas. Sedelmeyer, 1906, 131p. Dans *Internet Archives*. Mis en ligne par University of California Libraries. < <https://archive.org/details/illustratedcatal10sede/page/110/mode/2up?view=theater> >. Consulté le 26 février 2024.

Galerie Sedelmeyer, *Illustrated catalogue of 300 paintings by old masters of the Dutch, Flemish, Italian, French, and English schools, being some of the principal pictures which have at various times formed part of the Sedelmeyer Gallery* (catalogue d'exposition), Paris, Sedelmeyer, 1898, 340 p. Dans *HathiTrust*. Mis en ligne par University of California. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t71v5g78b&seq=9> >. Consulté le 4 mars 2024.

M. Knoedler & co., *Loan Exhibition of Pictures by Raeburn : April 13th through 27th* (catalogue d'exposition), New York, M. Knoedler, 1900.

Expositions

Georgian House (2 juin 2023 – 26 novembre 2023), *Raeburn's Edinburgh*, Édimbourg, visitée le 18 juin 2023.

Scottish National Portrait Gallery, *Exposition permanente*, Édimbourg, visitée le 18 juin 2023.

National Galleries of Scotland, *Exposition permanente*, Édimbourg, visitée le 19 juin 2023.

Ouvrages

AMERICAN ART ASSOCIATION, *Illustrated catalogue of master works of the early English, Dutch, French and Flemish schools : belonging to Eugene Fischhof, Paris and T.J. Blakslee, New York : to be sold at absolute public sale at Chickering Hall on the evenings of Friday and Saturday March 9th and 10th at 8 o'clock*, New York, The American Art Association, 1900. Dans *Internet Archive*. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < https://archive.org/details/illustratedcatal00ame_xvu/page/n69/mode/2up >. Consulté le 7 juin 2024.

ARMSTRONG, Walter, *Sir Henry Raeburn*, trad. par B-H Gausseron, Paris, Hachette, 1902, 139 p. En ligne. < <https://archive.org/details/sirhenryraeburn00arms/page/126/mode/2up?view=theater> >. Consulté le 1^{er} janvier 2024.

AVERY-QUASH, Susanna et Christian HUEMER, *London and the emergence of a European art market, 1780-1820*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, 291 p.

BARRINGER, Tim, Geoff QUILLEY et Douglas FORDHAM (dir.), *Art and the British empire*, Manchester, Manchester University Press, 2009, 464 p.

BROOKE, Janet M., *Le goût de l'art : les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 p.

CAW, James L., *Portraits by Sir Henry Raeburn*, Édimbourg, Otto Schulze & Company, 1909. « Raeburn by Caw, James Lewis, 1864 », dans *Internet Archives*. En ligne. < <https://archive.org/details/raeburn00cawj> >. Consulté le 14 mai 2024.

CLOUSTON, R.S., *The Works of the Late Sir Henry Raeburn*, Londres, G. Newnes, limited / F. Warne & co, 1877.

COLLINS, Curtis J, Ian G LUMSDEN et Arlene GLENN, *The Beaverbrook Art Gallery Collection : Selected Works*, Fredericton, Beaverbrook Art Gallery, 2000, 176 p.

COLTMAN, Vicky et Stephen LLOYD (dir.), *Henry Raeburn: Context, Reception and Reputation*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2019, 388 p.

