

Sommaire

Introduction	p.3
1/ Les peintures britanniques du musée du Louvre, petite histoire	p.5
2/ Le contexte historique	
- La dynastie georgienne et Victoria	p.7
- Mutations politiques, économiques et sociales	p.7
- L'Angleterre, maîtresse des mers	p.8
- L'âge d'or de la peinture anglaise	p.9
3/ La réflexion esthétique aux XVIII^e et XIX^e siècles	
- Réhabiliter le sentiment	p.11
- Le sublime	p.12
4/ Les Lumières en Angleterre	p.13
5/ Le portrait	
- Le portrait : mise en perspective	p.15
- De Joshua Reynolds à Thomas Lawrence	p.16
- La « Conversation piece »	p.17
6/ Le paysage	
- Le paysage : mise en perspective	p.19
- La sensibilité atmosphérique des peintres anglais	p.20
- Gainsborough, l'initiateur	p.21
- La pratique de l'aquarelle	p.21
- Sans oublier l'esquisse à l'huile	p.23
- L'école d'Est-Anglie	p.23
- Le romantisme	p.25
- Le Sublime de Turner	p.25
7/ Le Grand Tour	p.29
8/ La couleur et la science	p.31
9/ Notices biographiques	p.33
10/ Glossaire	p.39
11/ Bibliographie	p.43
12/ Propositions pédagogiques (1^{er} et 2nd degré)	p.45
13/ Informations pratiques	p.50

Introduction

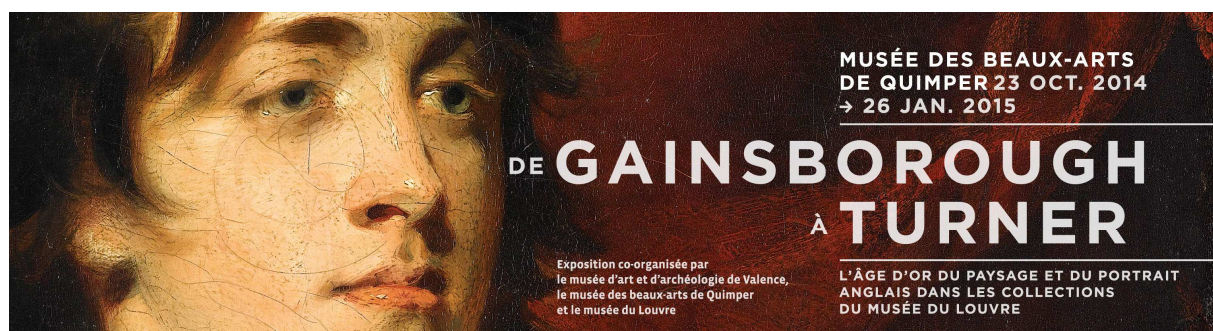
Exposition co-organisée par le Musée des Beaux-Arts de Valence, le Musée des Beaux-arts de Quimper et le Musée du Louvre

On a coutume de considérer que la peinture britannique connaît son âge d'or sous l'ère georgienne, soit des années 1720 environ jusqu'au début du règne de la reine Victoria, au milieu du XIX^e siècle. L'excellence des artistes britanniques s'exprime alors surtout dans le portrait et le paysage, deux genres particulièrement appréciés des donateurs depuis des décennies.

S'agissant du portrait, les artistes britanniques renouvellent complètement ce genre au XVIII^e siècle, tant dans l'exercice du grand portrait mondain, brillamment illustré par des compositions de Reynolds, Raeburn ou Lawrence, que dans l'invention d'une formule originale, la *Conversation Piece*, dont le Louvre conserve un chef-d'œuvre absolu de Thomas Gainsborough.

Tout aussi essentiel, l'apport britannique dans le domaine du paysage s'exprime notamment par la pratique de l'aquarelle et de l'étude peinte directement sur le motif. Les noms de Bonington, Constable ou Turner dominent une génération d'artistes particulièrement doués qui ont su exprimer un goût nouveau pour des paysages souvent vernaculaires d'où émerge un sentiment plus spontané de la nature.

Ainsi, à partir des riches collections du musée du Louvre, cette exposition se propose, après Valence, de rendre compte de l'extraordinaire singularité de l'art britannique à son apogée en présentant plus de soixante peintures, aquarelles et dessins.



Les peintures britanniques du musée du Louvre, une petite histoire



Richard Parkes Bonington (1801-1828)
Vue de Venise, le quai des esclavons et le palais des Doges, vers 1827
Huile sur toile, 41 x 54 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Christian Jean

L'exposition regroupe des œuvres qui proviennent des collections du musée du Louvre.

Cette collection est l'une des plus complètes des collections publiques en dehors, bien évidemment, des musées anglo-saxons avec lesquels elle ne saurait être comparée.

C'est une collection qui s'est constituée assez tardivement. Au début du XIX^e siècle, le musée du Louvre ne possède aucune œuvre d'un artiste anglais. Les premiers catalogues mentionnent une école « italienne », « espagnole », « allemande » et « hollandaise » mais ne disent rien d'une éventuelle école « anglaise ». Il y a là un paradoxe étonnant : celui d'une peinture anglaise prolifique depuis le début du XVIII^e siècle mais qui pour autant tarde à intégrer l'histoire de l'art, du moins telle que l'écrivent les historiens français. Certes, à la fin du XVIII^e siècle, la réputation de William Hogarth a dépassé la Manche et son œuvre est appréciée en France, notamment par Diderot. De même, on connaît le talent de Van Dyck et certains peintres, à l'exemple de Louis-Michel Van Loo, essaient de travailler à sa manière. Mais cela n'est pas suffisant.

Cette absence repose sur deux motivations objectives :

1/ Le contexte politique -la Révolution et l'Empire- ont suscité un climat d'anglophobie. Il faudra attendre la Restauration et des relations plus cordiales avec notre voisin pour constater un intérêt prolongé pour la peinture anglaise.

2/ Le préjugé, sans doute tenace en France, que les peintres anglais ont renoncé à la grande peinture d'histoire pour se consacrer au genre mineur du paysage. Inversement l'intérêt croissant pour le paysage, par le biais des écoles de Fontainebleau et de Barbizon, permettra d'établir la réputation des peintres anglais.

La tendance s'inverse donc progressivement au début des années 1820. Les romantiques, notamment Delacroix, jouent un rôle déterminant dans cette

reconnaissance. Les Salons de 1824, 1825 et 1827 dévoilent au public les paysagistes Bonington et Constable et le portraitiste Lawrence. Ainsi, en 1849, le musée du Louvre acquiert un tableau de Bonington. Il s'agit d'un tableau d'histoire -*François Ier, Charles Quint et la duchesse d'Estampes*. Il intègre cependant les galeries françaises car l'artiste, qui avait accompli l'essentiel de sa carrière en France, était assimilé à l'école française.

L'Exposition universelle de Paris en 1855 marque une étape : elle établit la richesse et la diversité de l'école anglaise. Les 232 toiles et les 144 aquarelles exposées sont une révélation et constituent l'événement artistique de la manifestation. Toutefois, le Louvre ne procède toujours pas à des acquisitions, seuls les collectionneurs privés s'activent comme Louis La Caze (1796-1869).

C'est la III^e République qui assure l'entrée définitive au Louvre des peintres d'outre-Manche. Le contexte est favorable :

1/ Durant la guerre de 1870, quelques artistes (Monet et Pissarro) et des mécènes s'étaient réfugiés à Londres. Ils avaient eu le loisir de découvrir l'école anglaise.

2/ Par ailleurs, après la défaite, l'atmosphère est à « l'entente cordiale ». De fait, la France (le goût et l'esprit français) s'ouvre plus largement à la peinture anglaise.

Dès lors, le Louvre se lance dans une politique d'acquisition. Entre 1880 et 1914, il achète en moyenne une toile tous les deux ans. Simultanément, il profite aussi de donations.

Durant l'Entre-deux-guerres, les achats diminuent.

Après la Seconde Guerre mondiale, commence une nouvelle période faste. Des donations (Rothschild en 1947 et Groult en 1952) et des achats avisés complètent la collection. L'arrivée de Michel Laclotte à la tête du département des peintures enclenche une nouvelle dynamique qui prend en compte les avancées récentes de l'histoire de l'art. Le musée acquiert les peintres nouvellement distingués : Wright of Derby, Hogarth. Il achète également les artistes qui manquent à sa collection : Stubbs, Morland.

Pour achever l'histoire de cette collection, signalons qu'en 2011 la famille Forbes, en l'honneur de Christopher Forbes, qui fut pendant de longues années président des *American Friends of the Louvre*, fait don au musée de 12 œuvres britanniques (8 peintures et 4 œuvres graphiques).

Réécriture d'après Guillaume Faroult, Barthélémy Jobert et Pierre Wat, catalogue de l'exposition « De Gainsborough à Turner ».

Le contexte historique

La dynastie georgienne et Victoria...

D'un point de vue politique, le XVII^e siècle s'était achevé dans la confusion par le règne contesté de Jacques II. En effet, au terme de la « seconde Révolution » et après l'abdication du souverain, Guillaume d'Orange fut intronisé roi en 1688. Jacques II s'exila en France. Il vécut au château de Saint-Germain-en-Laye, où son fils Jacques III entretenait l'illusion d'une vie de cour. Notons que par ce biais l'élite française put découvrir la peinture anglaise ! Dès lors que le roi s'engageait à respecter les droits du Parlement, la situation s'apaisa. A la mort de Guillaume, c'est son épouse, Anne Stuart, qui lui succéda et régna jusqu'en 1714. Son demi-frère -Jacques III- refusant d'adopter le protestantisme, il fallut trouver un nouveau souverain. Par le jeu des liens matrimoniaux, la couronne échut à George Hanovre. Le règne de George I^{er} de Hanovre marque le début de la dynastie georgienne. Elle a dirigé le royaume de 1714 à 1901 : George I^{er} 1714-1727, George II 1727-1760, George III 1760-1820, George IV 1820-1830, Guillaume IV 1830-1837, Victoria 1837-1901. A la mort de Guillaume IV en 1837, à défaut de succession directe, c'est l'une des jeunes nièces du souverain qui accéda au trône : Victoria, duchesse de Kent. Elle y demeura 63 ans, 7 mois et deux jours. Victoria fut le dernier souverain georgien. A son décès, c'est un représentant de la maison Saxe-Cobourg et Gotha -Edouard IV- qui prend le royaume en main.

Petit rappel : pour la période qui nous concerne -du XVII^e au XIX^e siècle- deux dynasties se sont succédé à la tête du royaume : les Stuart (1603 à 1714), à l'exception de la période dite de l'interrègne de 1649 à 1660 où Cromwell puis son fils dirigent le pays, et la maison de Hanovre (1714-1901).

Mutations politiques, économiques et sociales

L'Angleterre est une exception dans le paysage politique européen des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est alors la seule monarchie parlementaire. Celle-ci s'est mise en place progressivement par la mise au pas des souverains jugés trop autoritaires, aux tendances absolutistes (exécution de Charles I^{er} en 1649). Elle repose sur deux textes fondamentaux : « l'habeas corpus » et la « Déclaration des droits ». Au XVIII^e siècle, les institutions sont stabilisées pour quelque temps et l'Angleterre expérimente pleinement les principes de la monarchie parlementaire. Cette situation suscite d'ailleurs l'intérêt et l'admiration des philosophes des Lumières (Voltaire, *Lettres anglaises*, 1734). Le débat politique s'organise autour de deux partis : Tories et Whigs se disputent la majorité à la Chambre des Communes. Le premier est réputé conservateur, le second réformateur. Au XIX^e siècle, ces deux partis tendances changent de nom. On parle désormais de « conservateurs » et de « libéraux ».

Au XVIII^e siècle, l'économie anglaise profita considérablement du commerce avec les colonies. Les villes portuaires connurent un développement important, plus particulièrement celles qui pratiquaient la traite négrière.

