

# Les peintres anglais et américains au musée d'Orsay

- Présentation
- Biographies
- Objectifs
- Préparation de la visite
- Bibliographie

## Présentation

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est une période qui voit s'intensifier les échanges entre les artistes des différents pays d'Europe et d'Amérique du Nord. Pour une visite concernant les œuvres des peintres anglais et américains exposées au musée d'Orsay, il est possible de traiter deux aspects :

- Le séjour de nombreux peintres américains en France, particulièrement à Paris. Certains ont suivi une formation dans des ateliers de peintres français, d'autres ont simplement noué des relations avec des confrères. Les deux courants artistiques qui ont le plus fortement influencé ces peintres sont le réalisme et l'impressionnisme.

- L'affirmation, en Grande-Bretagne, d'un courant original, celui des préraphaélites, qui a ouvert la voie au mouvement symboliste et à l'Art nouveau.

### • la peinture américaine

Les premiers peintres américains sont essentiellement des portraitistes dont les œuvres se ressentent des origines anglaises ou hollandaises de leurs auteurs, pour la plupart restés anonymes. Peu à peu les nouveaux riches, commerçants des Etats du nord ou planteurs du sud, passent des commandes et le genre du portrait devient plus académique. De l'époque coloniale émergent principalement les noms de Benjamin West (1758-1820), tôt émigré vers l'Europe pour n'en plus revenir, et surtout celui de son élève, John Singleton Copley (1838-1915). Après la guerre d'Indépendance (qui se termine en 1785), l'intérêt des artistes américains pour le paysage se développe. Thomas Cole (1801-1848), qui a commencé sa carrière comme portraitiste ambulant, peut être considéré comme le père spirituel du courant de peinture de paysage connu sous le nom d'Hudson River School. Dans le deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, ces peintres - il est plus juste de parler à leur propos de courant que d'école au sens strict - prennent pour sujet les paysages des rives de l'Hudson, à l'est des Etats Unis, dans un style qui évoque celui des peintres de Barbizon en France. Une tendance postérieure de ce courant, influencée par la mode des vues panoramiques, étend son champ d'investigation en direction des vastes paysages sauvages et rocheux de l'ouest du pays.

Dans les années 1850, l'influence européenne devient prépondérante. Les visiteurs d'outre-Atlantique sont nombreux à découvrir les œuvres de Jean-François Millet ou de Gustave Courbet à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 à Paris. Si les artistes européens se déplacent relativement peu vers le nouveau monde, leurs œuvres circulent largement sous forme de gravures et d'estampes.

La seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle voit l'émergence d'une peinture spécifiquement américaine. Le musée d'Orsay possède quelques œuvres d'artistes de cette période. Ceux-ci adoptent deux types de

comportements. Les uns, représentés par Winslow Homer et Thomas Eakins, ont effectué de brefs séjours en Europe, mais l'essentiel de leur carrière se déroule aux Etats Unis. Influencés particulièrement par le réalisme, ils se consacrent surtout aux scènes de genre. Les autres, parmi lesquels figurent James Whistler, Mary Cassatt ou John Singer Sargent, passent la plus grande partie de leur vie en Europe. C'est plutôt du côté de Manet et des impressionnistes que s'effectuent pour eux rapprochements et confrontations.

### • les Préraphaélites anglais

Dans les années 1840-50, la grande école de peinture anglaise qui avait inspiré les romantiques français s'éteint. Constable, Blake, Bonington, Turner sont morts et, comme le résume l'historien d'art Kenneth Clark, "tout se passe comme si le sentiment de la poésie qui avait inspiré la peinture britannique depuis presque soixante-dix ans s'était éteint". De jeunes artistes, insatisfaits de l'enseignement académique, se tournent vers les primitifs italiens et flamands dont ils admirent la liberté et la simplicité. Ils veulent retrouver la pureté et la noblesse d'expression de la peinture d'avant Raphaël (1485-1520) qui représente pour eux l'image achevée de la Renaissance et de l'humanisme.

En septembre 1848, naît à Londres, la Pré-Raphaelite Brotherhood à l'initiative, entre autres, des peintres Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt et John Everett Millais. Ford Madox Brown, maître et ami de Rossetti a été en contact avec les Nazaréens, groupe de jeunes allemands installés à Rome en 1810, qui avaient créé la Confrérie de Saint Luc, tentant de renouer les liens entre l'art et la foi. Il inspire le mouvement préraphaélite sans jamais y adhérer formellement. Le groupe reprend la forme de la Confrérie, qui correspond au réveil religieux qui touche la société, mais leur règlement concerne essentiellement les modalités de fonctionnement et l'organisation des expositions.

