

L'Âge d'or de la peinture anglaise - De Reynolds à Turner

Chefs d'oeuvre de la Tate Britain

Martin Myrone - Cécile Maisonneuve

Musée du Luxembourg

11 septembre 2019 - 16 février 2020

Le long règne de George III, qui s'étend de 1760 à 1820, s'impose dans l'histoire de la Grande-Bretagne comme une période décisive de transformation de la société, d'affirmation du pays sur la scène internationale et d'essor artistique et culturel. C'est à la lumière de toutes ces évolutions que cette exposition entend présenter la peinture anglaise de cette époque. Tout en se référant aux maîtres du passé et aux grandes écoles qui s'étaient imposées sur le Continent, les peintres de cette génération se mettent en quête d'une identité proprement britannique. Avec la création des sociétés d'artistes, l'apparition et le développement des expositions, l'art sort de la sphère privée pour devenir public.

Sur le modèle français, l'Angleterre se dote en 1768 d'un cadre institutionnel : la Royal Academy of Arts. La fondation de cette institution majeure témoigne d'une ambition esthétique nouvelle et d'une volonté des artistes de se constituer en « école ». Si certains artistes peuvent compter sur quelques commandes royales, la plupart d'entre eux doivent composer avec une clientèle particulière formée non seulement d'une élite d'aristocrates, mais aussi des nouveaux acteurs du commerce et de l'industrie. Dans la société de consommation qui voit le jour, les artistes confrontés à une nouvelle demande renouvellent le portrait et le paysage. On assiste alors à l'émergence de fortes personnalités qui s'expriment dans une étonnante diversité de styles, adaptent leur production à l'évolution du marché et l'élèvent par la réflexion théorique. C'est l'époque de la grandeur, du *picturesque* et du sublime. Au travers de chefs-d'œuvre de la Tate Britain, cette exposition entend mettre à l'honneur un moment phare de la peinture anglaise, peu représentée dans les collections publiques françaises. Elle s'ouvre sur un face à face entre Reynolds et Gainsborough qui inaugure cet âge d'or.

1 - Reynolds et Gainsborough, face à face

À partir des années 1760, Joshua Reynolds et Thomas Gainsborough s'imposent en Angleterre dans le domaine du portrait. Tous deux obtiennent des commandes royales et sont des « peintres du roi ». La critique de l'époque les opposait régulièrement. Ils en ont certainement joué en produisant des œuvres dans l'intention délibérée d'inviter à la comparaison. Ainsi, entre les années 1760 et 1780, la rivalité des deux peintres était-elle devenue un spectacle.

Bien qu'animés d'une même ambition, Reynolds et Gainsborough poursuivent une trajectoire et des objectifs artistiques très différents l'un de l'autre. Reynolds établit très tôt sa renommée à Londres auprès d'une élite alors que Gainsborough commence sa carrière auprès d'une clientèle plus modeste dans les comtés du Suffolk et de l'Essex. Dans les portraits, Reynolds flatte par un jeu de références savantes, Gainsborough insuffle la vie avec brio.

En 1768, les deux peintres comptent parmi les membres fondateurs de la Royal Academy. Mais leurs rapports avec l'institution les opposent. Reynolds, reconnu comme un chef de file, en devient le premier président et y exprime ses théories dans des discours très construits. Gainsborough quant à lui se tient à distance, affiche un certain dédain pour les prétentions intellectuelles et ne fait part de ses points de vue sur l'art que de manière informelle dans sa correspondance avec quelques intimes.

Tous deux vouent cependant une même admiration à Anton Van Dyck qui fit carrière en Angleterre au XVIIe siècle. Ils partagent aussi un goût pour l'expérimentation technique et travaillent la couche picturale en jouant sur des effets de texture expressifs, grumeleux chez Reynolds, fluides chez Gainsborough.

2 – Portraits, images d'une société prospère

La rapidité du développement économique et urbain favorise un marché florissant pour les portraitistes, surtout à Londres et à Bath, cité thermale à la mode, mais aussi dans des villes en pleine croissance comme Liverpool. Dans les années 1760, la multiplication des expositions publiques et l'essor du marché de l'estampe permettent aux portraitistes de mieux se faire connaître du public.

Francis Cotes, peintre très apprécié de George III, aurait pu devenir le plus sérieux concurrent de Reynolds et de Gainsborough, si la mort ne l'avait fait brutalement disparaître de la scène. Johan Zoffany, d'origine allemande, très en grâce auprès de la reine Charlotte, perce aussi dans ces années-là. Mais c'est surtout George Romney qui devient à Londres un portraitiste en vogue, notamment auprès d'une société nouvelle d'entrepreneurs et de marchands. Contrairement à la plupart des grands portraitistes qui courtisent la famille royale et fréquentent la Royal Academy, Romney bâtit sa réputation sur son indépendance. Tous ces peintres introduisent dans les années 1760 et 1770 des portraits plein de vigueur qui se distinguent aussi par leur incroyable variété.

