



Séminaire de Recherche en histoire de l'art du XIX^e siècle

2016-2017

27 septembre 2016

Atelier Méthodologique n°1 - L'Art Anglais

Pour ce premier atelier méthodologique, les doctorantes **Cybill Whalley** et **Deborah Waintraub** présentent un état des lieux de leurs recherches. Les Professeurs **Pierre Wat** (Paris I Panthéon-Sorbonne) et **Frédéric Ogée** (Paris VII-Diderot) sont présents pour les orienter.

- Cybill Whalley prépare une thèse sur l'« Etude des représentations des paysages montagneux dans les arts visuels en Grande-Bretagne, (Angleterre, Ecosse, pays de Galles) entre 1747 et 1867 » sous la direction de Pierre Wat.

Les recherches de Cybill s'orientent autour de trois axes : La **découverte des territoires** montagneux en Grande-Bretagne, l'**imagination** de la montagne, et leur **valeur nationale**.

Les territoires montagneux en Grande-Bretagne se regroupent majoritairement autour de trois régions, **Le Lake District**, **le Snowdon** et **les Highlands**. Deux concepts esthétiques émergents, la beauté **Pittoresque** et le **Sublime**, permettent la fabrication des représentations visuelles autour de la forme montagneuse pour enfin aboutir à percevoir ces territoires sous le prisme d'un fantasme national.

Frédéric Ogée :

-Il s'agit d'ouvrir des questionnements qui vont permettre de rebondir.

-Il y a un absent qui étonne dans le discours, c'est le Gothique. Bien d'avantage que Walter Scott,

il y a chez les romanciers gothiques une réelle présence de la montagne (Pyrénées, Alpes,). C'est la haute montagne qui parfois est mise en tension avec la moyenne montagne et la basse montagne, il se passe à ces différents étages des choses spatialement et psychologiquement différentes. Il y a une vraie utilisation de la montagne en tant que montagne, de sa verticalisation. Chez Ann Radcliffe, il y a des descriptions extraordinaires de changement de végétation quand on bouge vers le haut. Cela incarne des différences psychologiques très importantes. Dans le « fantasme » de la montagne chez les anglais il faut réintégrer cette littérature qui est en plein cœur de la fourchette chronologique (de 1785 à Mary Shelley). Cela peut amener à analyser le Gothique en tant que plus large phénomène notamment, sa référence au gothique médiéval et la verticalité qui obsède le gothique anglais. C'est un regard vers le haut qu'est celui que provoque l'entrée dans une cathédrale gothique, cette verticalité est symbolique de la hiérarchisation de l'église mais aussi du lien avec le divin. Tout cela participe d'un discours sur le très haut. La montagne peut parfois prendre en charge ces questionnements-là.

- Gilpin est important et essentiel, *Observations on the river Wye* est plus opératoire que ses grands essais qui sont parfois confus. Les théories sont parfois moins utiles que les récits de voyages qui sont plus spontanée. Il y a des études de cas extraordinaires, un travail sur le point de vue très intéressant.

-Deux termes semblent nécessiter un travail de définition et de précision. Le premier est le mot « fantasme ». C'est un mot chargé, dans la culture empirique anglaise, *down to earth*, le fantasme qui vient du domaine de la psychanalyse se marie mal avec la psyché anglaise. Pour aller du côté de la construction imaginaire, du besoin de création du mythe, c'est intéressant mais le mot « fantasme » introduit d'autres choses. L'autre terme est « montagne », dans certains cas, il semble que cela soit un territoire sauvage, un territoire de la wilderness. Dans les romans de Walter Scott, il n'y a pas beaucoup de montagne, il y a surtout des territoires dans lesquels on se perd, qui sont sauvages, qui sont inhabités. La montagne dans sa verticalité dans sa monumentalité n'est pas très présente en tant que telle. Il faut préciser le thème montagne. Le montagnoux n'est pas forcément montagne.

Pierre Wat :

-Le paradoxe de ce travail doit être souligné à travers la question du vocabulaire. Faire une thèse sur la représentation de la montagne en Grande-Bretagne signale un paradoxe, de quelles montagnes parle-t-on ? Il y a la question des territoires montagneux, on voit comment les anglais pensent la montagne, à travers une forme de gradation, d'échelle.

-Aujourd'hui des questions qui s'ouvrent au-delà des réflexions sur le Sublime et le Pittoresque. Sur un cadre que nous connaissons, on réinterroge un certain nombre de choses.

-La question de l'Irlande et du choix de terme entre « anglais » et « britannique » reste à débattre.