Ce mouvement s'inspire de la poésie d'Alfred Tennyson (1809-1892) et de John Keats (1795-1821) et emprunte ses sujets au Moyen Âge et à la Renaissance, mais prône, sur le plan technique, un retour au réalisme entendu comme la reproduction exacte de la nature. Les peintres se retrouvent à la campagne pour préparer le fond naturel de leurs toiles au plus près de la réalité, avant d'y inscrire leurs personnages dans lesquels on reconnaît souvent les membres du groupe ou leurs amis. Pour sa première manifestation publique, en 1849, un thème commun, *Isabelle et le pot de basilic*, poème de Keats inspiré de Boccace (1313-1375), était imposé, de même que l'ajout des initiales P.R.B. à leur signature. La critique les juge sévèrement, constatant une sorte de dissociation entre le naturalisme de l'exécution et les préoccupations idéalistes des artistes. Si John Ruskin (1819-1900) prend leur parti, c'est leur réalisme quasi scientifique qui l'intéresse,

beaucoup plus que le choix des thèmes. Lorsque plusieurs de leurs œuvres sont reconnues, à l'exposition de 1852, chacun suit déjà son propre chemin : Rossetti a renoncé à exposer dès 1851, Millais est devenu membre associé de la Royal Academy et Hunt s'apprête à partir pour la Terre Sainte.

Mais le Préraphaélisme se poursuit à travers un second groupe, sous l'impulsion de William Morris et Edward Burne-Jones. Ces artistes participent à la réalisation de fresques, recréent l'atmosphère des légendes de la Table Ronde, s'inspirent du poème de Keats, *La Belle Dame sans Mercy*, pour leur vision de la femme, lointaine et fatale. C'est surtout cette image de la femme, pleine d'une froide sensualité, de langueur, avec un teint pâle, des lèvres rouges, une abondante chevelure rousse, qu'on retient de la peinture préraphaélite. La ressemblance avec les modèles, particulièrement Elisabeth Siddal et Jane Burden Morris, est telle qu'elle entraîne une sorte de confusion, de va-et-vient, entre le réel et l'imaginaire. Henry James, rencontrant Jane Morris, constate "Il est difficile de dire si elle est une synthèse de tous les tableaux préraphaélites ou si ces derniers ne font qu'en proposer l'analyse aigüe. Dans les deux cas, c'est une merveille." William Morris, épris de médiévisme, se tourne rapidement vers l'artisanat d'art. Il crée en 1861 la firme Morris & C°, qui fabrique des meubles, des tapisseries, des céramiques des vitraux, des tissus, des objets, après avoir lui-même dessiné meubles et décors pour sa propre maison du Kent, la "Red House". En 1888, il est à l'origine du mouvement Arts and Crafts, avec la collaboration de Walter Crane qui partage ses idées socialistes.

Le mouvement symboliste français s'inspire des préraphaélites et l'Art nouveau reprend leur exaltation des formes féminines et végétales.

## Biographies

### • les peintres américains

John Abbott Mac Neill Whistler  
(Lowell, Massachusetts, 1834 - Londres, 1905)

Whistler abandonne l'école militaire de West Point en 1854 pour se consacrer à la peinture. Il s'installe en France en 1855 et fréquente l'atelier du peintre Charles Gleyre. Il se lance dans une vie de bohème et devient l'ami de Courbet et de Fantin-Latour. Fidèle à la théorie esthétique de Théophile Gautier ("L'art pour l'art"), il considère que l'œuvre doit être dégagée de toute association extérieure et affirme la primauté des intentions esthétiques sur le sujet.

Il participe au Salon des Refusés en 1865 avec *The White Girl* (1862) qui prendra le titre de *Symphonie en blanc n°1*. Dix ans plus tard, il adopte en effet pour ses œuvres une terminologie musicale qui correspond à sa conception d'une esthétique abstraite. Parallèlement, très influencé par l'art japonais, il se met à percevoir l'œuvre comme une entité décorative.

A partir des années 1860, Whistler se fixe à Londres, sans cesser de faire de nombreux séjours en France. Il représente à maintes reprises la Tamise, les ponts et brouillards londoniens, dans des gammes colorées. Sa préoccupation majeure devient la recherche purement formelle. Il oppose alors le souci de la forme et de la couleur dans les paysages et celui du réalisme pour les personnes et les détails.

A partir de 1870, il se consacre plus particulièrement au portrait (*Portrait de la mère de l'artiste*, 1871) qui lui permet de se concentrer sur les possibilités formelles que lui offrent son sujet.

Winslow Homer  
(Boston, 1856 - Prout's Neck, Maine, 1910)

D'abord lithographe et illustrateur, Homer exécute des reportages dessinés pendant la guerre de Sécession. Vers trente ans, il aborde la peinture et ses premières toiles sont consacrées à des scènes de genre inspirées par la vie militaire et la campagne, qu'il traite de manière originale en éliminant toute anecdote. Homer s'intéresse à la peinture pour elle-même, sans souci de message ou de signification seconde.

Il séjourne à Paris en 1866-1867 et subit l'influence des peintres impressionnistes alors encore à leurs débuts, puis celle des estampes japonaises. Les années 1870 sont consacrées à l'aquarelle. Un de ses thèmes récurrents est celui des enfants jouant, insouciant, qu'il oppose aux personnes adultes, anonymes et solitaires. A partir de 1881 il fait un long séjour en Angleterre. Son sujet dominant devient la mer, sa palette s'assombrit et sa touche s'empâte.