- DAVID, Alexander, *Henry Raeburn and its printmakers*, Édimbourg, National Galleries of Scotland / Edinburgh University Library, Museums & Galleries, 2006, 32 p.
- EVANS, John, *The Victorian Elliots in Peace and War, Lord and Lady Minto, their family and household between 1816 and 1901*, Stroud, Amberley Publishing, 2012, 352 p.
- FEIGENBAUM, Gail et Inge REIST (dir.), *Provenance, an alternate history of art*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2012, 224 p.
- FÉRAL, Jules-Eugène, *Tableaux des Écoles anglaise et française du XVIIIe siècle... : collection Ch. Sedelmeyer* / [expert] Jules-Eugène Féral, Paris, 1907, 16 p. dans *Gallica*. En ligne. < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12471431/f3.item.r=charles%20sedelmeyer%20%20%20raeburn> >. Consulté le 24 février 2024.
- FLETCHER, Pamela et Anne HELMREICH (dir.), *The rise of the modern art market in London, 1850-1939*, Manchester / New York, Manchester University Press, 2011, 346 p.
- GÁLDY, Andrea M., Ronit SOREK, Netta ASSAF et Gal VENTURA (dir.), *Collecting and Provenance*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2021, 319 p.
- GALERIE SEDELMAYER, *Catalogue de tableaux anciens et modernes : par Corot, Heilbuth, Isabey ... provenant de collections particulières et dont la vente publique aura lieu à Paris Galerie Sedelmeyer ... le vendredi 25 mars 1892 ... / par le ministère de Me Paul Chevallier, commissaire-priseur, et sous la direction de M. Charles Sedelmeyer*, Paris, Sedelmeyer, 1892, 60 p. Dans *HathiTrust*. Mis en ligne par le Getty Research Institute. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/s24z2qgvh2n&seq=11> >. Consulté le 4 mars 2024.
- GALERIE SEDELMAYER, *Catalogue of the celebrated collection of paintings by modern and ancient masters formed by the late Senator Prosper Crabbe of Brussels : which will be sold by auction at the Sedelmeyer Galleries ... Thursday June 12, 1890 ... under the management of Charles Sedelmeyer, assisted by Arthur Stevens : public auctioneer, Me. Paul Chevallier*, Paris, Sedelmeyer, 1890, 236 p. Dans *HathiTrust*. Mis en ligne par Princeton University. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101068044096&seq=28> >. Consulté le 4 mars 2024.
- GHOSH, Durba, *Sex and the Family in Colonial India: The Making of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, 279 p.
- GRAHAM, Ron (dir.), *Obsession: Les Céramiques Japonaises De Sir William Van Horne*, Montréal / Kingston / Londres / Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, 208 p.
- GREIG, James, *Sir Henry Raeburn : his life and works, with a catalogue of his pictures*, Londres, The Connoisseur (Otto Limited), 1911, 65 p.
- HATT, Michael et Charlotte KLONK, *Art history, A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester, Manchester University Press, 2020 [2006], 250 p.

- HENLEY, William Ernest, *Sir Henry Raeburn : a selection from his portraits*, Édimbourg, Royal Association for Promotion of Fine Arts, 1890, 88 p.
- HISLOP ELLIOT-MURRAY-KYNNYMOUND MINTO, Emma Eleanor Elizabeth, *Life and letters of Sir Gilbert Elliot, first earl of Minto, from 1751 to 1806, when his public life in Europe was closed by his appointment to the vice-royalty of India*, Londres, Longmans, Green and co. 1874, Vol. 1. En ligne. < <https://archive.org/details/cu31924088008275/mode/2up> >. Consulté en décembre 2023.
- HISLOP ELLIOT-MURRAY-KYNNYMOUND MINTO, Emma Eleanor Elizabeth, *Life and letters of Sir Gilbert Elliot, first earl of Minto, from 1751 to 1806, when his public life in Europe was closed by his appointment to the vice-royalty of India*, Londres, Longmans, Green and co. 1874, Vol. 2. En ligne. < <https://archive.org/details/cu31924088008283/page/n5/mode/2up> >. Consulté en décembre 2023.
- HISLOP ELLIOT-MURRAY-KYNNYMOUND MINTO, Emma Eleanor Elizabeth, *Life and letters of Sir Gilbert Elliot, first earl of Minto, from 1751 to 1806, when his public life in Europe was closed by his appointment to the vice-royalty of India*, Londres, Longmans, Green and co. 1874, Vol. 3. En ligne. < <https://archive.org/details/cu31924088008291/page/n3/mode/2up> >. Consulté en décembre 2023.
- MACKAY, Donald, *The Square Mile, Merchant Princes of Montreal*, Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre, 1987, 223 p.
- MARKS, Christopher G., *Rackets in Canada and the Montreal Racket Club*, Montréal, Price-Patterson, 1990, 240 p.
- PINNINGTON, Edward, *Sir Henry Raeburn, R.A, The Makers of British Art*, Londres, The Walter Scott Publishing Co., Ltd. / New York, Charles Scribner's Sons, 1904, 246 p.
- POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 2001 [1987], 367 p.
- REIST, Inge (dir.), *British Models of Art Collecting and the American Response, Reflections Across the Pond*, Londres, New York, Routledge, 2017 [2016], 257 p.
- RÉMILLARD, François et Brian MERRETT, *Demeures Bourgeoises de Montréal : Le Mille Carré Doré 1850-1930*, Éditions du Méridien, 1986, 244 p.
- SALTZMAN, Cynthia, *Old Masters, New Worlds, America's Raid on Europe's Great Pictures 1880-World War I*, New York, Viking, 2008, 339 p.
- THOMSON, Duncan, *Raeburn, The Art of Sir Henry Raeburn (1753-1826)*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery, 1997, 215 p.
- WATSON, William R., *Retrospective: Recollections of a Montreal art dealer*, Toronto / Buffalo, University of Toronto Press, 1974, 77 p.

YEIDE, Nancy H., Konstantin AKINSHA, Amy L. WALSH, *AMM Guide to Provenance Research*, Washington, American Association of Museums, 2001, 304 p.