- Dans l'opposition entre Reynolds et Gilpin il faut faire attention. Reynolds ne défend pas un beau idéal winckelmannien, c'est l'idéalisme empirique. Il défend la forme centrale dont il parle plus dans Les lettres au flâneur. C'est un beau statistique, un beau extrait de l'observation empirique du réel. C'est le sous-ensemble commun.

-Les enjeux de territorialisations, de cartographie, croise les enjeux pittoresques. Il y a un enjeu de maîtrise du territoire. Cela produit de l'articulation dans les idées, c'est une question politique.

-Dans le vocabulaire, la question du « rude » doit être explorée. Il faut resserrer la définition que l'on a des mots, il faut donner du sens au mot à travers l'expérience.

Cybill Whalley :

-Pour la définition du mot « montagne » et « territoire montagneux », en Grande-Bretagne il y a une échelle, un mont devient une montagne à partir de 600 mètres. Les anglais ont conscience que ce ne sont pas les Alpes mais ils en jouent. Il faut faire référence aux Alpes, mais dans une question de réception. Le Gothique reste intéressant par rapport à John Ruskin. C'est le terme le plus complexe du sujet et celui qui permet de construire les différentes avenues de la thèse. Les précisions sur ce terme ouvrent des choses.

- Deborah Waintraub prépare une thèse sur « Le portrait britannique et la question du style (XVIIIe-XIXe siècles) », sous la direction de Pierre Wat.

Pourquoi en être venu à la question **du style** ? C'est une étude qui dépasse la question du « **genre portrait** » à proprement parler. Il y a toujours eu une impression de **permanence stylistique** dans le portrait anglais à partir du début des années 1750 qui reste jusqu'au XIXe siècle. Les bornes chronologiques du sujet ne sont pas encore bien délimitées mais cette continuité est à analyser.

Se retrouvent, le **cadrage** à mi-corps, **l'arrière-plan** rapide, vaporeux, presque esquissé, qui contraste avec **la précision** des traits des visages. En outre, le même contraste est apporté par la chevelure et le regard. La pose des personnages, de trois quarts, évoque **la mélancolie**. Le mouvement du *background* anime le drapé et la coiffe. Il est toujours naturel, atmosphérique et rapidement exécuté. Le portrait d'apparat en pieds se fait sur le même schéma, des éléments de décors comme la colonne ou encore le drapé permettent une ouverture sur le paysage. L'**émulation** entre peintres paraît évidente.

La première idée pour **analyser le corpus** consiste à chercher la **notion de style** dans la théorie contemporaine. L'une des principales théories est celle de Joshua Reynolds qui aborde la question du style, dans la notion de « **grand style** ». Il s'agit d'une théorie académique posée par Sir Joshua Reynolds en tant que premier président de la **Royal Academy** lors de sa fondation en 1768.

C'est à cette occasion qu'il écrit les **discours sur la peinture** qu'il présente à la Royal Academy de 1769 jusqu'en 1792. Théoricien, Reynolds peintre de portrait est **partagé** entre son activité de peintre de portrait et ses idéaux académiques empreints des théories continentales. *Il faut donc comparer la théorie et la pratique de la peinture pour y chercher des **influences**. L'idée de départ était de trouver des indices pour justifier un style, qui aurait pu se répandre.*

Le problème est que « le grand style » que défend Reynolds n'est pas un style. Il est un **idéal**, il est un **genre** (la peinture d'histoire), il est une référence à la peinture continentale et notamment les grandes commandes romaines du XVIe de Raphaël et de Michel Ange (le parangon de ce grand style). La théorie n'a pas laissé indemne la peinture, qui elle-même semble influencer la théorie.

D'autres textes de la période ont évidemment été regardés avec attention, on retiendra les écrits d'**Hogarth** et de **Richardson** qui élaborent également des consignes précises pour être un bon peintre de portrait. Tous ces textes, s'ils ne suffisent pas à expliquer un style, tracent une **ligne de conduite** dans la culture visuelle de la période. On remarque la popularité du style allégorique, mais aussi une certaine idéalisation dans la représentation.

Il fallait ensuite réunir les **thèmes récurrents** aux portraits anglais et à trouver un **enseignement théorique** : position du modèle, rapport à son arrière-plan, récurrence des arrière-plans paysagers, idéalisés, topographiques. Il y a quelques indices dans les théories contemporaines à des peintres telles que : Joseph Addison, Mark Akenside, Thomas Whateley, Humphry Repton.