Il passe la fin de sa vie en Amérique, dans le Maine, et se consacre à peindre des pêcheurs et des marins, leurs dures conditions de vie et leur héroïsme, fouillant toujours plus le thème des rapports entre l'homme et la nature.

Thomas Eakins  
(Philadelphie, 1844 - id., 1916)

Après un début de formation à la Pennsylvania Academy of Fine Arts et des cours d'anatomie, Eakins vient à Paris en 1866 et fréquente l'atelier du peintre Gérôme.

Les œuvres de Rembrandt, Velasquez, Ribera et Courbet l'influencent. Il développe sa propre conception du réalisme, marquée par l'intérêt qu'il porte aux sciences et à la photographie, et notamment, aux travaux de Muybridge sur la décomposition du mouvement.

De retour à Philadelphie en 1870, il ne quittera plus la ville. Il accorde beaucoup d'intérêt à la représentation du nu et à la précision anatomique. Les réactions hostiles du public à la présentation de *La Clinique Gross*, qui figure une opération sur un patient réel, s'ajoutent aux réticences de certaines de ses élèves devant son enseignement fondé sur le modèle vivant et provoquent son éviction du poste d'enseignant qu'il occupait à l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie. Il continue néanmoins à trouver des occasions de représenter des corps humains, notamment par le biais d'une *Crucifixion* (1880). Il s'intéresse également à la représentation des classes moyennes urbaines, dans des portraits, des scènes d'intérieur et de plein air.

Peu reconnu de son vivant, Eakins est aujourd'hui considéré, avec Winslow Homer, comme l'un des principaux représentants du réalisme américain, inspirant notamment ceux que l'on a appelé, suite à leur exposition collective de 1908, les "Peintres de la poubelle" (autour de Robert Henri).

Mary Cassatt  
(Allagheny City (aujourd'hui Pittsburgh), Pennsylvanie, 1844 - Mesnil Théribus, Oise, 1926)

Née aux Etats Unis, Mary Cassatt passe son enfance en Allemagne, puis en France. Elle fait ses études à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie de 1861 à 1865, puis à Paris où elle fréquente l'atelier de Charles Chaplin, et enfin à Parme.

Elle commence à présenter des œuvres au Salon en 1872. Degas, qui a remarqué ses travaux, l'invite à se joindre au groupe des impressionnistes à la suite du refus de son envoi au Salon de 1876. Elle participe aux expositions impressionnistes à partir de 1877.

Mary Cassatt s'intéresse à la représentation de la figure humaine, particulièrement au thème de la mère et l'enfant. A côté de la peinture, elle pratique également la gravure, le pastel et le dessin. Elle consacre une partie de ses dernières années à faire connaître l'impressionnisme aux Etats-Unis et parvient à faire entrer dans les musées américains de nombreuses œuvres de ce courant.

John Singer Sargent  
(Florence, 1856 - Londres, 1925)

De nationalité américaine, Sargent ne se rend pour la première fois aux Etats-Unis qu'à l'âge de

vingt ans. Après une enfance itinérante en Europe, il se fixe à Paris en 1874 et étudie la peinture dans l'atelier de Carolus-Duran. Il est influencé par Whistler et Degas, devient l'ami de Monet, empruntant un moment la touche des impressionnistes. Il expose régulièrement au Salon officiel. A travers de fréquents voyages en Espagne, Hollande et Afrique du Nord, il est influencé par les touches libres et franches de Hals et de Velasquez.

Sargent se fixe en 1885 à Londres où il répond à diverses commandes de peintures murales. Il expose à la Royal Academy dont il devient membre en 1897, puis effectue à la fin de sa vie de nombreux séjours aux Etats-Unis où il rencontre un grand succès.

Si Sargent est surtout connu pour ses portraits, il a peint également des paysages et des scènes de la vie militaire.

Lionel Walden  
(Norwich, Connecticut, 1861 - Paris, 1933)

Walden est un peintre d'origine américaine dont la biographie est mal connue. On sait qu'il a été à Paris l'élève de Carolus Duran, et qu'il a eu des œuvres acceptées au Salon à partir de 1903 et participé à de nombreuses expositions. Il a été influencé par les impressionnistes, ce dont témoignent ses marines et clairs de lune sur les côtes bretonnes et anglaises. Il s'est ensuite tourné vers des thèmes liés à la vie contemporaine, dans la lignée des naturalistes.

### • les peintres anglais

Ford Madox Brown  
(Calais, 1821 - Londres, 1895)

Après avoir étudié la peinture en Belgique, Ford Madox Brown séjourne à Paris de 1840 à 1845 et découvre les œuvres de Delacroix et celles des peintres espagnols réunis au Louvre par Louis-Philippe. Le romantisme "byronien" de ses débuts se teinte alors de réalisme.