Catalogue of Old Pictures Mostly collected by the late Alexander Fraser-Tytler Lord Woohouselee, also Old Pictures and drawings from various sources, which will be sold by auction by Messrs. Christie, Manson & Woods at their Great Rooms 8 King Street, St James's Square, London, On Monday, July 21, 1924 at One O'Clock precisely, Londres, Christie, Manson & Woods, 1924, 24 p.

Catalogue of the Pictures in the Royal Gallery at Dresden, Dresde, Buchdruckerei Der Wilhelm Und Bertha v. Baensch Stiftung / Berlin, Julius Bard Verlag Für Literatur Und Kunst, 1912, 8^e édition, 440 p. En ligne.
< <https://ia904703.us.archive.org/30/items/catalogueofpictu00gemaiala/catalogueofpictu00gemaiala.pdf> >. Consulté le 3 janvier 2024.

The masterpieces of Raeburn, Londres / Glasgow, Gowans & Gray, Ltd., 1908, 65 p.

The Masterpieces of Raeburn, New York, F. A. Stokes Company, 1890. En ligne.
< https://archive.org/details/masterpiecesofra00raeb_0/mode/2up >. Consulté le 3 juin 2024.

Trois siècles de peinture écossaise (catalogue d'exposition), Ottawa, National Gallery of Canada, 1968, 68 p.

Une collection montréalaise, don de Eleanore et David Morrice, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983, 207 p.

Chapitres de livres

BAETENS, Jan Dirk et Dries LYNA, « CHAPTER 1 The Education of the Art Market: National Schools and International Trade in the “Long” Nineteenth Century », dans Jan Dirk BAETENS et Dries LYNA (dir.), *Art Crossing Borders: The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750-1914*, Leiden / Boston, Brill, Vol. 6, 2019, p. 15-63.

CLARKE, Alyson, « He Is a Nouveau Riche, but Sharp and Intelligent, Agnew, David Croal Thomson, and an 1898 Forray Into the North American Market », dans Gail FEIGENBAUM, Sandra VAN GINHOVEN, et Edward STERRETT (dir.), *Money in the Air: Art Dealers and the Making of a Transatlantic Market, 1880-1930*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2024, p. 135-149.

COLTMAN, Vicky et Stephen LLOYD, « Henry Raeburn: ‘Portrait painter in Edinburgh’ » dans David ALEXANDER, Vicky COLTMAN et Stephen LLOYD (dir.), *Raeburn and His Printmakers*, Édimbourg, National Galleries of Scotland / Edinburgh University Library, Museum & Galleries, 2006, p. 3-7.

FLETCHER, Pamela et Anne HELMREICH, « Networked, The Art Market in the Nineteenth Century », dans Michelle FACOS (dir.), *A Companion to Nineteenth-Century Art*, Hoboken, Wiley Blackwell, 2019, p. 83-101.

- FOUGÈRES, Dany, « Introduction », dans Dany Fougères et Roderick MACLEOD (dir.), *The History of a North American City*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 293-294.
- FOWKES TOBIN, Beth, « Chapter 3. Cultural Cross-Dressing in British America: Portraits of British Officers and Mohawk Warriors », *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 81-109.
- HUEMER, Christian, « Charles Sedelmeyer's theatricality: art and speculation in late 19th-century Paris » dans Ján BAKOS (dir.), *Artwork through the Market: The Past and the Present*, Bratislava, Slovak Academy of Sciences, 2004, p. 109-124.
- HULST, Titia, « LONDON », dans Titia HULST (dir.), *A History of the Western Art Market, A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*, Oakland, University of California Press, 2017, p. 204-245.
- LABRECQUE, Annie-Claude et Dany FOUGÈRES, « The Montreal Economy during the Nineteenth Century », dans Dany FOUGÈRES et Roderick MACLEOD (dir.), *The History of a North American City*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 474-525.
- LAMONDE, Yvan, « Social Relations in Nineteenth-Century Montreal: Two Cultural Streams », dans Dany FOUGÈRES et Roderick MACLEOD (dir.), *The History of a North American City*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 750-775.
- LANGFORD, Martha, « Introduction », dans Martha LANGFORD (dir.), *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2017, p. 3-41.
- MORRISON, John, « Painting the Nation », *Painting the Nation, Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800-1920*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2003, p. 19-46.

Sites Internet

- « £30,000 in 1808 is worth £3,321,413.14 today » *In2013dollars.com*. En ligne. < <https://www.in2013dollars.com/uk/inflation/1808?amount=30000> >. Consulté le 13 novembre 2023.
- « #231 The Art journal v.60 1898 », dans *HathiTrust*. En ligne. < <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015022365400&seq=231&q1=raeburn> >. Consulté le 15 mai 2024.
- « Actualisation des Principes de la Conférence de Washington sur l'art confisqué par les nazis : proposition de « Best Practices » dans *Ministère de la Culture*, 12 mars 2024. En ligne. < <https://www.culture.gouv.fr/nous-connaître/organisation-du-ministère/Le-secretariat-general/mission-de-recherche-et-de-restitution-des-biens-culturels-spolies-entre-1933-et-1945/Actualites/Actualisation-des-Principes-de-la-Conference-de-Washington-sur-l-art-confisque-par-les-nazis-proposition-de-Best-Practices> >. Consulté le 8 janvier 2025.

- « Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp125276/alexander-fraser-tytler-lord-woodhouselee> >. Consulté le 12 mars 2023.
- « Alfred Baumgarten » dans *Wikipedia*. En ligne. < https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Baumgarten >. Consulté le 17 février 2023.
- « Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee », dans *Wikipedia*. En ligne. < https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Fraser_Tytler,_Lord_Woodhouselee >. Consulté le 12 mars 2023.
- « Angus, Richard Bladworth » dans *Dictionnaire Biographique du Canada*. En ligne. < http://www.biographi.ca/fr/bio/angus_richard_bladworth_15F.html >. Consulté le 12 février 2023.
- « A Lady in a Lace Cap (possibly Ann Edgar, Lady Raeburn) » dans *National Galleries of Scotland*. En ligne. < <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5321> > Consulté le 3 décembre 2023.
- « AMYAND, George (1720-66), of Laurence Pountney Hill, London, and Carshalton, Surr. » dans *History of Parliament Online*. En ligne. < <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1754-1790/member/amyand-george-1720-66> >. Consulté le 2 avril 2023.
- « Anna Maria Kynynmound (née Amyand), Countess of Minto when Lady Elliott - National Portrait Gallery », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw199491/Anna-Maria-Kynynmound-ne-Amyand-Countess-of-Minto-when-Lady-Elliott> >. Consulté le 8 avril 2023.
- « Biographie - ROSS, JAMES » dans *Dictionnaire Biographique du Canada*. En ligne. < http://www.biographi.ca/fr/bio/ross_james_1848_1913_14E.html >. Consulté le 18 février 2023.
- « Bonhams : Sir Henry Raeburn (1756-1823) Portrait of the Mrs Grant of Kilgraston » dans *Bonhams*. En ligne. < <https://www.bonhams.com/auction/21413/lot/81/sir-henry-raeburn-ra-british-1756-1823-portrait-of-the-mrs-grant-of-kilgraston/> >. Consulté le 18 janvier 2024.
- « Cercle universitaire (auparavant la maison Baumgarten) » dans *Collection d'architecture canadienne*. En ligne. < https://cac.mcgill.ca/campus/buildings/Faculty_Club_fr.html >. Consulté le 2 mars 2025.
- « Charles James Fox » dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp01653/charles-james-fox> >. Consulté le 2 janvier 2024
- « Colonel Mordaunt's Cock Match » dans *Tate*. En ligne. < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-colonel-mordaunts-cock-match-t06856> >. Consulté le 9 janvier 2024.

- « David Croal Thomson | Artist | Royal Academy of Arts », dans *Royal Academy of Arts*. En ligne. < <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/david-croal-thomson> >. Consulté le 10 mai 2024.
- « David Croal Thomson », dans *The paintings of James McNeill Whistler: A Catalogue raisonné*. En ligne. < <https://whistlerpaintings.gla.ac.uk/catalogue/biog/?nid=ThomDC&mid=y411&xml=his> >. Consulté le 31 mai 2024.
- « Duncan Thomson HRSA » dans *The Royal Scottish Academy*. En ligne. < <https://www.royalscottishacademy.org/artists/1086-duncan-thomson-hrsa/biography/> >. Consulté le 10 janvier 2024.
- « Durba Ghosh Department of History », dans *Cornell University*. En ligne. < <https://history.cornell.edu/durba-ghosh> >. Consulté le 3 janvier 2024.
- « Elizabeth Hamilton, 1757 - 1816. Writer and educationalist » dans *National Galleries of Scotland*. En ligne. < <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/2659> >. Consulté le 3 janvier 2024.
- « Empire, Slavery & Scotland's Museums » dans *Museums Galleries Scotland*. En ligne. < <https://www.museumsgalleriesscotland.org.uk/project/empire-slavery-scotlands-museums/> >. Consulté le 8 décembre 2024.
- « Épreuve à l'albumine, Le magasin de M. Scott, rue Notre-Dame, Montréal, QC, 1868 », dans *Musée McCord*. En ligne. < <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/fr/objects/details/201641?ctx=a5cbeb452fc906387774502c144822f8e4d16041&idx=18> >. Consulté le 31 mai 2024.
- « Épreuve à la gélatine argentique, David Croal Thomson et l'hon. George A. Drummond en carriole, Montréal, QC, 1898 », dans *Musée McCord*. En ligne. < <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/fr/objects/details/110543?ctx=70a3b02e38141f6a5eb9382b094029f6d584a6dc&idx=21> >. Consulté le 31 mai 2024.
- « Finding aid for the David Croal Thomson papers, 1879-1931 », dans *Online Archive of California*. En ligne. < https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt058031zf/entire_text/ >. Consulté le 31 mai 2024.
- « French Gallery » dans *London Gallery Project*. En ligne. < <https://learn.bowdoin.edu/fletcher/london-gallery/data/pages/as557.html> >. Consulté le 25 mars 2024.
- « Gelatin silver glass plate negative - James Ross, Montreal, QC, 1901 », dans *Musée McCord*. En ligne. < <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/en/objects/109334/james-ross-montreal-qc-1901?ctx=4fabd5749d6975569a270b88f426f208b7c0463e&idx=17> >. Consulté le 8 septembre 2024.