Par ailleurs, l'exploitation de la terre fut considérablement améliorée par les recherches des agronomes dits « les améliorateurs », notamment celles de Jethro Tull (1764-1741) qui autorisèrent la disparition de la jachère. Arthur Young se fit l'apôtre

des nouvelles méthodes et il sillonna le pays pour les faire connaître. La disparition de la jachère eut notamment pour conséquence de modifier profondément le paysage rural en réactivant le mouvement des « enclosures » au profit des grands propriétaires terriens. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la campagne anglaise est donc riche et prospère : c'est un vaste jardin bien entretenu avec de beaux paysages humanisés.

Le blocus napoléonien n'eut pas de répercussions profondes sur l'activité économique. Au contraire, il activa le processus de la première révolution industrielle. L'enrichissement du royaume au XVIII^e siècle, l'accumulation du capital permirent le financement des nouvelles activités. Le développement de l'extraction minière, de la métallurgie, du textile et la « révolution des transports » font de l'Angleterre le centre mondial de l'activité économique, d'autant que ses bateaux sillonnent toutes les mers du globe et lui assurent un approvisionnement régulier de matières premières (notamment le coton qui fera la richesse du Yorkshire et du Lancashire) et l'accès à de nouveaux marchés. Depuis Londres, la vulgate du libéralisme économique commence à se diffuser.

L'Angleterre, maîtresse des mers...

Au XVIII^e siècle, l'Angleterre s'affirme comme une grande puissance européenne. Elle s'oppose directement à ses rivaux, l'Espagne et la France notamment. Si l'Espagne est une puissance déclinante, la France reste un concurrent redoutable dont il faut limiter les prétentions.

Ainsi, c'est pour empêcher l'accession d'un Bourbon (Philippe d'Anjou) à Madrid que l'Angleterre s'engagea contre la France dans la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714).

La Guerre de Sept ans (1757-1763) marque le début de la seconde Guerre de Cent ans qui s'achèvera avec la bataille de Waterloo en 1815. Cette guerre a notamment pour origines les rivalités coloniales, la constitution des premiers empires. Elle s'achève par une défaite sévère pour la France qui perd toutes ses possessions d'outre-mer. Plus que jamais, l'Angleterre s'affirme comme une grande puissance maritime et commerciale.

La guerre avec la France reprend en 1778, lorsque Louis XVI, désireux de venger l'humiliation de 1763, décida de soutenir la cause des 13 colonies. La reconnaissance de l'indépendance américaine en 1783 marque la fin des hostilités avec l'ennemi héréditaire. Elles reprennent avec les événements révolutionnaires.

En 1793, la France déclare la guerre à l'Angleterre. Cette situation conflictuelle, à l'exception de la paix d'Amiens entre 1802 et 1805, persiste jusqu'à la fin du I^{er} Empire en 1815. Le Congrès de Vienne marque le retrait de la France pour plusieurs décennies. L'Angleterre poursuit sa montée en puissance.

Après la chute du I^{er} Empire, la ligne politique de l'Angleterre à l'égard de l'Europe continentale est celle des équilibres politiques : faire en sorte que l'une des trois grandes puissances politiques - l'empire austro-hongrois, l'empire allemand (à partir de 1871) et la France - ne soit pas dans une position dominante vis-à-vis de ses concurrents. Selon les circonstances, l'Angleterre va donc favoriser tel ou tel camp. Après 1871, les prétentions maritimes de l'Allemagne et ses succès économiques imposeront un rapprochement avec la France en dépit de quelques petites frictions lors de la deuxième phase d'expansion coloniale (Fachoda et Tanger).

L'âge d'or de la peinture anglaise

Ce rayonnement politique et économique s'est accompagné d'une effervescence intellectuelle et artistique. La réputation des artistes anglais fut jusqu'au début du XVIII^e siècle relativement limitée. En France, comme dans d'autres pays d'Europe, on se tournait volontiers du côté des Flamands ou des Italiens, et de l'art d'outre-Manche, on connaissait surtout les peintres étrangers ayant exercé leur talent auprès de la cour des Tudors : Hans Holbein (1497-1543) et Antoine Van Dyck (1599-1641). L'art anglais présente une particularité notable : il s'est développé avec indépendance, avec distance à l'égard des autres pays européens et du pouvoir royal. Cela explique sans doute son audience limitée. Cette indépendance ne veut pas dire qu'il ait échappé aux influences du continent. Les artistes et les esthètes anglais furent ainsi au XVIII^e siècle très sensibles à la redécouverte de l'Antiquité comme l'atteste la multiplication des villas palladiennes. Dans le même ordre d'idées, on peut également rappeler la tradition du « Grand Tour ». Par ailleurs, les différents souverains, s'ils n'ont jamais ambitionné de contrôler l'activité artistique et de susciter l'avènement d'une expression officielle, ne se sont pas privés de l'encourager sans jamais remettre en question le principe essentiel de sa liberté. Ainsi la Royal Academy, fondée en 1768, fut toujours dirigée par un artiste indépendant élu par ses pairs, et financée par des fonds privés. C'est donc dans une relative discrétion que l'école anglaise de peinture s'est constituée. Elle s'affirme au début du XVIII^e siècle et connaît une période faste, un âge d'or qui se prolonge jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle. Durant cette période, la peinture anglaise exprime sa différence en renouvelant profondément l'art du portrait et du paysage. Simultanément, les architectes anglais se distinguent par l'invention d'un vocabulaire décoratif exubérant d'inspiration classique ou néo-gothique et le souci de réinventer les liens du bâti avec le jardin et le paysage. Il reste au public européen, français notamment, à découvrir cette école. Cela se fait progressivement au XIX^e siècle.

La réflexion esthétique aux XVII^e et XVIII^e siècles

Réhabiliter le sentiment

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, la réflexion esthétique a pris des orientations nouvelles, notamment en Angleterre sous l'effet de l'empirisme. Ce courant philosophique a revalorisé la sensibilité jusqu'alors contrainte par l'extrême rigueur de l'expression classique, étroitement associée aux académies.

La réhabilitation du sentiment a été initiée par les philosophes anglais de la famille des empiristes : Anthony Shaftesbury (1671-1713), Francis Hutcheson (1694-1747) et David Hume (1711-1776). Ce dernier en est le principal représentant. Il institue un nouveau rapport de connaissance au monde basé sur les sensations et les « perceptions vives » qui en découlent. A ses yeux, les idées sont des images estompées, des perceptions vives. Ce postulat implique la disqualification de la substance du monde et de l'identité personnelle. La permanence du réel, y compris de ma propre personne, est une fiction, puisque nous recevons le monde au regard de sensations constamment changeantes. On imagine les conséquences d'une telle posture dans le domaine de l'esthétique.

En France, la réflexion sur le sentiment fut rapidement associée à l'esthétique. En ce domaine, trois auteurs ont été décisifs : Dominique Bouhours (1628-1702), Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) et Jean-Jacques Rousseau. Le premier dans *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1688) met le sentiment en relation avec le cœur. Il l'invoque pour affirmer un domaine de l'expérience humaine irréductible aux exigences de la raison et qui précède toute délibération. Il souligne l'immédiateté de l'appréhension du beau et l'impossibilité de l'arrimer à toute démonstration à partir de règles générales. Le second affirme dans *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) que la valeur de l'œuvre d'art se détermine à partir de l'émotion que nous ressentons. La fonction du sentiment est d'évaluer la présence et l'intensité de ces émotions. Enfin pour le troisième, exister c'est sentir ; notre sensibilité est antérieure à notre intelligence et nous avons donc des sentiments avant des idées. Autant d'éléments qui ont progressivement fragilisé l'idée d'une beauté codifiée et favorisé celle d'une captation sensible du réel. Ainsi, l'art traduit un rapport immédiat et vécu au monde.

Dans la continuité de la réflexion menée en Angleterre et en France, Kant a joué un rôle déterminant dans la reconnaissance du sentiment. Dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), il l'élève à la dignité de faculté fondamentale et le met sur un pied d'égalité avec les autres facultés que sont la connaissance et le désir. Le sentiment y gagne une autonomie réelle. Ne devant être compris ni à partir de la connaissance ni à partir du désir, il se présente comme une dimension fondamentale et irréductible à notre existence dont la spécificité doit être respectée. Il se caractérise par sa subjectivité et doit être entièrement rapporté au sujet. Il ne peut recevoir aucune valeur objective. Dans le domaine de l'esthétique, le jugement de goût, l'expérience du beau résultent d'un sentiment désintéressé. Il importe cependant de trouver un « sens commun », pour dépasser l'impasse du relativisme.

Le sublime

C'est aussi en Angleterre que s'élabore la conception moderne du sublime. Après qu'Addison et Dennis se soient montrés sensibles à la démesure, au grandiose et à une certaine forme de sauvagerie, c'est Edmond Burke (1729-1797) qui en propose le premier une caractérisation précise. Contrairement au beau qui suscite un plaisir à part entière, le sublime relève d'une horreur délicate, d'un sentiment mêlé de fascination et de peur. Il est associé au vaste, au grandiose, à la soudaineté, à la puissance, à la violence et à l'infinité. Kant reconnut une certaine pertinence à cette notion. Il définit cependant le sublime en d'autres termes. Le sublime est ce qui est grand absolument, au-delà de toute comparaison. Il est éprouvé lorsque l'imagination et la raison sont tous les deux débordées par le spectacle et incapables à le penser dans une totalité. La notion du sublime est l'une des clefs qui permet de comprendre la peinture de paysage du XIX^e siècle.

Les Lumières en Angleterre

L'Angleterre n'a pas échappé à l'influence des Lumières. Elles s'y sont développées d'une manière singulière.

Dans le domaine philosophique, les XVII^e et XVIII^e siècles sont marqués par l'influence de l'empirisme. David Hume, John Locke se réclamaient à différents degrés de cette école dont le père fondateur était Francis Bacon. Les empiristes font du sensible l'origine de toute connaissance. Ils pratiquent volontiers le raisonnement inductif, celui qui va du concret à l'abstrait. C'est par le primat de l'expérience, l'accumulation initiale des faits observés que l'activité de la raison peut légitimement se déployer. A ce titre, les philosophes anglais se distinguent des Lumières françaises plus volontiers portées par la puissance de la raison spéculative.

D'une manière très précoce, les philosophes anglais furent sensibles au débat politique. Avant les philosophes français, ils participèrent activement à « l'invention de la liberté ». Ainsi, John Locke est considéré comme le père du libéralisme et on lui doit d'avoir posé les premières règles d'un « Etat de droit ». Il défend l'idée d'une séparation des pouvoirs car la monarchie absolutiste fait des hommes serviles. Adam Smith approfondit cette réflexion libérale et l'élargit au domaine économique. Il parle d'un Etat qui doit protéger le citoyen des injustices et des violences du dedans comme du dehors. Voltaire, Montesquieu et Rousseau se nourriront de cet apport.

L'empirisme a eu des répercussions profondes sur le développement moral et intellectuel de la société anglaise :

1/ Il a été propice à l'essor des sciences. Dans ce domaine, il suffit de rappeler la révolution newtonienne. La loi de la gravitation universelle constitue une rupture épistémologique sans précédent : dorénavant, on pouvait croire à un monde intelligible, à une mécanique céleste accessible à la raison humaine ;

2/ Il a favorisé dans tous les domaines de l'organisation politique et sociale une attitude pragmatique ;

3/ Il a suscité l'essor de l'esthétique en tant que connaissance du sensible. De l'empirisme associé à la réhabilitation du sentiment, découlent le relativisme du sublime et le jugement de goût (pour Hume, la beauté est une émotion ou un plaisir que nous ressentons lorsque nous percevons quelque chose que nous trouvons beau. Elle existe en nous et non dans l'objet lui-même, c'est pourquoi il parle de jugement de goût plutôt que de beau) ;

4/ Il a modifié le concept d'individualité. Le monde se construit depuis un sujet qui sent. De là, résulte une stylistique particulière du portrait.