En 1845, il est à Rome où il s'intéresse, entre autres, au travail des peintres du groupe des Nazaréens - groupe d'artistes allemands qui travaillent à Rome et dont la démarche est proche de celle qu'adopteront les préraphaélites. F.M. Brown retourne en Angleterre et devient le professeur et l'ami de Dante Gabriel Rossetti. Il n'adhère jamais formellement à la confrérie des préraphaélites, mais son œuvre présente de nombreuses affinités avec les objectifs de ce groupe. Il s'intéresse également à des sujets sociaux qu'il traite sous un angle parfois moralisateur. En 1861 il est l'un des cofondateurs du groupe Morris and Co et quelques années plus tard du mouvement Arts and Crafts.

Sir John Everett Millais  
(Southampton, 1829- Londres, 1896)

Elève précoce à la Royal Academy, Millais obtient très tôt des médailles pour ses premières œuvres qui sont dans la tradition académique. Suite à sa

rencontre avec William Hunt et Rossetti, Millais fait partie des fondateurs de la confrérie des préraphaélites. Après avoir reçu un accueil mitigé, il rencontre un certain succès avec *Ophélie* (1851-52). Millais peint ses paysages sur nature et y intègre les personnages ultérieurement, dans son atelier.

A partir de 1855, il s'écarte du mouvement, s'attaque à des sujets contemporains et exploite la veine mélodramatique (*La Jeune Aveugle*, 1856). Il entame une carrière officielle après avoir été élu, en 1868, à la Royal Academy dont il devient le président peu de temps avant sa mort.

Edward Burne-Jones  
(Birmingham, 1833 - Londres, 1898)

Alors qu'il se destinait tout d'abord à rentrer dans les ordres, Burne-Jones rencontre William Morris, avec lequel il partage une admiration pour Dante Gabriel Rossetti, l'un des fondateurs du préraphaélisme. Au cours d'un voyage en France en 1855, les deux amis découvrent l'art médiéval puis, en Italie, les Primitifs. Ils s'engagent dans une carrière artistique et fondent la seconde tendance préraphaélite, plus proche du Symbolisme.

Burne-Jones devient un moment l'un des directeurs de la firme Morris & C° fondée en 1862 et qui, s'inspirant de Ruskin, a pour ambition de bâtir des liens entre le monde de l'art et celui du travail et d'intégrer l'esthétique dans le social. Dans sa peinture, Burne-Jones refuse la représentation de la réalité contemporaine et illustre des sujets médiévaux (*L'Enchantement de Merlin*, 1874) ou antiques (*Le Miroir de Vénus*, 1872), peint des cycles évoquant, en plusieurs épisodes, un mythe ou une légende (*L'Histoire de Pygmalion*, 1869-79 ou *L'Histoire de Persée*, à partir de 1875). Le renouveau d'intérêt pour le symbolisme et l'Art nouveau, dont il est considéré comme l'un des prophètes, ont permis la redécouverte de son œuvre, un moment oubliée.

Walter Crane  
(Liverpool, 1845 - Londres, 1915)

Walter Crane est le fils d'un peintre qui enseigne à l'Académie. Il fait son apprentissage chez un graveur sur bois socialiste. Après avoir eu un succès mitigé à l'exposition de la Royal Academy, en 1862, il se consacre à l'illustration d'ouvrages et aux arts décoratifs. Il dessine des papiers peints pour la maison Jeffery & C°, participe à la création de la Guilde des travailleurs artistiques (Art Workers' Guild) dont il devient le grand maître en 1888. Entre-temps il a adhéré à la Socialist League de William Morris. Il est président de l'Association pour l'exposition Arts and Crafts jusqu'en 1912, responsable de l'enseignement artistique à l'École d'art de Manchester puis Directeur du Royal College of Art de South Kensington à Londres. Il publie en 1911 un recueil de conférences, *William Morris to Whistler*.

## Objectifs

- acquérir des notions de base concernant l'histoire de la peinture anglaise et américaine dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.
- apprendre à regarder et à analyser des œuvres dont les styles sont très différents.
- donner aux élèves des éléments de base qui leur permettent de présenter un document iconographique à l'épreuve orale d'anglais du baccalauréat : vocabulaire plastique, éléments pour l'analyse d'images.

## Préparation de la visite

- présenter aux élèves le musée d'Orsay, son architecture et la période concernée par les collections (1848-1914).
- leur fournir les éléments concernant les courants artistiques évoqués à l'occasion de cette visite.
- étudier les passages des œuvres littéraires auxquelles il sera fait référence (cf. bibliographie).
- leur donner les notions de vocabulaire nécessaires pour exprimer les connaissances acquises en histoire de l'art et pour décrire et analyser un tableau (les enseignants peuvent aussi choisir de mener la visite en langue anglaise).