- « Getty Provenance Index », dans *The Getty Research Institute*. En ligne. < <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web> >. Consulté en août 2023.
- « History of Woodhouselee in Midlothian », dans *Vision of Britain*. En ligne. < <https://www.visionofbritain.org.uk/place/21923> >. Consulté le 12 mars 2023.
- « Hosmer, Charles Rudolph, 1851-1927 » dans *McGill Archival Collection Catalogue*. En ligne. < <https://archivalcollections.library.mcgill.ca/index.php/hosmer-charles-rudolph> >. Consulté le 23 février 2023.
- « Hugh William Williams », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06818/Hugh-William-Williams> >. Consulté le 18 mars 2023.
- « Inaugural loan exhibition held in connection with the opening of the new building of the Art Association » dans *Canadiana*. En ligne. < <https://www.canadiana.ca/view/oocihm.75328/1> >. Consulté le 11 avril 2022.
- « Jane (Stuart) O’Beirne », dans *WikiTree*. En ligne. < <https://www.wikitree.com/wiki/Stuart-1563> >. Consulté le 13 janvier 2024.
- « “John Robison” » dans *The University of Edinburgh Art Collection*. En ligne. < <https://collections.ed.ac.uk/art/record/379> >. Consulté 4 janvier 2024.
- « Joseph Wilton », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06854/Joseph-Wilton> >. Consulté le 9 avril 2023.
- « Kenneth Murchison, 1770-1938 », dans *University of Edinburgh Archive and Manuscript Collections*. En ligne. < https://archives.collections.ed.ac.uk/repositories/2/archival_objects/1528 >. Consulté le 23 avril 2023.
- « Kynynmound, Anna Maria Elliot Murray, Countess of Minto, nee Amyand, then Elliot, 1752-1829 », dans *National Library of Scotland | Catalogue of Archives and Manuscripts Collections*. En ligne. < https://manuscripts.nls.uk/agents/34647?agent_type=agent_person >. Consulté le 23 avril 2023.
- « Le Baron Alfred Baumgarten et la maison qu’il a construite » dans *Collection d’architecture canadienne*. En ligne. < <https://www.mcgill.ca/facultyclub/fr/history/alfred> >. Consulté le 17 février 2023.
- « Lemuel Francis Abbott (c.1760-1802) » dans *Christies*. En ligne. < <https://www.christies.com/lot/lot-1820671/?intObjectID=1820671> >. Consulté le 18 janvier 2024.
- « Le Point-du-Jour à Auteuil : crépuscule » dans *Musée des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/4563/> >. Consulté le 7 septembre 2024.