La mort de Gainsborough en 1788 et de Reynolds en 1792 laisse le champ libre à une nouvelle génération. John Hoppner et William Beechey en sont les figures montantes et se font connaître avec des oeuvres où l'on sent poindre le romantisme. Ils sont toutefois rapidement concurrencés par un jeune prodige qui séduit la société londonienne : Thomas Lawrence, doté d'un sens aigu de la dramaturgie, éblouissant dans son travail de la couleur, figure de proue du nouveau mouvement romantique. Il sera nommé président de la Royal Academy en 1820.

3 - Dynasties et familles, images d'un entre-soi

Une société de consommation, plus individualiste, émerge en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle. Dans le portrait, les formules picturales héritées du siècle précédent n'offrent ni la variété, ni le degré de personnalisation attendu par cette société nouvelle.

Les années 1730 et 1740 voient l'apparition des *conversation pieces*, ces portraits de groupe proches de la scène de genre, généralement de plus petit format, inspirés de l'art hollandais et flamand ainsi que de la peinture de Watteau. Les personnages, le plus souvent en famille, y sont mis en scène sur un mode informel. Au lieu de fixer le spectateur ou de jeter au loin un regard vide, ils conversent entre eux de manière spontanée. Avec des peintres comme Johan Zoffany et Francis Wheatley, la conversation piece évolue dans les années 1760 et 1770 vers plus de naturel et de liberté. Mais ces images qui ressemblent à des instantanés de la vie familiale, restent soigneusement composées autour de la figure du chef de famille. Avec George Romney et Joseph Wright of Derby, les formats s'agrandissent.

De manière générale, l'évolution du portrait traduit l'importance accrue accordée à l'espace privé, à la vie intérieure, au lien intime entre l'homme et la femme, aux enfants, au confort de la vie domestique. Les sentiments et les relations personnelles prennent le dessus sur la position des individus dans la société. Le portrait en costume qui brouille la véritable identité sociale des modèles, connaît aussi à cette époque un grand succès. Reynolds s'en amuse, notamment dans ses portraits d'enfants, en convoquant de célèbres références.

4 - Le spectacle de la Nature

Le paysage a joué un rôle central dans l'émergence d'une école anglaise de peinture. Il a permis à nombre de peintres de s'exprimer plus librement que dans le portrait où les exigences du commanditaire sont plus contraignantes. Mis à part le grand paysage classique empreint d'idéal et d'histoire, il était dans sa forme ordinaire peu considéré et relégué au bas de la hiérarchie académique des genres. En Grande-Bretagne à la fin du XVIIIe siècle, cette position subalterne est toutefois radicalement remise en question.

La période coïncide avec les guerres contre la France révolutionnaire, puis napoléonienne, qui limitent les possibilités de séjour sur le continent. L'accès aux trésors de l'art classique s'en trouve restreint. C'est l'occasion de repenser profondément le caractère national. Les vues champêtres et les scènes de la vie rurale, inspirées du territoire, prennent ainsi une importance inédite et participent pleinement à la définition de l'identité britannique.

Cette valorisation du paysage s'accompagne d'une nouvelle compréhension de la nature. Croquer sur le motif, comme Paul Sandby à sa fenêtre dans le portrait de Francis Cotes, devient un principe essentiel pour toute une génération de peintres qui se met à sillonner la campagne en quête de sujets. À cela s'ajoutent des ambitions esthétiques nouvelles, avec notamment la théorie du *picturesque*, qui repose sur l'idée que la variété, le mouvement et l'irrégularité peuvent conférer au paysage un surcroît de dignité.

Le succès du genre repose également sur sa dimension commerciale. Il existait en Angleterre un véritable marché pour la peinture de paysage, longtemps occupé par les productions hollandaises et flamandes. La société de consommation qui émerge à cette époque ne fait que renforcer la demande. Elle trouve dans ces tableaux de plus petit format, des oeuvres à la hauteur de ses attentes, représentant avec naturalisme des sujets simples et conçues avant tout pour le plaisir des yeux.

5 - Peindre à l'aquarelle

Dans les années 1760 et 1770, l'aquarelle est encore utilisée de façon traditionnelle, c'est-à-dire avant tout pour apporter de la couleur à des dessins.