## Bibliographie

- Jules David Prown, *La Peinture américaine. Des origines à l'Armory Show*, Skira, 1987
- Jean-Jacques Mayoux, *La Peinture anglaise. De Hogarth aux Préraphaélites*, Skira, 1988
- *Dictionnaire de la peinture anglaise et américaine*, Larousse "Essentiels", 1991
- Gérard-Georges Lemaire, *Les Préraphaélites. Entre le ciel et l'enfer. Une anthologie*, Ch. Bourgeois, 1989
- Dominique Jarrasse, *Les Préraphaélites*, Herscher "Le musée miniature", 1995
- Edward Lucie-Smith, *Le Réalisme américain*, Editions de la Martinière, traduction française, 1994
- Pierre-Louis Mathieu, *La génération symboliste, 1870-1910*, Skira, 1990
- Jay Roudebush, *Mary Cassatt*, Flammarion, 1979
- Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international*, R. Laffont, "Bouquins", 1987, 2 volumes
- *Les Femmes impressionnistes, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot*, Catalogue de l'exposition du musée Marmottan, 1995
- *Whistler, 1834-1903*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, Paris, RMN, 1995
- William Morris, *Contre l'art d'élite*, Hermann, 1985
- John Ruskin, *La Nature du Gothique*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992
- Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Garnier-Flammarion, 1967, 2 volumes (l'épisode concernant *Saint Georges terrassant le dragon* est dans le volume I)
- George Gordon Byron, *Don Juan, satire épique*, pour la traduction française : Michaud, 1908 (épisode concernant *Haydée découvrant le corps de Don Juan* : chant II, strophes CVII à CXXIX)
- John Keats, *Poèmes et poésies*, Gallimard, 1996
- Alfred Tennyson, *Le Rêve d'Akbar et autres poèmes*, La Différence, 1992 (édition bilingue français-anglais)

# Les peintres anglais et américains au musée d'Orsay

## • La visite : les œuvres

N.B. : les œuvres sont proposées dans l'ordre du parcours général du musée

On commencera par présenter aux élèves les grandes lignes de la visite qui s'appuie sur les éléments suivants :

- des œuvres représentatives du réalisme et de l'impressionnisme permettant de mesurer l'influence de ces courants sur les œuvres des peintres anglais et américains qui seront étudiées ultérieurement.
- des œuvres de peintres américains qui ont séjourné plus ou moins longuement en France et qui ont été marqués par ces influences.
- des œuvres de peintres anglais que l'on peut rattacher au courant préraphaélite.

Cette présentation préalable est rendue nécessaire par le fait que les lieux d'accrochage des œuvres ne permettent pas, sauf à accomplir un parcours cahotique, de les étudier dans cet ordre.

En début de parcours, montrer rapidement *Un enterrement à Ornans* (1849-50) de Gustave Courbet et *Femmes au jardin* (1867) de Claude Monet, en resituant ces œuvres dans leurs courants respectifs : réalisme - scène de la vie ordinaire, refus d'idéalisation... - et impressionnisme - peinture en plein air, palette claire, vibration de la lumière...

- localisation : rez-de-chaussée, salles 7 et 18

### 1. Mary Cassatt :

*Femme cousant dans un jardin* (1880-82)

Œuvre présentée à la dernière exposition du groupe impressionniste (1886)

- localisation : rez-de-chaussée, salle 19 (collection Personnaz)

• sujet : Mary Cassatt traite l'un des thèmes familiers des impressionnistes, l'intégration d'un portrait dans un paysage. Le fait qu'elle choisisse de représenter une femme est l'une des constantes de son œuvre. On peut y voir un choix volontaire mais également s'interroger : n'est-ce pas plutôt une contrainte pour une artiste femme à laquelle les modèles masculins sont peu accessibles ? Cette difficulté est illustrée par les problèmes de ségrégation entre les sexes qui ont perduré après que l'École des Beaux-Arts a été ouverte aux filles, en 1900. Lorsqu'un modèle masculin était proposé, les femmes devaient le représenter non pas nu, mais couvert d'un pagne, ce qui permettait aux enseignants, souvent hostiles à la mixité, de reconnaître leurs œuvres et de ne pas leur attribuer de prix...

- observer :

- Le cadrage est serré, la jeune femme occupe les deux-tiers du tableau. Le point de vue est en surplomb, on parlerait aujourd'hui de "plongée".  
- Le personnage est présenté de face, la raie qui sépare ses cheveux ainsi que les montants du fauteuil accentuent cette frontalité qui est néanmoins déstabilisée par les lignes obliques formées par le chemin en pente et les feuillages de l'arrière-plan.

- l'artiste joue de différentes touches : larges coups de pinceaux pour le fond, où les verts sont rehaussés par les taches rouges des fleurs ; touches plus fines pour le vêtement et les plis de l'étoffe traités en transparence..

### 2. Sir John Everett Millais :

*Mrs Heugh à l'âge de 93 ans* (1872)

- localisation : rez-de-chaussée, salle 22

• sujet : le musée d'Orsay ne conserve pas d'œuvres correspondant à la période préraphaélite de Millais. Il s'est éloigné de ce mouvement au milieu des années 1850, pour se consacrer de plus en plus aux tableaux historiques et aux portraits, qui lui apportent le succès et les moyens d'assurer la subsistance de sa famille. Le portrait de Mrs Heugh a été commandé par le fils du modèle, qui possède lui-même des œuvres de l'artiste. Les éléments du décor évoquent une atmosphère bourgeoise et confortable : large fauteuil de velours vert dont le dossier est recouvert d'un tissu d'Orient, présence d'un animal familier, tenture sombre qui occupe les deux-tiers du mur du fond, cadre accroché dans l'angle gauche... Faire mémoriser ces éléments aux élèves afin qu'ils puissent établir la comparaison avec le portrait de la mère de Whistler qui sera vu un peu plus loin dans la visite.