Le portrait

Sir Thomas Lawrence (1769-1830)
Portrait de Charles William Bell, 1798
Huile sur toile, 76.5 x 64 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Le portrait : mise en perspective

Le portrait est un genre ancien. Il a connu un essor remarquable au XVI^e siècle, durant la période de la Renaissance. Les princes ont alors compris le parti avantageux qu'ils pouvaient tirer de l'image. Le portrait est devenu le moyen de passer à la postérité, de mettre en scène la geste du pouvoir. Les grands bourgeois, notamment dans les villes du Nord-Ouest de l'Europe et de la péninsule italienne, ont désiré, par un phénomène de mimétisme culturel, se faire peindre. Ainsi, le portrait n'est plus l'apanage exclusif de l'aristocratie militaire et il se démocratise progressivement aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il atteint alors en Angleterre, comme dans le reste de l'Europe, un âge d'or. Au gré de son extension, il se diversifie : au portrait officiel s'ajoute, au fil des décennies, le portrait équestre, intime, extravagant, déguisé, naturel. Il importe de préciser l'apport des peintres anglais dans ce domaine. Au fil des décennies, tout au long du XVII^e et du XVIII^e siècle, on constate des permanences et des évolutions. Au rang des permanences, le souci de :

1/ restituer fidèlement le modèle (le portrait a toujours pour fonction essentielle de représenter celui ou celle qui fut, le portrait-substitut de la personne aimée) ;

2/ témoigner d'un statut social, de l'appartenance à un milieu (le portrait raconte une condition).

Au rang des nouveautés, la volonté de :

1/ ne pas céder trop ouvertement à la tentation de l'idéalisation ;

2/ rendre l'exigence absolue du singulier en captant le « naturel » (à l'opposé des attitudes figées, guindées des périodes antérieures, on valorise l'évidence d'un naturel qui ne saurait tolérer un décorum mensonger) ;

3/ servir tout autant la cause de la vérité que celle du réel : la représentation de la physionomie n'est pas une fin en soi, elle doit traduire un tempérament, une âme ;

4/ rendre une présence par une technique souple, fluide qui donne l'illusion sensorielle et presque tactile du modèle ;

5/ donner l'illusion d'un moment unique et précis par une ambiance atmosphérique ;

6/ renouveler le genre par l'apparition d'un nouveau type de portrait, la « scène de conversation ».



Thomas Gainsborough (1727-1788)
Conversation dans un parc (probablement Gainsborough et sa femme), vers 1746-1747
Huile sur toile, 73 x 68 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

De Joshua Reynolds à Thomas Lawrence

L'histoire du portrait en Angleterre est marquée par l'opposition de deux personnalités : Joshua Reynolds (1723-1792) et Thomas Gainsborough (1727-1788). Leur conception différente du portrait donna au genre une grande richesse de production. Cette opposition correspond à la rivalité entre la peinture académique et la peinture non-institutionnelle. Elle est révélatrice d'une querelle ancienne et récurrente : la qualité d'un portrait tient-elle à la restitution de la personnalité du modèle ou à son degré de ressemblance ? Joshua Reynolds a été, du fait de ses écrits théoriques *-Discours sur la peinture-* pendant de longues années le président de la Royal Academy. A ce titre, il est le représentant de l'art académique. Il a composé des portraits classiques, solidement construits en développant une approche morpho-psychologique du modèle : il s'agit de restituer fidèlement en faisant apparaître son caractère. Dans ses portraits de courtisanes et de comédiennes, il s'est quelque peu éloigné des attitudes guindées pour faire preuve d'originalité, à l'exemple de *Mrs Abington as Miss Prue* assise à califourchon sur une chaise, le doigt sur la bouche. Quelques-uns de ses portraits font référence aux maîtres de la Renaissance italienne.

A l'inverse, Thomas Gainsborough semble avoir privilégié, par le biais d'une technique fluide et nerveuse et d'une approche plus subjective, la présence plutôt que la ressemblance. On dit volontiers de ses portraits qu'ils sont d'une « vie à couper le souffle ». Aux portraits en pied et aux personnages statiques, il préfère les figures en mouvement qui dialoguent avec la nature. L'arrière-plan montre des paysages et des ciels magnifiques qui établissent l'originalité de ses portraits, dont la facture rappelle l'élégance de Van Dyck. Thomas Gainsborough se passionne pour les reflets de la lumière sur la soie et le satin, pour les tons profonds du velours, la délicatesse des dentelles. *Lady Alston* (1760/65) et *The Blue boy* (1770) sont deux réalisations particulièrement célèbres.

D'un point de vue stylistique, l'Écossais Allan Ramsay (1713-1784) se situe à mi-chemin, entre ces deux grandes personnalités de la peinture anglaise. On lui doit notamment l'un des plus beaux portraits de Jean-Jacques Rousseau.

Dans les années 1780, une nouvelle génération s'affirme avec Joseph Wright of Derby (1734-1797) et Thomas Lawrence (1769-1830). Joseph Wright a été l'élève de Thomas Hudson et travailla quelques années dans son atelier. Il devint un portraitiste renommé et établit sa réputation en portraiturant l'aristocratie et les notables de Liverpool, Bath et Londres. Il se distingue par l'utilisation du clair-obscur et par son souci d'illustrer l'esprit des Lumières et la révolution industrielle naissante en valorisant les scientifiques et les hommes d'affaires de l'époque. A la fin de sa vie, asthmatique et nerveux, il fut soigné par Erasmus Darwin, poète, médecin, botaniste et grand-père de Charles. Lawrence, fils d'aubergiste, montra précocement des talents pour le dessin et la peinture. Ses pastels furent rapidement prisés par la bonne société londonienne et il se forgea la réputation d'un peintre mondain. Il renouvelle le genre établi par Reynolds et, dans la continuité des libertés prises par Gainsborough, il exécute ses œuvres avec nervosité, souplesse, et donne à ses modèles une posture libre et vive. Le portrait de *Charles William Bell* (1798) est sans doute l'une des plus belles pièces de l'exposition. Ses échappées vers la peinture d'histoire sont beaucoup moins convaincantes. Il fut président de la Royal Academy de 1820 à sa mort. Il exposa en France au Salon de 1814, où il fut décoré de la Légion d'honneur. Son travail de portraitiste suscita notamment l'admiration de Delacroix.

La « Conversation piece » (ou scène de conversation)

La réforme anglicane a provoqué la disparition de la peinture religieuse. Dès lors, les peintres ont largement pratiqué le portrait et le paysage et ont volontiers cherché à inventer de nouvelles formules. Ils ont notamment eu l'idée de combiner le portrait, le paysage et la scène de genre. Cette peinture d'un genre nouveau est dénommée « Conversation piece ». On peut les définir comme des portraits collectifs situés dans un cadre domestique ou champêtre. Les personnages sont liés par des liens intimes, ce sont les membres d'une même famille. Les relations psychologiques entre les différents personnages sont souvent indiquées par un geste ou un regard, ou entre ces personnages et le milieu dans lequel ils vivent ou même entre eux et le spectateur, qu'ils semblent inviter à partager leur vie.

Au fil des décennies, le genre a évolué. Les personnages ont perdu progressivement leur attitude hiératique et montrent une décontraction élégante et toujours retenue.

Ce nouveau genre s'est aussi largement développé aux Pays-Bas. Il est plutôt rare en France.

La scène de conversation fut critiquée, moquée par certains critiques. Ils la considèrent comme « un monument de famille » incapable d'élever le portrait à la dignité muséographique.

Le paysage



John Constable (1776-1837)
La Baie de Weymouth à l'approche de l'orage, vers 1818-1819
Huile sur toile, 88 x 112 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Le paysage : mise en perspective

Le paysage est un genre relativement récent. Comme les autres genres, il s'est détaché progressivement de la peinture religieuse. L'essor de la représentation paysagère est lié à :

1/ La redécouverte de la pensée aristotélicienne. L'aristotélisme, en privilégiant l'observation et l'expérience comme moyen de connaissance, a favorisé le développement des sciences, notamment la connaissance de la nature ;

2/ La maîtrise de la perspective linéaire et celle de la perspective atmosphérique. Toutes deux permettent d'obtenir l'unité d'un espace illusionniste ;

3/ L'élargissement du monde et de l'univers déterminé par les grandes découvertes et la révolution copernicienne ;

4/ L'essor des sciences naturelles.

Dès lors, le paysage s'autonomise. Il est représenté pour lui-même et se déleste de tout prétexte mythologique et religieux. Il n'est plus seulement une distraction de l'arrière-plan. Les Flamands sont les plus audacieux dans cette voie.

Au XVII^e siècle, la peinture de paysage de l'Europe continentale se divise en trois écoles : classique, réaliste et baroque. La première est plutôt française, la seconde est flamande, la troisième est presque exclusivement incarnée dans la personne de Rubens. En dépit de ces influences, les paysagistes anglais ont défini une voie singulière et ont joué un rôle majeur dans l'apparition du paysage moderne.



George Stubbs (1724-1806)
Portrait d'Assheton, 1er vicomte de Curzon, avec sa jument Maria, devant le château d'Hagley Hall, 1771
Huile sur toile, 1.02 x 1.28 m
Paris, musée du Louvre
© RMN- Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

La sensibilité atmosphérique des peintres anglais

La sensibilité atmosphérique des peintres anglais n'est pas seulement liée aux conditions climatiques locales. L'observation détaillée du ciel découle aussi d'une capacité, d'une connaissance scientifique de l'atmosphère. La météorologie, -l'étude des phénomènes atmosphériques, a effectué des progrès majeurs aux XVIII^e et XIX^e siècles. On dispose dorénavant de thermomètres, de baromètres et d'anémomètres fiables. Par ailleurs, on perce peu à peu les secrets de la thermodynamique de la circulation atmosphérique : on comprend ainsi les origines du vent (Georges Hadley est notamment le premier à prendre en considération la rotation de la terre pour expliquer les alizés), le comportement des dépressions et on essaie d'établir les premiers modèles. A ceci, s'ajoutent les premières tentatives de classification des nuages. Jean-Baptiste de Lamarck propose en 1802 une liste de termes descriptifs en français, mais c'est le système de Luke Howard, utilisant le latin universel de la classification binomiale de Carl von Linné, qui connaît le succès dès sa parution en 1803. Sa terminologie est toujours utilisée aujourd'hui. En 1855, Émilien Renou proposa l'ajout des genres *Alto cumulus* et *Alto stratus*. En septembre 1896, cette version élargie de la classification originelle de Howard fut officiellement adoptée et publiée dans le premier Atlas international des nuages de 1896.

Le paysage en Angleterre aux XVII^e et XVIII^e siècles Gainsborough, l'initiateur

Gainsborough ne fut pas seulement un grand portraitiste. Ce fut aussi un très grand paysagiste. Pourtant, à sa mort, sa maison était encombrée de ses peintures de paysage qui n'avaient pas été appréciées par ses contemporains. Ce sont des paysages composés, éloignés de l'exactitude topographique, qui révèlent l'influence de Ruysdael et des Flamands. Dans ce domaine, on peut d'ailleurs ajouter les noms de Gaspard Dughet et Claude Lorrain. L'artiste y célèbre une nature belle, généreuse et pittoresque. Dans la continuité les paysages de Joseph Wright restent ancrés dans la tradition du « grand style ».

Après Gainsborough, le paysage se développa et devint un genre prisé. Il oscilla en permanence entre deux tendances : la première imposait l'assujettissement à la réalité, on la qualifie de « réaliste » ou de « topographique » pour sa manière exacte de restituer un lieu ; la seconde établit le « paysage état d'âme » ; la nature marquée par l'intériorité de l'artiste prend des accents pittoresques, sublimes.

Les aquarellistes constituent une catégorie particulière de paysagistes qui ont volontiers décliné les deux tendances du paysage. L'école d'Est-Anglie montre des accents plus réalistes, presque matérialistes. Les Romantiques et le sublime de Turner marquent la consécration de l'intériorité.

La pratique de l'aquarelle...

L'essor du paysage est lié à l'utilisation d'une technique simple et légère, l'aquarelle. Cette technique mineure fut élevée au rang d'activité noble par les peintres anglais du XIX^e siècle. L'importance de la peinture à l'aquarelle dans le mouvement artistique anglais n'est plus à démontrer. Elle fut rapidement entendue comme un territoire de liberté. C'était, pour certains artistes, le moyen de s'écarter des platitudes de la peinture. Elle permet en effet d'obtenir, par des moyens simples et économes, des effets de lumière, de transparence ou des contrastes saisissants. Elle devient ainsi une pratique courante au XVIII^e siècle. C'est l'une des voies qui mènent vers le romantisme. Par ailleurs, elle inaugure le pleinairisme bien avant les impressionnistes. Dans la pratique de cette technique, quelques noms se détachent. Ils ont tous joué un rôle important dans l'émancipation du paysage.