- « Lawrie & Co., Messrs. », dans *National Gallery of Art*. En ligne. < <https://www.nga.gov/collection/provenance-info.9088.html#biography> >. Consulté le 25 mars 2024.
- « Letters and journals sent to Lady Anna Maria Elliot. 1807-1811 | Archives and Manuscript Catalogue », dans *Catalogue of Archives and Manuscripts Collection | National Library of Scotland*. En ligne. < https://manuscripts.nls.uk/repositories/2/archival_objects/51386 >. Consulté le 23 avril 2023.
- « Maison Hosmer », dans *Canadian Architecture Collection, Université McGill*. En ligne. < https://cac.mcgill.ca/campus/buildings/Hosmer_House_fr.html >. Consulté le 31 mai 2024.
- « Lectures and Correspondence of Alexander Fraser Tytler, Lord Woodhouselee (1747-1813) », dans *Archives Hub*. En ligne. < <https://archiveshub.jisc.ac.uk/data/gb237-coll-520> >. Consulté le 12 mars 2023.
- « Maison James-Ross » dans *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*. En ligne. < <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=109374&type=bien> >. Consulté le 25 février 2023.
- « Martha (Donner) Baumgarten (1866-1953) » dans *Househistree*. En ligne. < <https://househistree.com/people/martha-donner-baumgarten> >. Consulté le 7 juin 2024.
- « Miss Olive Hosmer House (1923) », dans *Canadian Architecture Collection, McGill University*. En ligne. < <https://cac.mcgill.ca/maxwells/details.php?Page=21&id=455&pn=&cn=&pr=&ct=&str=&mj=&mn=&sta=> >. Consulté le 23 février 2023.
- « Mrinalini Sinha | U-M LSA Department of History » dans *LSA History University of Michigan*. En ligne. < <https://lsa.umich.edu/history/people/faculty/sinha.html> >. Consulté le 26 juillet 2024.
- « ‘Mrs Drowney’, Sir Henry Raeburn » dans *Tate*. En ligne. < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/raeburn-mrs-downey-n01146> >. Consulté le 20 janvier 2024.
- « Morrice, James Wilson », dans *Biographi.ca*. En ligne. < http://www.biographi.ca/fr/bio/morrice_james_wilson_15F.html >. Consulté le 21 février 2023.
- « National Archives: Census of 1821 », dans *The National Archives of Ireland*. En ligne. < <https://www.census.nationalarchives.ie/pages/1821/Meath/Ardraccan/Ardraccan/69/> >. Consulté le 16 décembre 2023.
- « Négatif à la gélatine argentique sur verre, Vivoir, résidence de M. Baumgarten, Montréal, QC, 1904 », dans *Musée McCord*. En ligne. < <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/fr/objects/159798/living-room-mr-baumgartens-house-montreal-qc->

- 1904?ctx=d454219367ee470071f1d976e3e72661746a2503&idx=6 >. Consulté le 31 mai 2024.
- « NPG D12871; ‘Visiting the sick’ – Portrait - National Portrait Gallery » dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw62741/Visiting-the-sick?LinkID=mp61945&search=sas&sText=o%27beirne&role=sit&rNo=0> >. Consulté le 31 décembre 2023.
- « NPG D1959; Lady Ann Fitzpatrick – Portrait – National Portrait Gallery » dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw36110/Lady-Ann-Fitzpatrick> >. Consulté le 13 août 2024
- « NPG D35799 ; Robert Dundas of Arniston – Portrait – National Portrait Gallery » dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw193628/Robert-Dundas-of-Arniston> >. Consulté le 20 janvier 2024.
- « Orsa Ann (Gault) Farinholt (1913-2002) | WikiTree FREE Family Tree » dans *Wikitree*. En ligne. < <https://www.wikitree.com/wiki/Gault-538> >. Consulté le 23 février 2023.
- « Pavillon Chancellor Day » dans *Canadian Architecture Collection, McGill University*. En ligne. < https://cac.mcgill.ca/campus/buildings/Chancellor_Day_Hall_fr.html >. Consulté le 18 février 2023.
- « Pavillon Morrice », dans *Canadian Architecture Collection, McGill University*. En ligne. < https://cac.mcgill.ca/campus/buildings/Morrice_Hall_fr.html >. Consulté le 4 février 2023.
- « Peinture - *Full Cry* | Musée McCord », dans *Musée McCord*. En ligne. < <https://collections.musee-mccord-stewart.ca/fr/objects/83949/full-cry?ctx=d454219367ee470071f1d976e3e72661746a2503&idx=0> >. Consulté le 8 septembre 2024.
- « Portrait de Mademoiselle Harriet Maria Day » dans *Musée des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/œuvres/9151/> >. Consulté le 12 février 2023.
- « Portrait de Kenneth Murchison de Tarradale », dans *Musée des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/œuvres/9164> >. Consulté le 5 mars 2023.
- « Portrait d’un gentilhomme », dans *Musée des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/%C5%93uvres/9162/> >. Consulté le 7 juin 2024.
- « Portrait de Madame O’Beirne », dans *Musées des beaux-arts de Montréal*. En ligne. < <https://www.mbam.qc.ca/fr/oeuvres/9159/> >. Consulté le 5 juin 2024.
- « Portrait de Mrs Kenneth Murchison – Museum of Fine Arts, Budapest », dans *Museum of Fine Arts, Budapest*. En ligne. < <https://www.mfab.hu/artworks/10104/> >. Consulté le 19 février 2025.