- observer :

- le personnage, vu de trois-quarts, s'inscrit dans un format carré dont il occupe une grande partie  
- la circulation du regard du spectateur est guidée par les valeurs les plus claires - visage, mains, perruche - tandis que les valeurs les plus foncées se trouvent dans la robe et la tenture.  
- le peintre rend avec beaucoup de précision les effets de matière, tissus, métaux, ainsi que les marques de la vieillesse sur les chairs de Mrs Heugh.

### 3. Edward Burne-Jones : *Princess Sabra* ou *La Fille du roi* (1865-66)

- localisation : pavillon amont, premier étage

• sujet : il s'agit d'un épisode de *La légende dorée* de Jacques de Voragine, consacré à Saint Georges. Un dragon terrorise la ville de Silcha, en Lybie, et après lui avoir sacrifié toutes les brebis, les habitants tirent au sort parmi leurs enfants ceux qui devront apaiser sa fureur. Le sort désigne un jour la fille du roi ; elle sera sauvée par Saint Georges qui tue le monstre. Ce thème a été maintes fois traité par des peintres depuis la Renaissance, notamment par Carpaccio, Paolo Uccello... Burne-Jones l'illustre en sept tableaux dans un ensemble décoratif destiné à la salle à manger de la maison du dessinateur Birket Foster, à Witley, dans le Surrey.

Nous avons ici le premier des panneaux, alors que la jeune fille, traitée à la manière des vierges gothiques, se promène dans un jardin, un livre pieux à la main.

- observer :

- bien qu'il s'agisse d'une huile sur toile, la facture et la palette s'apparentent à celles d'une peinture murale. La volonté de travailler à la manière des fresquistes du XV<sup>e</sup> siècle contribue à donner une impression d'intemporalité.

- Burne Jones ne cherche pas à donner l'illusion d'une perspective en trois dimensions. Il choisit de traiter le fond, représentant arbres et fleurs, en quatre bandes de valeurs différentes. Le fait que



1



2



3

1. Mary Cassatt : *Femme cousant dans un jardin* (1880-82)  
2. Sir John Everett Millais : *Mrs Heugh à l'âge de 93 ans* (1872)  
3. Edward Burne-Jones : *Princess Sabra* ou *La Fille du roi* (1865-66)

les valeurs des bandes situées en bas et en haut du tableau soient sensiblement les mêmes contribue à supprimer toute impression de profondeur. La jeune femme est traitée en aplatissement, sa silhouette se découpe sur le fond et le peintre ne cherche pas à l'intégrer au paysage, renforçant ainsi l'effet décoratif du fond.

(on peut voir également, du même artiste, *La Roue de la Fortune*, niveau médian, salle 59)

#### 4. Ford Madox Brown :

*Haydée découvrant le corps de Don Juan* (1878)

- localisation : pavillon amont, premier étage
- sujet : ce tableau est inspiré de *Don Juan, satire épique*, publié par Byron entre 1819 et 1824 (Chant II, strophes CXII à CXXIX).

A la suite d'une intrigue galante avec Dona Julia, Don Juan, jeune noble sévillan âgé de seize ans, est envoyé à l'étranger par sa mère. Le navire qui l'emmena fait naufrage. Il prend place à bord d'une chaloupe avec une partie de l'équipage et après des souffrances inouïes - il voit notamment son précepteur et son chien sacrifiés pour nourrir les passagers - il est rejeté sur une île grecque et découvert par Haydée, fille du corsaire Lambro. Féru, comme tous les préraphaélites, de sujets littéraires, Ford Madox Brown illustre une édition populaire des poèmes de Byron et choisit de faire un tableau consacré à cet épisode. Il prend pour modèles la fille du consul de Grèce et un jeune napolitain, passant outre la répugnance du puritanisme victorien pour la représentation de la nudité masculine.

- observer :

- le tableau est séparé en deux par une diagonale qui va du regard de la compagne d'Haydée aux pieds de Don Juan : à droite le paysage, à gauche les personnages. Le regard du spectateur circule d'un personnage à l'autre suivant cette même diagonale.

- les couleurs utilisées sont vives, voire excessives, et la lumière dorée qui baigne la scène semble totalement artificielle ; il n'y a aucune source lumineuse précise et les jeux des ombres se contredisent.

- le traitement peu réaliste du paysage évoque plutôt un décor de théâtre dans lequel des acteurs jouent leur rôle dans des attitudes grandiloquentes ou alanguies.