On doit à Alexander Cozens (1752-1797) la théorie du blottesque (ou tachisme) qui le fit désigner par ses adversaires « blotmaster general » ! C'est de la tache que peut partir le mouvement créateur de l'imagination. « *Une tache artificielle est un produit du hasard avec un peu d'intention. En la faisant, l'attention de l'auteur doit s'attacher au tout, ou la forme générale de la composition, et à cela seulement, tandis que les parties secondaires sont laissées au mouvement spontané de la main et du pinceau* ». On le voit, la création de la tache ressemble un peu à l'écriture automatique des surréalistes. Cozens ne revendique pas la paternité de ce processus créatif. Il cite l'intérêt de Léonard pour les vieux murs encrassés. Les réalisations de Cozens sont étonnement audacieuses, merveilleusement ténébreuses et mélancoliques. De la tache faite paysage ! Constable a admiré l'œuvre de Cozens. Il en a apprécié son refus de l'imitation du réel, de n'en retenir, par une sorte de détermination essentialiste, que l'enchantement de l'espace, l'enfoncement dans les « *grands pays muets* » : « *Cozens is all poetry* ». Cozens séjourna en Italie de 1777 à 1779. Un second voyage l'y ramena en 1782 et 1783. La campagne romaine, comme type d'inspiration, met Cozens entre Wilson et Turner. Il produit des

aquarelles d'une superbe intensité dramatique. De la transparence de l'aquarelle, il reste peu de chose. Les contrastes de l'ombre et de la lumière sont très marqués. Le bleu-vert, le bleu-noir, le bleu-violâtre et le vert-jaune montrent des nuances subtiles et cohabitent avec force dans le cadre d'une quasi-monochromie. Un brin d'anecdote humanise éventuellement la scène.

Francis Towne (1739-1816) est aussi un artiste singulier. Il arpenta longuement les terres du pays de Galles et séjourna en Italie en 1780 et 1781. Il résida alors à Rome et à Naples. Il en rapporta 74 aquarelles. On peut le considérer comme l'un des tout premiers pleinairistes. Chez Towne, les arbres font l'objet d'un traitement magnifique. Ce sont des serpents géants, immobiles, imperturbables. Il rend la texture de la pierre, la structure de la paroi rocheuse avec une extrême précision. Toutes les fibrilles, les retours, tous les quadrillages de la roche sont là, liés au pavement naturel d'un fond de vallée. En fait, quel que soit le lieu, Towne n'a jamais cherché le pittoresque pour lui-même, mais à travers lui, l'insolite, l'inquiétude.

Thomas Girtin (1775-1802) se forma chez Edward Dayes et John Raphaël Smith. A l'initiative du docteur Monro, il rencontra Turner, Cotman et travailla à leurs côtés. Il passe alors beaucoup de temps à copier les œuvres de Piranèse, Canaletto et celles de Richard Wilson. Ces aquarelles révèlent une passion obsédante pour l'espace. Il meurt précocement à 27 ans d'asthme et de tuberculose.

John Sell Cotman (1789-1842), bien que créateur d'une œuvre singulière, ne vit jamais son talent reconnu. Après quelques expositions prometteuses, sa carrière s'enlisa. En 1834, Turner et d'autres amis lui procurèrent le poste de professeur de dessin à King's College. Rosetti y fut son élève. Ses compositions clairement charpentées montrent des formes amples, pré-cubistes et rendent parfaitement la grandeur et la tonalité spirituelle d'un site. C'est la mode de l'estampe japonaise qui permettra véritablement d'apprécier une œuvre méconnue, tombée dans l'oubli.

David Cox (1783-1859) est l'une des grandes figures du paysage aquarellé. Plus qu'aucun aquarelliste, il a eu le sens de l'atmosphère, de l'éclairage, d'un moment de la lumière. Sa technique est souvent qualifiée de pré-impressionniste. Il peint par petites touches saccadées, nerveuses, vibrantes. Ses tonalités sont légères et poétiques. Il se mit tardivement à la peinture à l'huile et composa des marines un peu à la Boudin.

Richard Parkes Bonington (1801-1828) eut malheureusement une vie trop courte pour exprimer la plénitude de son talent. Il réalisa une partie de sa carrière en France où il fut un élève du baron Gros et ami de Delacroix. Il produisit des marines fraîches et vigoureuses sur le motif. Corot fit partie de ses admirateurs.

Sans oublier l'esquisse à l'huile

L'esquisse à l'huile fut une pratique assez fréquente chez les artistes anglais. En cela, ils se rapprochent de la tradition vénitienne. Constable en produisit régulièrement à l'exemple de Thomas Jones et de Cozens. Rudolf Wittkower en distingue quatre types :

- Le croquis spontané fixant composition et couleurs ;
- Un modèle préparatoire pour une commande proposée, en règle générale destinée au mécène ;
- La composition développée, basée sur des dessins préparatoires ;
- La copie, version réduite d'une œuvre achevée.

Constable a peint des esquisses d'une fluidité incomparable qui restituent avec autant de justesse, la tombée de l'ombre un jour d'été, la pâleur d'un soleil d'automne, que les vibrations de l'air chaud au niveau du sol. La plupart d'entre elles, comme l'aquarelle, furent réalisées sur le motif. Certaines sont plus spécialement consacrées à des études de ciel.

La pratique de l'esquisse facilite l'usage des couleurs et permet à moyen terme de minorer le rôle du dessin dans le procès de l'œuvre sur un support toile.

L'école d'Est-Anglie



John Constable (1776-1837)
Vue de Salisbury, vers 1820
Huile sur toile, 36 x 52 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Lorsqu'on évoque la peinture de paysage en Angleterre, on doit en priorité considérer l'école d'Est-Anglie. John Crome (1768-1821) en est le représentant le plus connu. On lui doit des paysages romantiques « wordsworthiens » qui évoquent l'émerveillement face à la nature, l'union mystique d'un moment. Ces paysages intègrent de merveilleux portraits d'arbres. Il a aussi composé des paysages de montagne avec tempérament.

C'est également dans cette région que naquit John Constable (1776-1837). Son père aurait aimé en faire un homme d'église mais John montre peu de disposition pour les études. En attendant, c'est un enfant heureux de profiter des collines boisées du Suffolk. De cette période, il gardera une éternelle nostalgie. Il aime le contact avec la nature. Il aime la contempler. Il était si concentré dans cet exercice qu'on dira plus tard que ses moments d'extase et d'immobilité étaient si profonds que des mulots pouvaient venir se fourrer dans ses poches ! C'est le plombier-vitrier du village qui lui met un

crayon à la main. Le dessin devient une passion puis une vocation. John Constable part à Londres où il poursuit sa formation chez John Thomas. Chez Sir George Beaumont, il découvre Ruysdael et Rubens.

A l'inverse de Cozens, Girtin ou Turner, il préfère les cadrages resserrés. Il n'est pas attiré par le sentiment de l'espace, de la profondeur. Il a un champ de vision plus étroit et préfère focaliser son attention sur des figures pittoresques : pierre, chaumière en ruine, tronc d'arbre renversé, etc. Il recherche une peinture naturelle, un « *style sans affectation* ». Le grand vice consistait selon à lui à « *oultrepasser la vérité* ». Ses paysages, notamment ceux de son pays natal, sont des poèmes de lumière. Après 1812, il se lance dans la composition de paysages de grandes dimensions. En 1819, *Le Cheval blanc sur la rivière Stour* lui vaut d'être élu à la Royal Academy. Son obsession du ciel lui fit composer des études originales sur le thème des nuages, à l'exemple de l'*Etude de cirrus* (1821) qui se trouve aujourd'hui au Victoria and Albert Museum. Elle est accompagnée de la note météorologique suivante : « *24 septembre 1821, 10h du matin, vent SW, chaud et beau jusqu'à l'après-midi, alors pluie et vent tournant au nord* ». On a l'impression que Constable s'y est soulevé dans une lévitation extatique.

La découverte de la mer en 1816 lui permet de renouveler ses sujets. Il aime les paysages marins et s'installe à Brighton en 1824 pour profiter quotidiennement de ce spectacle. Il y produit des œuvres audacieuses que l'on compare souvent à celles de Boudin.

Constable fut l'un des premiers à peindre sur le motif. Il s'astreignait à produire des dessins, des aquarelles et des esquisses *in situ*. L'œuvre était partiellement réalisée en atelier mais souvent achevée sur le terrain pour que la toile absorbe une quantité de lumière naturelle encore jamais vue. Constable considérait la peinture de paysage comme une science qui devait être abordée comme une investigation sur les lois de la nature. La peinture était pour lui « *branche de la physique dont les tableaux seraient les expérimentations* ». Il observait la nature scrupuleusement et il dessinait avec attention les souches, les troncs, les plantes, la couleur locale des rochers, le flux de la rivière, le mouvement des nuages. Il ambitionnait de les restituer visuellement mais aussi de leur donner une dimension tactile et auditive. Comme tous les artistes qui travaillent dehors, Constable fut particulièrement sensible au printemps et à l'été.

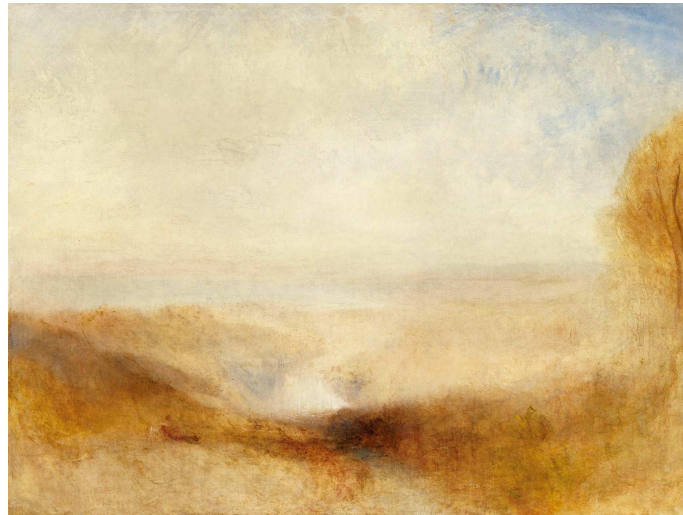
La technique de Constable présente une grande variété de traitements : il passe aisément d'une touche mince et fluide au coup de pinceau sec, exécuté staccato, à l'usage du couteau pour des empâtements généreux. Cette multitude de manières abouties, du moins pour ses détracteurs, à une absence de manière, ce à quoi Constable répliquait qu'il ne voyait pas de manière dans la nature ! La manière était selon lui à proscrire car elle donnait un air de famille au tableau. Cela répond à son souci de peindre un lieu précis à un moment donné. La nature abhorre toute généralisation. Le paysage comme le portrait doit s'en tenir au particulier. Ainsi, la variété d'exécution rend compte de l'exceptionnelle diversité de la nature.

La peinture de Constable est appréciée en France. Il fait un triomphe au Salon de 1824. Il découvre alors l'œuvre de David qu'il voit comme « un histrion sinistre ». Il fut régulièrement acheté par les collectionneurs français.

Le romantisme

A la fin du XVIII^e siècle, la peinture de paysage adopte des accents romantiques. Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812), James Ward (1769-1855) et Francis Danby (1793-1861) illustrent parfaitement cette tendance. Le premier produit des paysages panoramiques baignés dans des lumières merveilleuses, orageuses ou crépusculaires. Les deux derniers évoquent surtout la nature puissante et colérique, notamment à travers ses catastrophes naturelles. A titre d'exemple, on peut citer *Le Défilé de Gordale* de James Ward. Ce paysage est à la fois époustouflant par son ampleur et inquiétant par le l'abrupt des parois rocheuses et la noirceur tourbillonnante du ciel. La représentation exacte de la nature débouche ici sur une atmosphère presque symboliste à la manière de William Blake.

Le sublime de Turner



Joseph Mallord William Turner (1775-1851)
Paysage avec une rivière et une baie dans le lointain ou *Confluent de la Severn et de la Wye*,
vers 1845
Huile sur toile, 93 x 123 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Du romantisme au sublime, il n'y a qu'un pas. Il fut aisément franchi par William Turner (1775-1851).