- « Professor Dugald Stewart, 1753 - 1828. Philosopher », dans *National Galleries Scotland*. En ligne.
< <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/3882/professor-dugald-stewart-1753-1828-philosopher> >. Consulté le 2 janvier 2024.
- « R.B Angus House – American Aristocracy » dans *House Histree*. En ligne.
< <https://househistree.com/houses/r-b-angus-house> >. Consulté le 13 février 2023.
- « R. B. Angus House (Pine Bluff) ([1901-4]) » dans *Canadian Architecture Collection, McGill University*. En ligne.
< <https://cac.mcgill.ca/maxwells/details.php?Page=13&id=268&pn=&cn=&pr=&ct=&str=&mj=&mn=&sta=> >. Consulté le 7 septembre 2024.
- « Ross, James » dans *l'Encyclopédie Canadienne*. En ligne.
< <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ross-james> >. Consulté le 17 février 2023.
- « Scottish Canadians » dans *The Canadian Encyclopedia*. En ligne.
< [https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/scots#:~:text=The%20Scots%20are%20among%20the,\(single%20and%20multiple%20responses\)](https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/scots#:~:text=The%20Scots%20are%20among%20the,(single%20and%20multiple%20responses)) >. Consulté le 2 septembre 2024.
- « Self-Portrait by Sir Henry Raeburn », dans *National Galleries Scotland*. En ligne.
< <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5310/self-portrait> >. Consulté le 18 mars 2023.
- « Settled Land Act 1882 », dans *legislation.gov.uk*. En ligne.
< [https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/45-46/38/enacted#:~:text=\(1\)A%20sale%2C%20exchange,rights%20of%20way%2C%20rights%20of](https://www.legislation.gov.uk/ukpga/Vict/45-46/38/enacted#:~:text=(1)A%20sale%2C%20exchange,rights%20of%20way%2C%20rights%20of) >. Consulté le 1^{er} juin 2024.
- « Sir Henry Raeburn | Artist | Royal Academy » dans *Royal Academy*. En ligne.
< <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/henry-raeburn-ra> >. Consulté le 2 janvier 2024.
- « Sir William Harcourt », dans *Encyclopedia Britannica*. En ligne.
< <https://www.britannica.com/biography/William-Harcourt> >. Consulté le 1^{er} juin 2024.
- « Snuffbox | Pocket, Decorative, Metalwork | Britannica » dans *Britannica*. En ligne.
< <https://www.britannica.com/art/snuffbox> >. Consulté le 4 janvier 2024.
- « Summary of Individual | Legacies of British Slavery » dans *Centre for the Study of Legacies of British Slavery*. En ligne. < <https://www.ucl.ac.uk/lbs/person/view/2146662657> >. Consulté le 2 janvier 2024.
- « Taft Museum of Art Collections - Jane Fraser Tytler » dans *Taft Museum of Art*. En ligne.
< <https://webkiosk.taftmuseum.org/objects-1/info/512?sort=0> >. Consulté le 20 décembre 2024.
- « Tanagra Figurines » dans *THE MET*. En ligne.
< https://www.metmuseum.org/toah/hd/tafg/hd_tafg.html >. Consulté le 24 juillet 2024.

- « The Arts Club, Additions and Alterations (1912-3) » dans *Canadian Architecture Collection, McGill University*. En ligne. < <https://cac.mcgill.ca/maxwells/details.php?recordCount=309&Page=13&id=274&pn=&cn=All&pr=All&ct=All&str=&mj=All&mn=All&sta=> >. Consulté le 9 août 2024.
- « The BL King's Topographical Collection: "To the Right Honorable the Countess of Minto THIS VIEW OF GLENCO" », dans *Flickr*. En ligne. < <https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/50264224092/in/photostream/> >. Consulté le 1^{er} janvier 2024.
- « The Schorr Collection - Portrait of John Cockburn Ross of Shanwick, Ross-shire », dans *Schorr Collection*. En ligne. < <https://www.schorr-collection.com/main-collection/portrait-of-john-cockburn-ross-of-shanwick-ross-shire-1790-oil-on-canvas> >. Consulté le 19 février 2025.
- « The Hunterian » dans *University of Glasgow*. En ligne. < <https://www.gla.ac.uk/hunterian/about/changing-museum/curating-discomfort/> >. Consulté le 29 octobre 2024.
- « The Pre-Raphaelite Heavenly Vision » dans *Musée des beaux-arts Beaverbrook Art Gallery*. En ligne. < <https://beaverbrookartgallery.org/exhibition/the-pre-raphaelite-heavenly-vision/> >. Consulté le 24 février 2023.
- « Thos. Agnew & Sons Ltd Archive », dans *The National Gallery*. En ligne. < <https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-centre/archive/record/NGA27> >. Consulté le 11 mai 2024.
- « William McDowall of Garthland and Castle Semple », dans *The University of Glasgow Story*. En ligne. < <https://www.universitystory.gla.ac.uk/biography/?id=WH1163&type=P> >. Consulté le 9 avril 2023.
- « William Pulteney, 1st Earl of Bath », dans *National Portrait Gallery*. En ligne. < <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00385/William-Pulteney-1st-Earl-of-Bath> >. Consulté le 9 avril 2023.
- BRASSARD, Michèle et Jean HAMELIN, « DRUMMOND, Sir GEORGE ALEXANDER », dans *Dictionary of Canadian Biography*. En ligne. < http://www.biographi.ca/en/bio/drummond_george_alexander_13E.html >. Consulté le 20 mai 2024
- Currier Museum of Art, « Currier Museum of Art - Portrait of Mrs. Glendonwyn and her Daughter Mary » dans *Currier Museum of Art*. En ligne. < <https://collections.currier.org/objects-1/info/260?query=keywordPath%20%3D%20%22BEIN%22&sort=61&page=45> >. Consulté le 19 février 2025.
- FINN, Margot, « Migrating home: 'mixed' children and the return of the nabobs of India », dans *Our Migration Story, The Making of Britain*. En ligne. < <https://www.ourmigrationstory.org.uk/oms/migrating-home-the-return-of-the-nabobs-of-british-india> >. Consulté le 29 octobre 2023.