Sur le plan **esthétique et plastique**, il convient de noter une racine commune à cette peinture de portrait, la **peinture continentale**. Si le portrait existe depuis longtemps sur le sol anglais, le portrait anglais voit le jour au début du XVIII^e siècle. Jusqu'au début du siècle, les peintres sont des **étrangers** appelés par la Cour. **Hans Holbein** exécute ainsi le portrait Henri VIII, il est alors le plus grand portraitiste de l'humanisme européen. Par ce tableau le roi impose son image de monarque puissant, protestant à travers l'Europe. Cela inaugure une **iconographie royale** officielle et anglaise.

Van Dyck (1599-1641) est également un peintre de portrait étranger (d'Anvers). Il est très influent et s'installe sur le sol anglais en 1632. Il est nommé **Principal Painter** par Charles I^{er} et instaure quelques changements. Il y a un nouveau sens **de la perspective** et de l'espace. Il remplace les fonds unis par des **décors plus naturels**. Il y a plus de profondeur et de **grâce** dans l'expression du visage. On remarque aussi la **fluidité de la pose**, le mouvement est sans cesse suggéré, dans chaque partie du tableau. Il réarrange le **portrait baroque** et ses standards, on y trouve le rideau damassé, le pilier ou la colonne tronquée, le rapport extérieur/intérieur, en y ajoutant la sensibilité correspondante. Enfin, il apporte un **répertoire de formes** en Grande-Bretagne dans lequel les peintres puiseront.

Charles Blanc notait à ce sujet : « Van Dyck [...] eut [...] une école posthume. Oui, la vraie école anglaise, née plus d'un siècle après lui, l'a continué. Assurément, Van Dyck est l'aïeul de Reynolds et de Gainsborough, de Lawrence et de tous les portraitistes anglais jusqu'à notre époque. [\[4\]](#)».

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, deux peintres étrangers dominent la peinture de portrait en Angleterre, Sir **Peter Lely** (1618-1680) et **Godfrey Kneller**(1646-1723). Le style de Lely est moins subtil que celui de Van Dyck mais laisse une empreinte profonde dans la peinture anglaise. Il y a une **uniformité de style** de beauté féminine, les visages sont plus arrondis. Godfrey Kneller quand à lui exploite le portrait comme **document historique**, il s'intéresse à la personnalité historique du modèle sans avoir l'ambition d'en faire une œuvre d'art.

Ce sont exclusivement des **peintres du nord**, familiers de la réforme participent à la tradition du portrait en Grande-Bretagne, où il est le genre de prédilection. C'est également le genre le **plus rémunérateur** pour les artistes britanniques. En revanche, sur le continent le genre le plus prestigieux est celui de la peinture d'Histoire. C'est une différence qui se justifie, d'une part par la **montée l'anglicanisme** et du **protestantisme** qui détourne de la peinture d'Histoire en interdisant le **culte des images** et des statues, d'autre part par la **faiblesse du mécénat royal** (c'est une monarchie parlementaire, le Parlement surveille les dépenses royales). En outre, **l'absence d'Ecole nationale** avant 1768 et donc de formation académique n'aide pas. La majorité des peintres sont issus de la **classe moyenne**, les artistes vont donc puiser dans les **supports les plus accessibles**, les genres les plus naturels, le portrait et le paysage.

Au début **du XVIII^e**, on entre dans une **période creuse** d'un point de vue visuel. L'Abbé Le Blanc qui vit à Londres de 1737 à 44 est particulièrement surpris par cette **standardisation du portrait** il écrit : « Les peintres de portraits sont aujourd'hui plus connus et plus mauvais à Londres qu'ils ne l'ont jamais été. Depuis que Mr. Van Loo est ici, ils ont beau le décrier, personne ne se fait plus peindre que par lui. J'ai été chez les plus célèbres d'entre eux ; à quelques différences on prendrait volontiers une douzaine de leurs portraits pour douze du même original. Les uns ont la tête tournée à gauche, les autres l'ont à droite ; c'est à peu près toute la différence qui s'y fasse sentir. Au surplus, si on excepte le visage, on retrouve dans tous le même cou, les même bras, la même carnation, la même attitude, et pour tout dire, on remarque dans ces prétendus portraits pas plus de vie que de dessein. A proprement parler, ce ne sont pas des peintres, ils savent appliquer les couleurs sur la toile, mais ils ne savent pas l'animer. [\[5\]](#)»

A ce stade deux problèmes apparaissent, la définition théorique claire de la question du style en Grande-Bretagne et le recensement de l'intégralité des artistes anglais et de leur style sur deux siècles.

La question du **portrait comme genre** éveille également la curiosité. Il faut alors questionner le rapport entre le portrait anglais, la peinture d'histoire et la peinture de paysage. On peut alors entrevoir une réflexion sur la **conversation-piece**, qui est un genre plus facile à identifier qu'à définir. Dans les années **1720**, la conversation piece se développe comme **genre hybride** entre le portrait, la scène de genre et le paysage et qui fait primer une forme de **réalisme britannique** sur l'art du portrait idéalisé. C'est une sorte de **portrait de groupe** de format réduit représentant des individus d'une même famille ou d'un même cercle de sociabilité s'adonnant à des activités **de loisir raffinés**. Elle emprunte à la **scène de genre hollandaise** et aux fêtes galantes de Watteau.

Le portrait est un **genre poreux**, il mêle peinture d'histoire, peinture de paysage, scène de genre. Le genre quant à lui emprunte à l'Histoire de l'Art, à l'Antique et se construit par la **référence**. L'**Histoire** imprègne de plus en plus le portrait, on voit alors des **allégories** ou des peinture d'histoire traité comme un portrait.

La majorité des grands portraitistes de l'époque est confronté à une **réalité économique** mais ont pour ambition de devenir peintre d'Histoire (Romney, Reynolds), de paysages (Gainsborough, Hoppner). Le portrait peut prendre des **allures** de peinture d'Histoire comme la peinture d'Histoire a pu se servir du portrait. Le paysage **accompagne** sans cesse, donne une **tonalité affective** à des modèles aux expressions généralement mesurées. Le portrait est un **enjeu du compromis** entre observation et théorie, entre un **empirisme** typiquement anglais propre à la tradition intellectuelle de la Grande-Bretagne, et une **philosophie esthétique** continentale ce qui en fait sa singularité.

Il faut prendre en compte la **manière de travailler** des peintres, et notamment leurs attentions portés à chaque détails et la présence de **peintres spécialistes** dans les ateliers (marines, paysages ou encore tissus). Toutefois certains artistes refusent d'avoir recours aux services de spécialistes, c'est le cas de **Gainsborough**. Reynolds prononce à son décès un discours éloquent: « il faut regarder [...] l'amour qu'il avait pour son art, dont il paraît que son esprit était uniquement occupé, et auquel il portait tout [...] il avait l'habitude de faire remarquer sans cesse à ceux avec

qui il se trouvait, tous les détails de physionomie, toute les combinaisons accidentelles de figure, tous les heureux effets de lumière et d'ombre dans les points de vue et dans les ciels, soit qu'il se promenât par les rues, soit qu'il se trouvait en compagnie [...] et d'autre part il rapportait de la campagne dans son atelier des branches d'arbres, des plantes, et différentes espèces d'animaux, qu'il dessinait ensuite, non de mémoire, mais d'après nature. Il se composait aussi, pour lui tenir lieu de modèle, des paysages sur sa table, avec des fragments de pierre des herbes sèches et des morceaux de miroir, que son pinceau changeait en rocher, en arbres, en étangs et en rivière. »

Frédéric Ogée :

-Le portrait anglais est un univers très mal connu de ce côté de la Manche. Il peut enrichir le travail des étudiants qui travaillent sur l'art français. C'est une tradition qui a ses spécificités et son originalité et qui a finalement peu de points de contact avec l'art continental. Le sujet est monumental et diachronique (il faut la conserver).

– A propos de l'extrême précision des visages par rapport au flou de l'arrière-plan. N'y a t-il pas une logique de studio d'artiste, les petites mains faisant le fond ? Ce n'est pas le cas à chaque fois et notamment chez Gainsborough.

-Ce sujet est idiomatiquement anglais et il n'y a pas de travaux de fond en France dessus. Pourquoi la Grande-Bretagne est le seul pays à avoir une National Portrait Gallery ? C'est un pilier de la culture anglaise, au centre de Londres. On voit à quel point le portrait est au cœur de l'*englishness*.

– Le protestantisme est à prendre en compte, la rupture n'est pas juste une rupture par rapport au pape, elle est aussi épistémologique et doctrinale dans son rapport à l'image.