Francis Towne, Alexander et John Robert Cozens, et surtout Thomas Girtin et Joseph Mallord William Turner, découvrent de nouvelles façons d'exploiter ce médium, en travaillant par lavis, par aplats ou par taches. De cette façon, la couleur acquiert indépendamment du trait un pouvoir figuratif propre. L'aquarelle contribue ainsi à la vitalité de la peinture de paysage en Angleterre.

Mécontents de la manière dont leurs œuvres étaient accrochées, notamment à la Royal Academy, les aquarellistes se regroupent dans la Society of Painters in Water Colours et organisent leurs propres expositions à partir de 1805. De petites dimensions, relativement peu coûteuses et représentant généralement des sujets faciles d'accès, les aquarelles s'adressent désormais à un marché de l'art bourgeois en plein essor. La liberté qui s'exprime dans ce médium semble bien correspondre aux aspirations nouvelles d'une société de marché.

6 - Aux frontières de l'Empire

En 1763, avec le traité de Paris, la Grande-Bretagne sort renforcée de la guerre de Sept Ans et s'impose comme principale puissance coloniale en Amérique, au Canada et en Inde, ainsi que dans les Caraïbes.

La crise politique en Amérique, la déclaration d'Indépendance en 1776 et la guerre qui s'ensuit, constituent un énorme traumatisme historique. L'espoir de maintenir un empire anglophone mondial se défait. Les historiens parlent d'une transition entre un « premier » empire britannique, centré sur l'Amérique, et un « second », tourné vers l'est, en particulier vers l'Inde.

Les ambitions coloniales de la Grande-Bretagne ne vont pas sans de lourdes conséquences sur les populations, la première venant de l'institution de l'esclavage. Au cours du XVIIIe siècle, les Britanniques deviennent les principaux acteurs de la traite négrière transatlantique. Si le commerce des esclaves est interdit en 1807, il faut attendre 1834 pour que l'esclavage lui-même soit formellement aboli.

Les arts plastiques ont contribué à voiler les dures réalités de l'empire britannique. Les portraits d'esclavagistes notoires font rarement allusion à l'origine de leur richesse. Rares sont les images qui évoquent la résistance des esclaves ou dépeignent la violence de cette exploitation humaine. Ainsi, dans sa représentation de la vie anglo-indienne, Zoffany reprend les principes de la *conversation piece*, les rehaussant tout juste de quelques touches d'exotisme. De même, les vues de l'Inde comme celles de William Hodges ou de Thomas Daniell, qui s'appuient sur les conventions de la peinture de paysage européenne, se veulent sereines et intemporelles.

7 - La peinture d'histoire, contradictions et compromis

Au XVIIIe siècle, la peinture d'histoire, au sommet de la hiérarchie académique des genres, ne correspond pas aux besoins de la société marchande britannique. Elle n'occupe donc pas la même place qu'en France, par exemple. En effet, ni les princes, ni les institutions religieuses ne sont disposés à financer de grands décors narratifs. Un écart se creuse entre l'idéal porté par la Royal Academy et la réalité du marché. Cette situation ne manque pas d'engendrer nombre de frustrations chez les artistes. Beaucoup peinent à assurer leur subsistance et sombrent dans la dépression voire l'alcoolisme. C'est le cas notamment de Daniel Stringer qui se représente dans l'intérieur lugubre de son atelier devant une toile toute blanche.

La situation évolue cependant dans les années 1780. À l'heure où le public se bouscule à Londres dans les salles de spectacle, les thèmes inspirés du théâtre constituent le point de départ d'une nouvelle peinture d'histoire, plus populaire. Une vague d'artistes se tourne soudain vers des sujets dramatiques et fantastiques. Le peintre d'origine suisse Henry Fuseli, fin connaisseur de Shakespeare et de Milton, doté d'une imagination fertile, est certainement le plus surprenant. Comme lui, certains comprennent alors que pour se faire remarquer dans une exposition foisonnant d'œuvres diverses, il faut privilégier l'impact visuel immédiat, et non la leçon morale ou l'exercice intellectuel que l'on peut tirer de la scène. Autrefois apanage des princes et des intellectuels, la peinture d'histoire se réinvente à l'intention du plus grand nombre.

C'est dans ce contexte que s'explique le succès de Turner, qui repose en partie sur le brillant compromis qu'il sut trouver entre une peinture ambitieuse, résolument construite sur le modèle des grands maîtres du XVIIe siècle comme Claude Lorrain, et des vues franchement spectaculaires destinées au grand public. Son exemple reste assez isolé, mais trouve un écho dans l'œuvre sensationnelle de John Martin.