GEOGHEGAN, Patrick M., « O'Beirne, Thomas Lewis », dans *Dictionary of Irish Biography*. En ligne. < <https://www.dib.ie/index.php/biography/obeirne-thomas-lewis-a6448> >. Consulté le 10 décembre 2023.

HENRY, D. G. et R. G. THORNE, « MCDOWALL, William (c.1749-1810), of Castle Semple, Renfrew and Garthland, Wigtown. », dans *History of Parliament Online*. En ligne. < <https://www.historyofparliamentonline.org/volume/1790-1820/member/mcdowall-william-1749-1810> >. Consulté le 9 avril 2023.

HICKS, Dan, « Decolonising museums isn't part of a 'culture war'. It's about keeping them relevant », dans *The Guardian*, 7 mai 2021. En ligne. < <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/may/07/decolonising-museums-isnt-part-of-a-culture-war-its-about-keeping-them-relevant> >. Consulté le 27 octobre 2024.

MORE, Meredith et Emma BOND, « Decolonising our galleries: An introduction » dans *V&A Dundee*. En ligne. < <https://www.vam.ac.uk/dundee/articles/decolonising-our-galleries-an-introduction> >. Consulté le 29 octobre 2024.

NISBET, Stuart M., « Summary of Individual | Legacies of British Slavery », dans *Centre for the Study of Legacies of British Slavery*. En ligne. < <https://www.ucl.ac.uk/lbs/person/view/2146646095> >. Consulté le 16 avril 2023.

REFORD, Alexander, « SMITH, DONALD ALEXANDER, 1st Baron STRATHCONA and MOUNT ROYAL », dans *Dictionary of Canadian Biography*. 1998. En ligne. < http://www.biographi.ca/en/bio/smith_donald_alexander_14E.html >. Consulté le 20 mai 2024

University of York, Department of History, « James Walvin », dans *University of York*. En ligne. < <https://www.york.ac.uk/history/people/honorary/james-walvin/> >. Consulté le 16 avril 2023.

Thèses de doctorat et mémoires

BANHAM, Kathryn J., « The architecture and painting collection of the Mount Royal Club Montreal 1899-1920 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2006, 161 p.

MACKIE, David, « Raeburn, life and art », Thèse de doctorat, Édimbourg, Université d'Édimbourg, 1994, 976 p.

PIERCE, Alexandria, « Imperialist intent - colonial response : the art collection and cultural milieu of Lord Strathcona in nineteenth-century Montreal », Thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2002, 395 p.

SICOTTE, Hélène, « L'implantation de la galerie d'art à Montréal : le cas de W. Scott & Sons, 1859-1914. Comment la révision du concept d'œuvre d'art autorisa la spécialisation du commerce d'art », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 945 p.

SORBELLI, Silvia, « Renaissance Art in Montreal: The City's Early Collectors and Their Gifts to the Art Association of Montreal and the Montreal Museum of Fine Arts », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, 2010, 147 p.

Autres documents

Georgian House, *Raeburn's Edinburgh* (2 juin 2023 – 26 novembre 2023), Édimbourg, exposition visitée le 18 juin 2023 et documentation fournie par la Georgian House.

Musée des beaux-arts de Montréal, Liste chronologique des expositions, 1860-1922. En ligne. < https://www.mbam.qc.ca/workspace/uploads/files/mbam_expositions_temporaires_depuis_1860.pdf >. Consulté le 1^{er} septembre 2024.

Musée des beaux-arts de Montréal, Liste des œuvres réalisées par des artistes britanniques entre 1750 et 1850 et conservées au MBAM, fournie par le Musée des beaux-arts de Montréal.

Musée des beaux-arts de Montréal, Strategic Plan 2023-2026, 9 octobre 2023. En ligne. < https://drive.google.com/file/d/15uIwfsgmCKga_QqhXaaw21zXHRT9bfdI/view >. Consulté le 27 octobre 2024.

Université d'Édimbourg, Liste des papiers de Sir Roderick Impley Murchison et sa famille conservés à la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg, fournie par Vicky Coltman.