William Turner est issu d'une famille modeste. Son père était barbier à Covent Garden à Londres. Il consacra du temps à son fils auquel il apprit à lire et dont il exposa les dessins dans la vitrine de son échoppe. Il affirmait partout avec fierté : « *Mon fils sera peintre* ». Turner est un autodidacte. Les rues de Londres ont été sa principale école. Il se définissait comme un « cockney », un gamin de la rue. Il dessine dès l'âge de 8 ans et montre une belle précocité. Il est déjà très habile à pratiquer l'aquarelle à l'âge de 13 ans. Il apprend la perspective chez le « topographe » Malton puis il passe dans les ateliers de Sandby et de Reynolds. Il compose sa première huile en 1796. Ses œuvres sont rapidement repérées par les aînés, Füssli et Constable notamment. Ainsi, Turner intègre la Royal Academy en 1802.

Il a beaucoup voyagé et les historiens d'art anglais disent de lui qu'il fut un « touriste professionnel ». Il effectua deux grands séjours en Italie et connaissait bien la France, la

Belgique, les Pays-Bas et les régions rhénanes. Au début de sa carrière, Turner a porté le masque de la mythologie ou de l'histoire. Il a composé des paysages sous le prétexte de représenter un événement mythologique ou historique : *Enée et la Sibylle* (1806), *Jason en quête de la Toison d'Or* (1806), *Bataille de Trafalgar vue des haubans de misaine de tribord du Victory* (1808), *Tempête de neige : Hannibal et son armée traversant les Alpes* (1810). Progressivement, l'artiste s'est pleinement ouvert à la nature et au réel. Dès lors, il n'a cessé de minimiser l'événement, l'anecdote et de composer des paysages pour eux-mêmes, de célébrer les éléments atmosphériques, la lumière. *Tempête de neige au large d'une rade* (1842) et *Pluie, vapeur et vitesse* (1844) marquent l'aboutissement d'une démarche singulière, où l'artiste évoque la nature sous la forme d'une « magie atmosphérique », vaporeuse et bouillonnante. De cette manière, si particulière, Constable, admiratif, affirma : « *Il semble peindre avec de la vapeur colorée, tant il est évanescent et aérien* ». A ses paysages, on accole souvent le qualificatif de « sublime ».

Turner a également pratiqué l'aquarelle. Il s'y rapproche de ses deux maîtres : Rembrandt et Lorrain. Après 1800, cette production a décliné. Il la reprit plus activement à la fin de sa carrière. Pour la réalisation d'aquarelle, Turner travaillait d'une manière rapide et étonnante selon le témoignage de Leich : « *Après avoir esquissé un sujet d'une manière très fluide, il plongeait le dessin, alors appliqué sur une planche de bois, dans l'eau, puis il posait rapidement les principales couleurs au lavis, mêlant une teinte à une autre. Il laissait la feuille sécher et lui apportait quelques touches finales* ». Au fil des années, Turner y ajouta deux étapes supplémentaires : les tapotements maîtrisés et les hachures. L'aquarelle et l'huile ne sont pas deux expressions hermétiques. Turner n'eut de cesse d'appliquer à l'huile les astuces découvertes lors de la pratique de l'aquarelle.

On considère Turner comme le plus grand coloriste de la peinture anglaise. Comme ses condisciples, il s'intéressa aux théories de la couleur. Il les exposa dans le cadre de conférences prononcées à la Royal Academy. Pour Turner, la couleur joue un rôle majeur dans l'organisation de l'espace pictural. Les couleurs ne sont pas seulement des teintes. D'ailleurs, il inventa un nouveau cercle chromatique, non pas pour distinguer les couleurs primaires et secondaires, mais pour montrer que le jaune peut fonctionner comme une lumière et le bleu et le rouge comme des ombres. C'est en fait la gravure, la transposition de ses œuvres en noir et blanc, qui l'amènèrent à considérer la couleur sous l'angle exclusif de la lumière et de l'ombre. La technique de la manière noire qui implique de travailler sur un fond sombre et foncé le fascina : il emprunta à la gravure sa pratique de la réserve. Ainsi, Turner masquait certaines parties de ses aquarelles avec un vernis léger et soluble avant de peindre par-dessus ; après dissolution du vernis, apparaissaient des zones de lumière subtilement définies. En fait, Turner s'intéressa à la gravure pour y trouver les moyens de créer des gradations subtiles de valeur et de profondeur. La couleur, par ses modulations, devait permettre au spectateur de voir l'espace à travers l'image. De la sorte, il s'intéressa longuement à la préparation des fonds. Il tâcha d'élucider le « secret vénitien » et de savoir quelle était la base la plus propice à l'éclosion de la lumière. Il travailla aussi la transparence des glacis en peignant avec soin et en couches très fines. Pour obtenir une légèreté générale, il usait de techniques diverses : pour atténuer, il utilisait des pinceaux chargés en eau, il humidifiait éventuellement la couleur avec du papier buvard, il la nettoyait et l'écrasait quelquefois avec de la mie de pain, enfin, il obtenait des effets de traînées en effleurant la surface de la toile avec un pinceau en poil de chameau presque sec, etc. Pour appliquer à l'huile les effets de l'aquarelle, Turner inventa un nouveau médium à l'aspect vitreux dont la brillance et la résistance égalait celle de l'émail. Ce médium qui contenait du borax était mélangé à l'huile pure de pavot et à

de l'eau. Il semblerait que l'artiste commençait ses toiles en utilisant en pleine pâte une gamme de couleurs simple. Il utilisait des ocres terre de sienne et des bruns, un peu d'outre-mer et de noir et une très grande quantité de blanc. Après séchage, il poursuivait l'œuvre en utilisant des pigments de plus en plus volatiles.

Grâce à ce savoir-faire, l'artiste pouvait décliner la gamme chromatique de toutes les couleurs ; ainsi les éléments du paysage sont peu marqués, ils naissent de la lumière.

Le Grand Tour



David Roberts (1796-1864)
Rome au crépuscule, vue de prise du couvent Sant' Onofrio sur le mont Janicule, vers 1854-1855
Huile sur toile, 50 x 93 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, le Grand Tour était l'apanage des amateurs d'art, des collectionneurs, des écrivains et des artistes. Il s'agissait de découvrir l'Europe continentale, la diversité de sa culture et son patrimoine. Les peintres se rendaient en priorité en Italie. Pour autant, ils ne dédaignaient pas séjourner en France, aux Pays-Bas et dans les régions rhénanes pour découvrir les autres grands foyers de l'art et de la peinture.

Le Grand Tour eut entre autres pour effet de mettre en contact la haute société de l'Europe du Nord avec l'art antique et aida à la diffusion du palladianisme et du néo-classicisme. Plus tardivement, il permit aussi la diffusion de la modernité. Ainsi, Reynolds, Cozens, Towne, Bonington et Turner ont été des artistes voyageurs.

Le désir de se rendre en Italie est motivé par le désir de se perfectionner, d'aller travailler in situ d'après les maîtres. Il fut notamment stimulé par la présence de Canaletto à Londres de 1746 à 1755. Ses paysages fidèles et grandioses suscitèrent alors l'admiration. Il fut également entretenu par les portraits que certains aristocrates ramenèrent chez eux au terme de leur séjour. Les portraits réalisés par Pompeo Batoni (1708-1787) étaient particulièrement prisés. Il sut parfaitement comprendre et interpréter la sensibilité des voyageurs anglais, en faisant le lien entre la grande tradition académique et l'esprit des Lumières. Ainsi, sans jamais avoir connu l'Angleterre, Batoni devint le modèle absolu des portraitistes anglais !

Au XIX^e siècle, sous l'effet de l'orientalisme, le Grand Tour s'étend à la Grèce et l'Asie Mineure, destinations prisées.

La couleur et la science

En Angleterre comme en France, les paysagistes, désireux de restituer la lumière naturelle, furent soucieux de comprendre le phénomène de la couleur. Par une connaissance scientifique du phénomène, ils espéraient pouvoir en retirer une utilisation efficiente, pouvoir en exploiter toutes les ressources. Dès la fin du XVIII^e siècle, la conception de la couleur, définie par les artistes et les théoriciens de la Renaissance, est remise en cause. Sous l'effet des progrès conjugués de la physique et de la chimie, la théorie et la pratique de la couleur vont progressivement se modifier.

En Angleterre, Isaac Newton (1642-1737) et Thomas Young (173-1829) ont réfléchi précocement à la question de la lumière et de la couleur. La réflexion fut poursuivie par Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) (*Théorie des couleurs* (1810)), Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture* (1839)) et Ogden Rood (1831-1902) (*Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie* (1879)). La contribution de Charles Blanc (1813-1882) fut déterminante dans la diffusion de la théorie de la couleur de Chevreul en l'appliquant très précisément à la peinture, en prenant à l'appui de ses démonstrations des œuvres de Delacroix. Si tous les artistes ne furent pas forcément des lecteurs assidus de cette littérature scientifique, beaucoup d'entre eux eurent néanmoins connaissance de cette recherche par le biais d'ouvrages de vulgarisation.

De ces différents travaux, les artistes ont essayé de retirer des applications pratiques pour :

- 1/ Exalter les contrastes ;
- 2/ Accentuer l'intensité ;
- 3/ Intensifier et capturer la lumière ;
- 4/ Obtenir des effets de modulation ;
- 4/ Edifier la forme ;
- 5/ Construire l'espace ;
- 6/ Renforcer l'harmonie.

Notices biographiques

(Jonathan Clarkson, *Constable*, Phaidon 2010 et quelques réécritures)

William Beechey (1753-1939)

William Beechey fut un portraitiste talentueux. Il intégra la Royal Academy en 1772 et fut le portraitiste officiel de la reine Charlotte. Il profita du soutien constant de la famille royale et fut anobli en 1798. Sa réputation et ses fonctions officielles lui valurent d'obtenir de nombreuses commandes émanant de la noblesse et de la haute société londonienne.

Arthur Devis (1712-1787)

Arthur Devis est originaire du Lancashire. Il a été formé par un peintre d'origine flamande, Peter Tillemans. Il fut essentiellement portraitiste et sa carrière connut un pic de notoriété durant les années 1740-1750. Après 1760, sa manière sembla démodée au regard des réalisations de la nouvelle génération. A défaut de vendre ses œuvres, il devint restaurateur de tableaux.

Richard Parkes Bonington (1802-1828)

Il fut initié à l'aquarelle par son père qui fut notamment geôlier, professeur de dessin et fabricant de lacets. En 1817, la famille s'installe à Calais puis à Paris. Bonington copie au Louvre des paysages hollandais et flamands. Il intègre l'atelier de Gros à l'École des Beaux-arts. Après de nombreuses brouilles avec son maître, il abandonne la préparation au diplôme. Il entame alors une carrière de peintre voyageur. Il traverse l'Europe et produit de nombreuses aquarelles. Ses premières peintures sont exposées au salon de 1822. En 1825, il y reçoit une médaille d'or. Le public apprécie grandement ses paysages. Il se lie d'amitié avec Paul Huet et Eugène Delacroix. Il meurt précocement de tuberculose en 1828.

John Constable (1776-1837)

Fils d'un riche meunier, il se destine initialement à l'état ecclésiastique, puis à prendre la succession paternelle. Il montre peu d'appétence pour les études et pratique par lui-même le dessin. Il est initié à la peinture à l'huile par un peintre amateur, John Dunthorne. Avec le soutien de Georges Beaumont, il poursuit sa formation à Londres aux côtés de Farrington. Il travaille la peinture de paysage avec passion et devient un spécialiste du genre. Il montre une sensibilité particulière pour l'agitation du ciel. Il effectue un premier envoi à la Royal Academy en 1802. Il en devient membre en 1819. Constable a toujours affirmé que la peinture, comme la science, devait percer les secrets de la nature. A ce titre, il a défendu l'idée d'une beauté naturelle, proche de la vérité.