-Il n'y a pas d'école nationale, les peintres sont contraints de peindre ce qu'ils ont sous les yeux. On touche à quelque chose d'autre, à la fin du XVIIe, au moment où l'Angleterre se stabilise après les guerres et les révolutions, il y a la création de la Société Royal à Londres. C'est une académie

des Sciences avec notamment Newton et Locke qui inventent la science moderne. Leur programme est que la vérité est dans la l'observation de la nature : hic et nunc. Ce n'est pas la nature fantasmée, bucolique, pastorale ou religieuse, idéalisé. Le fait d'être obligé de représenter ce que l'on a sous les yeux se transformer en un programme, c'est l'école anglaise. Elle se construit autour de cette idée, on ne se frotte pas aux sujets religieux, c'est un contresens idéologique et politique. Cette valeur, l'observation du livre de Dieu, c'est-à-dire la nature, la création, c'est là que se trouve la vérité. C'est le programme de l'école national de peinture, aller observer la nature dans ses moindres détails, dans tout ce qu'elle a de riche. Grâce à la peinture on la comprend mieux. L'artiste rejoint le scientifique, dans un programme allant vers la vérité. A l'intérieur de la grande nature, il y a la nature humaine, on fait du portrait mais il n'est pas idéalisé à la Van Dyck, on n'évacue pas le quotidien, l'imprévu, le laid. On tente de capter des moments de vie, parce que l'on s'approche de la nature. Le plus bel emblème de ce programme est *l'Autoportrait d'Hogarth*, avec sa cicatrice sur le front. On ne maquille pas les accidents de la nature, on les représente dans ce qu'ils ont de réel, la vérité est dans la faille plus que dans le beau idéal. Reynolds tente de trouver un compromis entre le beau idéal et la vérité, il est constamment en contradiction. Il veut rester fidèle à ce nouveau programme de l'école nationale et en même temps il ne veut pas passer sous silence Michel-Ange, Raphaël et la Renaissance italienne.

-Lorsque la Royal Academy s'installe à Somerset House, elle est au même étage que la Royal Society, c'est-à-dire l'académie des sciences. Les endroits où les artistes et les scientifiques réunissent pour discuter de l'académie et de la société sont adjacents. Seule une porte les sépare. Symboliquement c'est important. C'est l'institutionnalisation d'un programme.

-Les nouvelles idées scientifiques prônent l'observation de la nature dans un programme emblématique de la liberté anglaise. On contourne le classique et le théologique pour aller vers quelque chose de moderne. Le mot « moderne » les obsède.

Pierre Wat :

-Accrocher le portrait par le discours, par la tentative faite par Reynolds de définir le Grand Style, ce n'est pas possible. C'est la partie de Reynolds où il s'éloigne de la vérité des œuvres. Il souhaite

intégrer la peinture continentale et cela pèse sur son discours. Le discours est une théorie, mais elle n'est pas extraite de la pratique.

-La grande question est celle de la porosité. Le portrait un « genre », il faut alors s'interroger sur les frontières de ce genre. Il faut observer la toile de Gainsborough, *Mr and Mrs Andrews*, on ne sait pas si c'est un portrait ou un paysage. Il y a un risque intéressant dans la diachronie, s'interroger autour d'un certain nombre de points articulés entre eux. Durant ces deux siècles il y a un effet d'accélération phénoménale en Grande-Bretagne, il y a un effet de rattrapage. Il faut s'interroger sur les effets de projection, en voyant Gainsborough et Millet on retrouve des effets similaires.

-La *Conversation Piece*, est un sujet en soit. Il n'est pas possible de traiter en même temps la question du portrait/paysage, du portrait/ peinture d'histoire.

-Le mot d' « observation » est intéressant, en science et en art, il faut s'interroger sur l'observateur qui a un rapport fort avec les sciences et la religion. Il faut faire un travail sur l'histoire des idées. Le périodique *the Spectator* est à prendre en compte, mais aussi *Observations on the river Wye* de Gilpin. C'est à la fois « j'observe des paysages », mais aussi « je fais des observations », c'est la méthode empirique de Locke, on commence par les sensations et on en arrive à la réflexion, à l'abstraction, on passe de l'observation physique à l'observation mental, cela traverse la naissance de l'école anglaise de peinture. Ajouter à cela l'invention du roman moderne par les anglais. Tous les titres des romans sont des prénoms ou des noms, ce sont des histoires individuelles, des portraits. Il y a un tropisme lié à l'interrogation profonde des anglais au XVIIIe de savoir qui ils sont. Ils ne savent que faire de cette modernité. Il y a une recherche du beau qui se trouve au milieu.

[1] William Gilpin, *Essai sur la Gravure*, Breslau, B.on de B.***, 1800, n.p.

[2]Cat.exp., JOBERT, Barthélemy (dir.) , 1998, p. 8.

[3] Charles Rosen et Henri Zerner, *Romantisme et réalisme, Mythes de l'art au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 167.

[4] Blanc, Charles, *Histoire de peintres de toutes les écoles*, 1861, p.5.

[5] Blanc, Charles, *Lettres de Monsieur l'Abbé Le Blanc concernant le Gouvernement, la politique et les mœurs des Anglois et des François*, 1747, p.209-210.