#### 5. Walter Crane : *Mrs Walter Crane* (1892)

- localisation : pavillon amont, premier étage
- sujet : c'est le portrait de la femme de l'artiste. Il ne s'agit pas d'un portrait psychologique, mais d'une sorte de manifeste de la vie et du travail de l'artiste. Le milieu social et intellectuel est évoqué à travers les accessoires : chapeau, dentelles, bijoux, livre ouvert. D'autres éléments du décor invitent à ne pas oublier les multiples activités de Crane : le papier peint qui sert de fond rappelle qu'il est également décorateur, et le livre qu'il pratique l'illustration. Enfin la mention du nom du modèle sur le phylactère, accompagné de la date et de la signature (Mary Frances Crane June 1882

Pinx + le monogramme en forme de grue) peut avoir plusieurs sens : identification du modèle, mais également revendication par l'artiste de son tableau et de ce qu'il y donne à voir : sa femme, son milieu, son goût pour la décoration, ses sources d'inspiration médiévistes (les motifs du papier peint évoquent les tapisseries "mille-fleurs" du Moyen Âge)...

- observer :

- personnage et décor sont baignés dans une même lumière frontale.

- le peintre utilise des valeurs sombres pour le vêtement et le chapeau, claires pour le visage, les mains, les dentelles, le phylactère et certaines fleurs du décor, moyennes tachées de clair pour le fond. Le regard circule, à travers ce tableau, de valeurs claires en valeurs claires.

#### 6. James Abbott Mac Neill Whistler :

*Arrangement en gris et noir n°1*, ou *Portrait de la mère de l'artiste* (1871)

- localisation : niveau supérieur, salle 30

• sujet : portrait de sa mère par l'artiste. La vieille dame, vêtue de noir, assise sur une chaise de bois noir, est installée devant un mur gris. Le coin gauche est occupé par un rideau noir sur lequel sont imprimées quelques fleurs blanches, tandis que la monochromie du mur est rompue par une gravure encadrée (il s'agit de la reproduction de *Black Lion Wharf*, de Whistler) et la bordure coupée d'un autre cadre. Le décor dépouillé, l'absence d'accessoires évoquant l'intimité, donnent à ce portrait une austérité qui l'éloigne de l'impression de confort émanant du portrait de Mrs Heugh vu précédemment.

En s'attardant sur le double titre donné par Whistler à son tableau, on peut penser que la composition lui importe autant que le sujet représenté. Cette façon d'attirer l'attention sur la facture de l'œuvre prend une importance croissante chez l'artiste qui, peu à peu, délaisse dans ses titres toute référence au sujet, et désigne ses œuvres par des allusions à une gamme chromatique ou à une composition musicale. Le musée d'Orsay possède ainsi un autre tableau de Whistler, intitulé simplement *Variations en violet et vert* (1871). (même salle)

- observer :

- le tableau est construit suivant une structure géométrique constituée d'éléments verticaux et horizontaux ; le personnage occupe une masse triangulaire sur un fond fait de rectangles plus ou moins allongés.

- les seuls éléments qui suggèrent profondeur ou volume sont le réseau de fines lignes verticales du tapis et le repose-pieds, d'une part, les mains et le visage de la femme, d'autre part. Le "hors cadre" est suggéré par les coupures du cadre en haut à droite, de la robe, en bas au centre, et de la tenture sur deux côtés.



4



5



6

4. Ford Madox Brown : *Haydée découvrant le corps de Don Juan* (1878)

5. Walter Crane : *Mrs Walter Crane* (1892)

6. James Abbott Mac Neill Whistler : *Arrangement en gris et noir n°1*, ou *Portrait de la mère de l'artiste* (1871)

7. John Singer Sargent : *La Carmencita* (1890)

- localisation : niveau médian, salle des fêtes
- sujet : il s'agit du portrait d'une danseuse espagnole qui s'est produite à Paris en 1889 dans le cadre de "l'allée des étrangers", à l'occasion de l'Exposition universelle. Au cours de ce même événement, le tableau d'Edouard Manet, *Lola de Valence* (1862, musée d'Orsay, rez-de-chaussée, salle 14) est exposé, et Sargent ne peut ignorer cette œuvre, d'autant plus qu'il a été l'élève de Carolus-Duran, ami intime de Manet. Quelques mois plus tard, Sargent retrouve la danseuse andalouse à New York et elle accepte de poser. Elle ne se contente bientôt plus des quelques bracelets qu'elle avait demandés en guise de dédommagement, et ses exigences financières deviennent exorbitantes. Elle laisse finalement tomber Sargent avant qu'il ait fini son portrait, posant un temps pour un autre peintre, Chase, qui connaît les mêmes déboires que Sargent et qui introduit dans son portrait un bracelet aux pieds du modèle pour rappeler sa mésaventure. Sargent donne à Carmencita une expression arrogante et une attitude provocante, une légèreté contre-plongée accentue les effets produits par le pied cambré, la jambe aguichante, la jupe rutilante, les mains posées sur les hanches. Faut-il attribuer à la défection du modèle le caractère inachevé du bras et de la main gauches ?

- observer :

- la lumière semble être dirigée par un projecteur sur le modèle et sur lui seul, laissant le fond dans l'ombre. Elle est totalement artificielle et l'ombre de la robe sur le sol est en contradiction avec la direction de la source supposée de la lumière.
- les couleurs vives utilisées pour le personnage, qui vont du blanc jusqu'à un jaune presque doré pour la robe, la fleur dans les cheveux, le lacet de la chaussure droite, s'opposent à celles du fond, sombres et neutres.