John Sell Cotman (1782-1842)

Peintre, aquarelliste, graveur et illustrateur né à Norwich en 1782. Il s'installe à Londres en 1807 où il fait la connaissance de Turner et de Girtin. Il arpente l'Angleterre et le pays de Galles et voyage plusieurs fois en Normandie pour composer des paysages et des marines. Ses œuvres se distinguent par la simplicité des formes et la pureté de la vision.

David Cox (1783-1859)

Venu à Londres pour travailler en tant que peintre de décors de théâtre, en 1804, Cox exposa des aquarelles à la Royal Academy dès 1805. Il fut président de l'Associated Artists in Water-Colours de 1812 à sa mort. Au fil du temps, son traitement de la forme et du matériau se fit plus brusque et plus audacieux. Il travailla également les effets de sublime.

Alexander Cozens (1717-1786)

Peintre et théoricien d'art, Cozens enseigna le dessin toute sa vie durant. Professeur de Beaumont et William Beckford, il exposa également d'ambitieux paysages à l'huile à la Society of Arts. Toutefois, il a surtout marqué par ses ouvrages pédagogiques, comme la *Nouvelle Méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions originales de paysages* (1786). Cozens encourageait l'artiste à disposer des taches d'encre sur la feuille puis à les relier pour obtenir un paysage.

John Robert Cozens (1752-1798)

Aquarelliste le plus estimé de son temps, il se rendit deux fois en Italie. En 1776, il était accompagné de Richard Payne Knight, amateur d'art érudit. En 1782, il faisait partie de l'entourage de William Beckford. Il exposa très peu et n'en ressentait sans doute pas le besoin, car il bénéficiait du soutien d'un groupe de collectionneurs fortunés et prestigieux. En 1794, Cozens développa une maladie mentale grave et fut confié au Dr Thomas Monro, qui rémunéra J. M. W. Turner et Thomas Girtin pour copier de nombreux dessins et aquarelles de son patient.

Thomas Gainsborough (1727-1788)

Portraitiste et paysagiste, Gainsborough est né à Sudbury, à une vingtaine de kilomètres d'East Bergholt. Son père travaillait au comité de navigation de la Stour, comme le père de Constable, mais pas à la même époque. Dans les années 1740, Gainsborough s'installa à Londres pour suivre une formation de peintre et retourna à Sudbury en 1748, faute de travail dans la capitale. Dès que sa carrière le lui permit, il partit d'abord pour Ipswich puis Bath, avant de regagner Londres en 1774, enfin reconnu et respecté. Durant toute sa vie, il réalisa des paysages, qui ne lui rapportèrent guère d'argent. Néanmoins, il y voyait une activité morale et entreprit d'adapter la composition des vieux maîtres de la peinture historique.

Thomas Jones (1743-1803)

Thomas Jones fut formé par Richard Wilson et, comme lui, se spécialisa dans la peinture de paysage. Sa carrière fut assez courte du fait de sa décision de se consacrer exclusivement à l'exploitation des propriétés familiales à partir de 1787. Thomas Jones occupe une place particulière dans l'histoire de la peinture anglaise. En effet, il composa des œuvres radicalement concises et synthétiques au réalisme intense, incroyablement novateur. A ce titre, on le considère comme un artiste visionnaire, inventeur du paysage réaliste et moderne. Ce fut un précurseur de la peinture en plein air.

Thomas Lawrence (1769-1830)

Enfant précoce, il dut, dès son plus jeune âge, entretenir sa famille grâce à son talent. Entré aux Royal Academy Schools en 1787, il reçut, dès 1790, une commande de la famille royale pour un portrait en pied de la reine Charlotte. En 1820, il fut élu président de la Royal Academy. Malgré une sympathie personnelle pour Constable, il ne cessait de s'opposer à son élection en tant qu'académicien car il était attaché à la hiérarchie des genres, selon laquelle un peintre historique médiocre valait tout de même mieux qu'un paysagiste brillant.

John Linnell (1792-1882)

Fils d'un sculpteur, John Linnell, fut précocement mis en contact avec des artistes. Il a été formé par Benjamin West et John Varley avant d'intégrer en 1805 l'école de la Royal Academy. Il fréquente le peintre visionnaire William Blake et se lie d'amitié avec Samuel Palmer, autre grande figure du mysticisme appliqué à la peinture de paysage. John Linnell était passionné par la peinture nordique des XV^e et XVI^e siècles. Il produit de nombreux paysages selon une technique accomplie qui consistait à peindre avec de fins glacis sur des couches de préparations blanches réfléchissant fortement la lumière. Ce fut aussi un excellent buriniste.

John Martin (1789-1854)

John Martin est un paysagiste, formé par le peintre italien Boniface Musso, qui se spécialisa dans la représentation des catastrophes bibliques. Il fut également un excellent graveur : il illustra notamment, à la demande d'un éditeur américain, l'œuvre poétique de John Milton.

Philip Mercier (1689-1760)

Né à Berlin, fils d'un huguenot français, Philip Mercier a partagé sa vie entre l'Angleterre et le duché de Hanovre. Il fut le peintre officiel et le bibliothécaire du prince et de la princesse de Galles. Il a produit essentiellement des portraits et a aussi pratiqué la gravure. Impliqué dans plusieurs scandales, il perd les faveurs de la cour et se retire à York à partir de 1740.

John Hamilton Mortimer (1740-1779)

Il se forma à Londres à l'académie de Richmond et se lia d'amitié avec Joseph Wright. Il fut peintre et graveur. Il composa des peintures d'histoire originales en prenant comme point d'appui les œuvres de William Shakespeare. Il pratiqua volontiers le portrait. Il produisit aussi avec succès des scènes gravées sur un thème singulier : la vie des bandits.

Henry Raeburn (1756-1823)

Fils d'un manufacturier, il fut placé en apprentissage chez un orfèvre. Le goût du dessin le pousse à produire des portraits miniatures et à s'initier à la peinture à l'huile qu'il découvre en autodidacte. En 1785, il épouse une veuve fortunée qui lui permet d'achever sa formation. Il voyage en Italie et y rencontre Pompeo Batoni. A son retour, il s'installe à Edimbourg et établit sa réputation de portraitiste. En 1822, il est adoubé portraitiste du roi par George IV.

Allan Ramsay (1713-1784)

Allan Ramsay, fils du poète Allan Ramsay, est le principal représentant de la génération de portraitistes anglais dont l'œuvre annonce l'époque classique de Joshua Reynolds et de Thomas Gainsborough. Il étudie successivement à

Londres, à Rome, à Naples avec Francesco Solimena. Il revient ensuite en Angleterre où il exerce ses talents jusqu'à sa mort. On lui doit entre autres le portrait du philosophe David Hume et celui de Jean-Jacques Rousseau ainsi que des portraits royaux.

Joshua Reynolds (1726-1792)

Peintre et théoricien, Reynolds promut le portrait en adaptant des poses de la sculpture et des peintures de maîtres classiques. Après deux ans passés en Italie, il s'établit à Londres en tant que portraitiste. Il prospéra et se lia d'amitié avec Edmond Burke et l'écrivain Samuel Johnson. Selon lui, les artistes méritaient la même estime que les grandes figures de la littérature. En 1769, il fut un membre fondateur de la Royal Academy dont il fut aussi le premier président. À ce titre, il était au contact des étudiants à qui il exposait ses théories sur l'art.

David Roberts (1796-1864)

Originaire d'un milieu modeste, David Roberts s'est initié à la peinture en suivant les cours du soir à l'Académie des Beaux-Arts d'Edimbourg. Il devient décorateur. Il rencontre Turner. Ce dernier l'encourage à persévérer et lui conseille de voyager. David Roberts va en Espagne, au Maroc et en Egypte. Il en ramène des dessins qu'il édite à son retour sous la forme d'albums lithographiques. Il devient dès lors un peintre orientaliste à succès. Il effectue deux voyages plus tardifs en Italie au début des années 1850. Il compose volontiers des panoramas et restitue les sites avec une extrême précision.

George Romney (1734-1802)

Originaire d'un milieu modeste, il apprend la peinture avec Christopher Steele (1733-1767), peintre portraitiste itinérant. Il s'installe à Londres et connaît un premier succès avec *La Mort du général Wolfe*. Il voyage en Italie et en France et découvre le néo-classicisme qui le marque profondément. A son retour, il devient le portraitiste de la « gentry » et se pose comme le rival de Reynolds.

Clarkson Stanfield (1793-1867)

Peintre paysagiste et décorateur, Clarkson Stanfield fut l'un des artistes les plus appréciés des années 1830-1850. Il composa beaucoup de marines et combina volontiers le paysage pittoresque et la peinture d'histoire. Il travailla avec David Roberts pour concevoir des dioramas, une présentation spectaculaire et mouvante de paysages panoramiques. Il fut élu à la Royal Academy en 1835, où on le présenta volontiers comme un concurrent de Turner, notamment après la réception enthousiaste de *La Bataille de Trafalgar* (1833).

George Stubbs (1724-1806)

On connaît mal les débuts de sa carrière. Fils d'un marchand, il travailla assez longtemps dans le commerce familial. Il a été formé par Hamlet Winstanley, peintre et graveur dans le Lancashire. Depuis son plus jeune âge, il a été passionné par l'anatomie. Il produisit ainsi un recueil d'illustrations sur la grossesse. En 1754, il effectue un voyage en Italie. Il en revient plus que jamais marqué par l'expression classique, convaincu de la supériorité de l'art grec. En 1756, il loue une ferme dans le village de Horkstow dans le Lincolnshire et passe 18 mois à disséquer des chevaux, aidé par sa femme, Mary Spencer. Il produit simultanément des dessins qui établiront sa réputation. Il devient ainsi le grand peintre animalier du XVIII^e siècle. Il est surnommé « le peintre des chevaux ». Son tableau le plus fameux est certainement *Whistlejacket*, une peinture d'un cheval cabré commandé par la marquise de Rockingham, qui se trouve maintenant à la National Gallery de Londres.

Richard Sass (1774-1849)

Peintre paysagiste et graveur, Richard était le demi-frère de Henry Sass, fondateur de l'Académie de Sass à Londres. Il expose régulièrement à la Royal Academy de 1791 à 1813. La qualité de son travail lui vaut d'être nommé professeur de dessin de la princesse Charlotte, et plus tard peintre paysagiste et du prince régent. En 1810, il publie une série de gravures, de

paysages pittoresques d'Irlande et d'Écosse. En 1825, il part pour Paris, où il passe le reste de sa vie, en modifiant son nom de famille "Sasse". Il y meurt le 7 Septembre 1849.

J. M. W. Turner (1775-1851)

Il fut le peintre paysagiste anglais le plus influent de la première moitié du XIX^e siècle. Si son œuvre est clairement inspirée par la tradition classique de Claude Lorrain et Nicolas Poussin, il fut un innovateur dans son utilisation du matériau et son contenu thématique, ainsi que sa conception générale de la peinture paysagiste. Entré aux Royal Academy Schools en 1789, il devint académicien dès 1802. Il voyagea toute sa vie durant, se rendant sur le continent dès qu'il le pouvait, et sillonnant la Grande-Bretagne en tous sens quand la guerre entre la France et l'Angleterre l'empêchait d'aller plus loin. Malgré son succès, Turner était conscient du peu de prestige de la peinture paysagiste. Pour y remédier, il légua par testament les fonds nécessaires à l'établissement d'une chaire de la peinture paysagiste à la Royal Academy. Hélas, le testament fut contesté, et la chaire ne vit jamais le jour.

David Wilkie (1785-1841)

D'abord formé à Edimbourg, il entra aux Royal Academy Schools en 1806 et exposa la même année. Ses tableaux de la vie villageoise plaisaient autant aux critiques qu'au public. En 1806, George Beaumont lui acheta une peinture et demeura un admirateur fidèle. Au fil du temps, le goût des voyages de Wilkie s'accrut. Il mourut au retour d'un séjour en Palestine et en Syrie, en 1841. J. M. W. Turner évoque sa mort avec *Paix, funérailles en mer*.

Joseph Wright of Derby (1734-1794)

Il fut l'élève du portraitiste de renom, Thomas Hudson, également maître de Joshua Reynolds. Peintre paysagiste et portraitiste britannique, il a été reconnu comme le premier peintre à représenter l'esprit de la révolution industrielle.

Il est célèbre pour sa technique du clair-obscur, qui accentue les contrastes entre les parties claires et sombres, et pour ses tableaux de scènes éclairées à la bougie. Ses tableaux représentant les débuts de la science par l'alchimie, souvent tirés des réunions de la Lunar Society, groupe de scientifiques et industriels très influents vivant dans les Midlands anglaises, forment des archives importantes sur le combat de la science contre les valeurs religieuses et l'obscurantisme au siècle des Lumières.

Glossaire

Aquarelle

L'aquarelle est une technique picturale fondée sur l'utilisation de pigments finement broyés, agglutinés avec de l'eau gommée. Elle se pratique généralement sur un support papier spécifique. Sa transparence la différencie de la gouache qui est opaque. Le faible encombrement du matériel et la possibilité d'une exécution technique rapide la font souvent servir à la réalisation de pochades et d'études, et à la peinture en extérieur.

Beauté pittoresque

Le pittoresque est avec le sublime l'une des deux catégories esthétiques qui, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, concurrence, pour ne pas dire détrône, la beauté classique dans l'art du paysage. Largement théorisée par les Britanniques, grands voyageurs et amateurs de contrées lointaines, cette nouvelle manière de voir et de sentir est rapidement adoptée sur le continent.

« Conversation piece »

Traduite par « portrait en conversation », cette formule originale et exclusivement britannique apparaît au début du XVIII^e siècle et révèle le goût de la société anglaise pour l'art de la sociabilité mondaine. C'est un genre de peinture identitaire à la croisée des préoccupations de la peinture anglaise au milieu du siècle, croisant le portrait, le paysage et la situation de conversation.

Esquisse

Première étude d'une composition picturale, sculpturale, architecturale, indiquant les grandes lignes du projet et servant de base à son exécution définitive. Synonymes : *croquis*, *ébauche*, *étude*, *projet*.

L'esquisse était, en principe, un « état » de l'œuvre antérieur à son achèvement, à l'exécution de ses détails surtout (Malraux, Les Voix du Silence, 1951, p. 107)

Gentry

En Angleterre, ensemble des nobles ayant droit à des armoiries, mais non titrés (par opposition à la *nobility*). [Au XVII^e s. et surtout au XVIII^e s., l'influence de la gentry était considérable, notamment à la Chambre des communes, qu'elle domina jusqu'à la réforme électorale de 1832.]

Grand Tour

Le Grand Tour est à l'origine un long voyage effectué par les jeunes gens des plus hautes classes de la société européenne, en particulier britannique ou allemande à partir du XVII^e siècle et surtout au XVIII^e siècle. Il est destiné à parfaire leur éducation, juste après, ou pendant leurs études, qui alors étaient fondées sur les humanités grecques et latines. Les destinations principales sont avant tout l'Italie, mais aussi la France, les Pays-Bas, l'Allemagne et la Suisse que le jeune homme parcourt en partant et en revenant dans son pays.

Romantisme

« Romantique » est apparu au XVII^e siècle en France avec le même sens que « romanesque ». Puis Mme de Staël l'utilisa au début du XIX^e siècle pour traduire le mot allemand « romantisch » qui s'opposait à « classique » : quelques années déjà avant la fin du XVIII^e siècle, en Angleterre et en Allemagne, surtout, avec le mouvement « Sturm und Drang » - [Tempête et Élan] - des écrivains dits préromantiques réagissent contre le rationalisme du siècle des Lumières. Entre 1820 et 1830, romantique va supplanter le mot

romanticisme inventé par Stendhal (avec un sens plus large que romantisme). «Romantisme» (même si ce mot n'a jamais eu de définition précise) désigne donc un art, une pensée et un état d'âme caractéristiques de l'époque 1820-1850.

L'art romantique est le langage artistique d'une société qui se cherche dans une pensée nouvelle après avoir tué l'ancienne, se reconstruit entre empires, monarchies et républiques, s'affole dans une révolution industrielle sans en maîtriser le développement. La passion du baroque et la frivolité du rococo ont laissé la place au doute et les artistes l'expriment chacun à leur manière, sans style commun, ou plutôt avec chacun son style. Certains privilégient le dessin, d'autres la matière et la touche, d'autres encore la couleur.

A contre-courant de l'académisme, le romantisme utilise un vocabulaire jusqu'alors inexploré : le rêve, la folie, le doute, la peur, l'angoisse de n'être rien face à une nature déchaînée, paradoxe d'une époque qui invente la machine pour mieux la dominer. Le peintre romantique ne cherche plus à répondre à une commande. Il peint. Son imagination et son besoin d'expression dirigent son travail, quitte à déplaire et à être rejeté par les officiels. Le mythe du peintre maudit naît à cette époque : le génie est incompris car en avance sur son monde, misérable mais libre.

Royal Academy

La Royal Academy of Arts a été fondée le 10 décembre 1768 par un acte personnel du roi George III. C'est une création assez tardive en comparaison des autres pays européens. Il est vrai qu'elle fut précédée par des académies privées. Son premier président fut le peintre Joshua Reynolds. Son premier siège, trop étroit, se trouvait sur Pall Mall. Dès 1771, elle fut transférée dans Somerset House, alors palais royal, dans une partie spécialement dédiée. En 1837, l'institution se transporta sur Trafalgar Square, dans une aile du bâtiment récemment construit de la National Gallery, et enfin elle s'installa à

Burlington House, son siège actuel, à l'occasion de son centenaire, en 1868.

L'objectif est la promotion des arts visuels (peinture, gravure, sculpture, architecture...) par des expositions et l'organisation d'un enseignement et de débats. C'est une institution relativement indépendante à l'égard du pouvoir royal. Elle fonctionne sur fonds privés et regroupe des artistes élus par une assemblée générale.

La Royal Academy organise deux expositions par an : une en hiver consacrée à l'art ancien, une en été consacrée aux œuvres des artistes vivants. L'institution possède aussi une collection permanente. Les « Écoles de la Royal Academy » constituent le plus ancien établissement britannique consacré à l'enseignement des arts visuels. Cet enseignement s'inspira à l'origine de celui de l'académie royale de peinture et de sculpture, qui existait à Paris depuis 1648.

Au XIX^e siècle, elle fut comme en France vivement critiquée, accusée de défendre une peinture conventionnelle. Elle réussit à se défaire partiellement de cette réputation grâce à l'essor de l'*Arts and Crafts movement* dont elle favorisa indirectement l'épanouissement par la diffusion des arts de la Renaissance.

Salon

Le Salon était une exposition organisée tous les ans dans le Salon Carré du musée du Louvre et présentait les œuvres récentes des artistes vivants.

Le premier Salon de 1667, organisé par l'Académie royale de peinture et de sculpture, regroupe pour une exposition commune des membres de l'Académie.

Le jury, favorisant une peinture conventionnelle, devient petit à petit un symbole de conservatisme. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les critères de sélection d'admission au Salon sont contestés. D'autres salons et expositions indépendants se multiplient alors en marge du Salon officiel (notons le Pavillon du Réalisme de Courbet). Le plus fameux est le Salon des Refusés de 1863 : cette année-

là, 5 000 œuvres avaient été soumises au jury du Salon, 3 000 œuvres avaient été refusées. Devant la colère exprimée par les nombreux artistes frustrés, Napoléon III concède cet espace d'exposition.

d'optique qui désigne autrefois la « perspective naturelle ».

Sublime

Comme concept esthétique, le sublime désigne une qualité d'extrême amplitude ou force, qui transcende le beau. Le sublime est lié au sentiment d'inaccessibilité (vers l'incommensurable). Comme tel, le sublime déclenche un étonnement, inspiré par la crainte ou le respect.

« Sur le motif »

Une peinture « de plein air » est, le plus souvent, peinte « sur le motif » : une œuvre peinte à l'extérieur, dans la nature, devant le sujet (souvent un paysage) comme l'ont fait les pré-impressionnistes et les Impressionnistes, avec leur matériel (châssis entoilé et chevalet). Tout peintre peut donc « peindre sur le motif » ou avoir l'attitude inverse : peindre dans l'atelier après avoir rapporté des croquis du sujet (ou des photographies) ou peindre d'après un modèle placé dans l'atelier (nature morte, nu) ; on parle cette fois de « peinture de chevalet » ou de « peinture d'atelier ». Le sujet et le modèle ne devront donc pas être confondus : le paysage peut être peint en atelier et une scène avec personnages peinte à l'extérieur. L'aquarelliste, s'il veut saisir les bonnes couleurs, « les lumières » de son sujet naturel (paysage, coucher de soleil, mer...) utilise cette pratique.

Vedute

La *veduta* (*vedute* au pluriel, qui signifie « ce qui se voit » et donc « comment on le voit ») s'apparente à la scénographie (puisque l'artiste met en scène une vue extérieure) et présente des problèmes de recherche spatiale. Les deux genres se développent simultanément et s'influencent réciproquement. La pratique de la perspective est très utilisée dans les *vedute*, ce mot est aussi un terme

Bibliographie

Histoire de l'Angleterre

- Chassaing Philippe, *Histoire de l'Angleterre des origines à nos jours*, Champs/Flammarion, 1996.
- Cottret Bernard, *Histoire de l'Angleterre*, Taillandier, 2007.
- Marx Roland, *Histoire de la Grande-Bretagne*, Editions Perrin, 2004.

La peinture anglaise

- Laurent Béatrice, *La peinture anglaise*, Editions du temps, 2006.
- Faroult Guillaume, *De Gainsborough à Turner. L'âge d'or du paysage et du portrait anglais dans les collections du musée du Louvre*, SilvanaEditoriale, 2014.
- Mayoux Jean-Jacques, *La peinture anglaise*, Skira, 1972

Le portrait

- Battistini Matilde/Impelluso Lucia/Zuffi Stefano, *Le portrait*, Gallimard, 2001.
- Beyer Andreas, *L'art du portrait*, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Pommier Edouard, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Gallimard, 1998.

Le paysage

- Büttner Nils, *L'art des paysages*, Citadelles & Mazenod, 2007.
- Clark Kenneth, *L'art du paysage*, Arléa, 2010.

Monographie

- Clarkson Jonathan, *Constable*, Phaidon, 2010.
- Feaver William, *Constable*, RMN, 2003.
- Gage John, *Turner*, Citadelle et Mazenod, 2010.
- Reynolds Graham, *John Constable, esquisses à l'huile du Victoria and Albert Museum de Londres*, Fonds Mercator, 2011.
- Solkin David, *Turner et ses peintres*, RMN, 2010.

Ecrits d'artistes

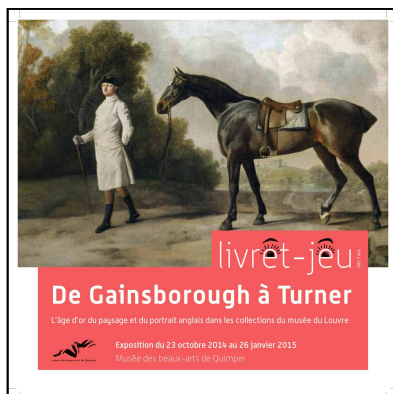
- Leslie Charles Robert, *John Constable d'après les souvenirs recueillis par C.R Leslie*, ENSBA, 1996.
- Reynolds Joshua, *Discours sur la peinture*, ENSBA, 1991.

Esthétique

- Dassas Frédéric, *L'invention du sentiment*, RMN, 2002.
- Giovannangeli Daniel, *Esthétique et philosophie de l'art*, De Boeck, 2002.

Propositions pédagogiques

Pour le 1er degré



Destiné aux enfants maîtrisant la lecture, **le livret-jeu de l'exposition** est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeu est complété au crayon de bois, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.

16 pages , en couleurs

« Secrets d'atelier » : un module d'exposition en accès libre pour les enfants

Depuis 2008, le musée produit ses propres modules d'exposition destinés à un public familial, de 4 à 77 ans ! « Secrets d'atelier » est une salle ludique à vocation pédagogique qui accompagne une exposition par an.

« Secrets d'atelier » propose jeux et manipulations (sans se salir !) pour découvrir la démarche d'artistes en prolongement de l'exposition.