8. Winslow Homer : *Nuit d'été* (1890)

- localisation : niveau médian, salle 59

- sujet : un couple de femmes danse au bord de la mer, éclairé par une lumière semblant provenir d'une maison qui serait située, par rapport au tableau, à la place du spectateur. Un groupe de silhouettes fantomatiques, sans épaisseur, tourne le dos à la scène, regardant vers le large.

L'atmosphère nocturne semble électrique, et les danseuses paraissent envoûtées par un charme étrange. Celle qui est vue de face a un visage rayonnant, et une grande sensualité se dégage du corps vu de dos, dont la longue robe souligne les séduisantes rondeurs.

- observer :

- le sol, la mer et le ciel sont figurés par trois bandes de valeurs différentes et celle qui évoque la mer est elle-même formée de trois niveaux, rochers et ombres séparant deux plans de mer plus claire. Chacune des bandes est reliée à celle qui la juxtapose : les personnages de droite font le lien entre le sol et les rochers, les femmes qui dansent entre le sol (où l'on distingue des lattes

comme sur un plancher ou une piste de danse) et la zone d'ombre, tandis que cette zone s'estompe dans la bande figurant le ciel. L'impression de profondeur est renforcée par le point rouge (un phare ?) situé sur la ligne d'horizon.

- la plage, le ciel et les personnages dans l'ombre sont traités en aplats, la mer et les rochers en touches apparentes, larges près de la plage, de plus en plus petites près de la ligne d'horizon. Pour les femmes qui dansent, Homer a choisi le modelé, répartissant ombres et lumières de façon à donner l'impression de formes en trois dimensions.

9. Thomas Eakins : *Clara* (vers 1900)

- localisation : niveau médian, salle 59

- sujet : portrait d'une femme nommée Clara J. Mather. Le peintre situe son modèle hors de tout contexte, aucun élément de décor, aucun accessoire ne sont représentés. C'est la psychologie de la femme qui semble intéresser l'artiste. Le regard, vide d'expression, n'évoque aucune possibilité de contact, ni entre le modèle et le peintre, ni entre la femme et le spectateur. Le fait que le personnage, vu en légère contre-plongée, occupe les deux-tiers supérieurs du tableau, alors que le tiers inférieur est dans l'ombre, contribue à faire émaner de ce portrait une certaine immanence, le personnage a une expression lointaine et absente, un air mélancolique.

- observer :

- la lumière semble provenir d'une source définie, vers laquelle est tourné le regard de Clara. Le peintre utilise un effet de clair-obscur pour le visage dont le volume est souligné par le jeu de l'ombre et de la lumière.

- seul le visage, et particulièrement la partie située à gauche du tableau, se détache en valeur claire sur un fond de valeur sombre. Le vêtement se confond avec le fond, excepté au contact immédiat du cou du personnage qui, lui-même, est partiellement dans l'ombre. Le regard du spectateur ne circule pas dans ce tableau, ou du moins très peu, en dehors de la zone de valeur claire du visage et du cou.

10. Lionel Walden : *Les Docks de Cardiff* (1894)

- localisation : niveau médian, salle 58

- sujet : Cardiff, le plus grand port charbonnier anglais, exporte depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle le charbon des bassins houillers voisins, ce qui explique la présence des trains et des voiliers. La représentation d'un paysage industriel et la volonté du peintre de le transposer dans un langage esthétique peuvent appeler un rapprochement avec *La Gare Saint-Lazare* de Monet (salle 32).

Il se dégage de cette scène une atmosphère de mystère, de rêverie, accentuée par la quasi absence de présence humaine dans ce paysage transformé par l'homme et qui n'existe que par et pour lui. A peine distingue-t-on la tête du conducteur de la locomotive, qui devient en



7



8



9

quelque sorte l'œil de la machine. Les équipements nécessaires au commerce maritime font place à un jeu de surfaces presque abstraites.

• observer :

- le plan du sol est construit par l'ensemble des rails, traverses... L'espace est organisé de la droite vers la gauche : gros plan sur les rails de droite - écartement des rails, précision des détails : traverses, manettes, feux de signalisation - , diminution de l'écartement des rails vers la gauche, traitement plus flou des lampes, miniaturisation des bâtiments et machines, direction des fumées...

- dans la pénombre du crépuscule d'une journée humide, la lumière semble provenir des divers points lumineux constitués par les feux de signalisation, les phares, les projecteurs et leurs reflets sur le sol mouillé, ainsi que de la diffraction de cet éclairage dans les fumées. Walden traite en zones sombres teintées de brun-rouge les bâtiments, la locomotive et les wagons de même que la partie comprise entre les rails du premier plan à droite, en zones de valeur plus claire et colorées de jaune, vert et bleu l'espace entre les rails au centre et les fumées. Les zones plus claires entraînent le regard entre les bâtiments et les grues sur la gauche du tableau, donnant l'illusion que les rails se poursuivent hors du regard et hors du cadre.



10