Secrets d'atelier en Angleterre

Permis de toucher ! Ces « Secrets d'atelier » version 2014 familiarisent le jeune public avec les peintres anglais. Ils ont été conçus d'après l'exposition temporaire « De Gainsborough à Turner. L'âge d'or du paysage et du portrait anglais dans les collections du musée du Louvre ».



Les enfants sont invités à participer à sept jeux :

- 1- Recomposer sous forme de puzzles en bandelettes quatre oeuvres illustrant le genre du portrait selon divers cadrages ;
- 2- Inventer une conversation dans un portrait de couple à l'aide de bulles ;
- 3- Colorier selon un code couleur numéroté un portrait de couple ;
- 4- Reformuler un portrait en reliant des numéros sur un dessin pré-imprimé ;
- 5- Imaginer au pastel un nouveau décor pour une « conversation pièce » ;
- 6- Dessiner au pastel un paysage classique à la façon de Turner ;
- 7- Reconstituer la composition de deux paysages en quatre plans successifs, du plus proche au plus lointain.

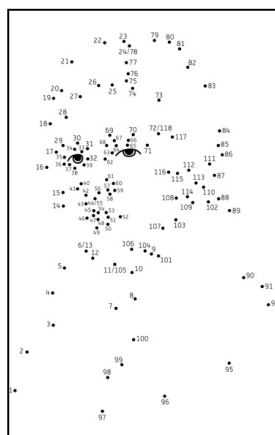
Portraits : 4 puzzles

Les portraitistes varient la façon de cadrer leur modèle : en buste, à mi-corps ou en pieds par exemple. Ils peuvent également faire des portraits individuels ou de groupes. Les enfants ont à disposition 4 puzzles composés de bandelettes de différentes largeurs. Ces puzzles sont de difficultés croissantes, de 9 à 13 bandes.



« Conversation piece »

Les peintres anglais ont inventé un genre très original : la « conversation piece » ou portrait en conversation. Il permet de voir l'intimité entre plusieurs personnes. En observant les attitudes des personnages de *Portrait de Mr et Mrs John Julius Angerstein* de Sir Thomas Lawrence, les enfants imaginent ce qu'ils peuvent bien se dire... Ils choisissent un dialogue parmi les bulles à leur disposition puis les posent sur la reproduction. Ou ils écrivent des phrases sur les bulles vierges.



Portrait : visage

Les enfants ont à disposition le modèle du portrait de Sir George Howland Beaumont de Sir Thomas Lawrence réalisé selon des points numérotés de 1 à 118. Il reste à les relier patiemment au crayon gris !



Portrait : coloriage

Les enfants utilisent leurs talents de coloristes pour redonner vie à Madame et Monsieur Wilkie. Ils retrouvent les couleurs selon un code numéroté.



Ode à la nature

Les enfants ont sur un pupitre une reproduction détournée des personnages issus de *Conversation dans un parc* (Gainsborough et sa femme ?) du peintre Thomas Gainsborough. Ils dessinent un décor imaginaire autour et modifient ainsi l'esprit du tableau qui rend hommage à la nature.



Atmosphère

Les enfants peuvent observer la technique de Joseph Mallord William Turner, connu pour ses paysages lumineux. Il ne représente pas la nature d'une manière détaillée.



A partir de la reproduction d'un paysage de facture classique, *Etude pour « Le Mont Saint-Michel, vue prise à Avranches »* de William Wyld, ils dessinent sur un carnet de croquis le paysage de Wyld à la façon de Turner. Ils n'en retiennent que les couleurs et les formes principales.



Recompose le paysage !

Les enfants font face à deux paysages composés de manière traditionnelle : ils sont découpés en plans qui se succèdent, du plus proche au plus lointain, pour créer un effet de profondeur : la perspective. Ils reconstituent la maquette en glissant quatre plans découpés dans l'ordre en commençant de préférence par le fond.

Les écoliers exposent aussi au musée !

Rez-de-chaussée, salle du service éducatif

L'artiste peintre Sylvie Anat, accompagnée de guides-conférenciers, mène des ateliers d'arts plastiques dans le cadre de classes-musée.

Exposition « So british! »

A partir du 1^{er} mars 2015

Quatre classes de Quimper communauté vont aiguïser leur regard sur l'exposition. Les enfants vont réaliser chacun des portraits détaillés au crayon collés sur des fonds peints vaporeux. Collectivement, ils vont composer une véritable ode à la nature à travers la réalisation d'arbres aux branchages majestueux qui viendront animer le hall du musée.

Pour le 2nd degré

Histoire d'un genre : le paysage et ses métamorphoses

L'évocation de l'histoire de la représentation paysagère à partir de l'exposition temporaire et des collections permanentes du musée. A partir d'un choix judicieux d'œuvres, on peut mettre en perspective l'histoire du paysage et évoquer ses métamorphoses du XVI^e au XX^e siècle. Les œuvres de la collection permanente permettent de poser quelques jalons essentiels (dossier disponible à la demande).

Références bibliographiques : voir pages précédentes.

Histoire d'un genre : le portrait et ses métamorphoses

L'évocation de l'histoire du portrait à partir de l'exposition temporaire et des collections permanentes du musée. A partir d'un choix judicieux d'œuvres, on peut mettre en perspective l'histoire du portrait et évoquer ses métamorphoses du XVI^e au XX^e siècle. Il s'agira, non pas d'ajouter les portraits, mais de mettre en évidence leurs fonctions, de dresser une typologie et de distinguer les ruptures formelles propres au genre (dossier disponible à la demande).

Références bibliographiques : voir pages précédentes.

La peinture comme branche de la physique et des sciences naturelles

Les peintres partagent avec les scientifiques l'observation minutieuse et patiente de la nature. Ceci explique d'ailleurs l'affirmation de John Constable : « *La peinture est une science, et doit être poursuivie comme une enquête dans les lois de la nature. Mais alors le paysage ne peut-il pas être considéré comme une branche de la physique, dont les tableaux ne sont que des expériences ?* » (conférence du 16 juin 1836). Ce propos nous donne l'occasion de préciser les liens de la peinture et de la science. On peut le faire d'une manière relativement simple en évoquant notamment la représentation des catastrophes naturelles. La justesse de la représentation témoigne d'une connaissance scientifique du phénomène. D'une manière plus savante, on peut aussi considérer la peinture et l'art en général comme une métaphore épistémologique. Selon Umberto Eco, l'œuvre est toujours révélatrice d'un rapport au monde, d'une conception de l'univers. Avec la représentation de l'espace, l'art et la science s'interpénètrent.

Références bibliographiques spécifiques :

- Draho Alexis, *Orages et tempêtes, volcans et glaciers. Les peintres et les sciences de la terre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Hazan, 2014.
- Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965.
- Strosberg Eliane, *Art et science*, Editions UNESCO, 1999.
- Wilson Stephen, *Art + science*, Thames & Hudson, 2010.

Constable, peintre météorologiste

Les notations atmosphériques qui accompagnent les esquisses de John Constable ne participent pas seulement d'une observation minutieuse de la nature, elles témoignent aussi d'une meilleure connaissance des phénomènes atmosphériques grâce au développement de la météorologie. En effet c'est aux XVIII^e et XIX^e siècles que la science météorologique a connu un essor considérable (élaboration de thermomètres, de baromètres, d'hygromètres, d'anémomètres précis et fiables, compréhension des lois physiques de l'air, de la chaleur des vents et courants aériens etc.). L'exposition est donc l'occasion de croiser les regards, de proposer une double lecture des œuvres, un commentaire à la fois esthétique et scientifique.

Référence bibliographique spécifique :

- Fierro Alfred, *Histoire de la météorologie*, Denoël, 1991.

L'éloge des nuages

Les paysagistes anglais des XVIII^e et XIX^e siècles ont été particulièrement sensibles à la représentation du ciel et des nuages. En évoquant la peinture de paysage, on peut envisager de centrer son propos sur la représentation des éléments atmosphériques. La représentation des nuages participe d'une observation précise et d'une connaissance avertie de la nature, témoigne d'un rapport expérimental au monde. En cela, les ciels, les lumières et les nuages des peintres anglais sont bien différents des peintres classiques notamment. Au-delà de la justesse, du degré de naturalisme, de la représentation, le nuage a aussi une dimension plastique et poétique. C'est une « matière d'imagination » dont on peut mettre la représentation en perspective en prolongeant la visite vers les collections permanentes.

Référence bibliographique spécifique

- Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, 1994.
- Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, PUIF, 1970.

Peinture, paysage et poésie

Une civilisation paysagère, à l'exemple de l'Europe, se définit notamment par sa capacité à décrire la nature pour en composer un paysage. On peut donc établir un parallèle entre la description littéraire du paysage et sa représentation picturale. En l'occurrence, ici la poésie de Samuel Taylor Coleridge et de William Wordsworth sera rapprochée des œuvres de Constable et de Turner.

Référence bibliographique :

- Collot Michel, *Paysage et poésie*, José Corti, 2005.

L'enfant dans la peinture

Quelques scènes dites de « conversation » montrent des enfants : c'est l'occasion d'évoquer la représentation de l'enfant et son statut, son éducation et sa place dans la famille aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les portraits d'enfants de la première salle, ceux notamment de Devis et de Zoffany, ont une dimension éducative et morale. Ils renvoient aussi à la mission « éduquante » de la peinture qui montre une éducation idéale, les attentes paternelles. Les portraits monumentaux de William Bechey et de Thomas Lawrence manifestent une sensibilité nouvelle, déjà rousseauiste. Au XVIII^e siècle, on assiste à une mutation culturelle, à l'émergence d'un nouveau sentiment de l'enfance. L'élite européenne, par l'adoption d'une vie citadine, rompt avec les comportements natalistes traditionnels. Dès lors, on accorde aussi plus d'attention aux enfants, on individualise leur présence. On peut compléter cette étude par une déambulation dans les collections permanentes du musée : plusieurs tableaux évoquent la condition de l'enfant (dossier disponible à la demande).

Références bibliographiques spécifiques :

- Ariès Philippe/Duby George, *Histoire de la vie privée T III et T IV*, Seuil 1986.
- Becchi Eggle/Julia Dominique, *Histoire de l'enfance en Occident, T I et TII*, Seuil 2004.
- Laneyrie-Dagen Nadeije/Allard Sébastien/ Pernoud Emmanuelle, *L'enfant dans la peinture*, Citadelles & Mazenod 2011.
- Pernoud Emmanuelle, *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*, Hazan 2007.

Vocabulaire / vocabulary

Une liste de mots très complète sur l'art en langue anglaise est disponible sur demande auprès du service éducatif.

Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier professionnel. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, espagnol, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire.

- Vous pouvez venir à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2.
- Par mail : fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), d'un thème, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.

La maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide-conférencier indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie une confirmation de visite par mail.

L'équipe des guides est constituée de : Marina Becan, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret, Elodie Poiraud et Anaïs Scornet.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 18h au printemps.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2014)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 25 € / classe	50 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 45 € / classe	90 € (3 ^e visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 25 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 25 € / classe (entrée au musée)	Forfait 70 € / classe (entrée + commentaire)

Les **forfaits** s'appliquent à la classe ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement. Pour la sécurité et le confort de la visite, il est recommandé de ne pas excéder 30 élèves par groupe.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée des beaux-arts et du Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.

Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités par les deux structures. Il revient aux CDI de s'abonner auprès du Quartier, centre d'art contemporain au 02 98 55 55 77 (contact Sandra Tijan).

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Rappel : le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre du Trésor public), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.

Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

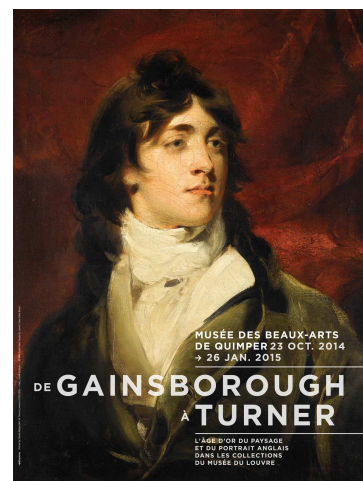
Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr, 02 98 95 95 24

Le **conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « groupes scolaires » du site internet du musée www.mbaq.fr un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts