



Thomas Gainsborough. *Conversation dans un parc* (portrait présumé de l'artiste et sa femme Margaret).
1745, huile sur toile, 73 x 68 cm. Collection musée du Louvre, Paris.

Colorama des jardins anglais

Paysages et portraits
en Angleterre autour de 1800

PAR VINCENT QUÉAU

***De Gainsborough à Turner – L'âge d'or du portrait
et du paysage anglais dans les collections du musée du Louvre***

MUSÉE DES BEAUX-ARTS, QUIMPER – DU 23 OCTOBRE 2014 AU 26 JANVIER 2015

Commissariat : Guillaume Faroult, Marie-Pierre Salé,
Hélène Moulin-Stanislas, Guillaume Ambroise

Le Louvre possède une collection anglaise parmi les plus complètes, très rarement montrée dans son ensemble. Par chance, la nouvelle vocation nomade de l'institution les assemble en l'exposition d'une soixantaine de « hit paintings », arrêtée à Quimper. Must see !

À l'orée du XVIII^e siècle, une fois sa stabilité retrouvée par l'apaisement des passions politiques et religieuses l'ayant malmené aux deux siècles précédents, le royaume d'Angleterre se constitue une école nationale, jusqu'alors suppléée par des artistes étrangers. Dans ces Trois Royaumes, à la pointe de l'innovation parlementaire et qui vont bientôt bénéficier des prémices de la révolution industrielle initiée par la France, la commande n'émane pas d'un État dirigiste désireux d'éblouir par sa splendeur. Au contraire, seul le particulier, souvent enrichi par le rendement de ses terres, soumises aux théories agronomiques les plus avant-gardistes, monopolise le mécénat. Ainsi, quand sur le continent, le *Grand Genre* se consume dans le tourbillon des modes, interrogeant toujours plus loin les *Fastes* d'Ovide, bientôt l'*Histoire romaine* de Tite-Live et la *Guerre des Gaules* de César, les amateurs anglais s'enchantent des paysages frustes de leur nouvelle Golconde, sans se lasser d'admirer leur propre image et celle de leur caste...

Couples, plaines et orages

Portraits et paysages concentrent l'attention tout entière de cette clientèle qui initie une nouvelle façon de peindre. L'apport de l'ère géorgienne dans l'histoire de la peinture ne provoque plus de débat. Grâce à elle vont se développer des genres longtemps considérés comme mineurs, mais aussi une autre conception du « rendu », promouvant un brossé large, une impression de virtuosité, une matière plus visible, moins éthérée, que la facture léchée de Boucher comme de Vien, de David comme d'Ingres. Les Anglais libèrent le geste, conférant une noblesse à la pâte du peintre tout en se concentrant sur la représentation exacte de la nature qui les entoure. L'*inventio* maintes fois détournée depuis Aristote ne se trouve plus, pour la première fois, uniquement la *cosa mentale* de la Renaissance, mais s'affirme par le propre d'un génie qui imprime son style à ses créations. À cette exigence de haute estime pour l'individualisme du peintre,



Sir Thomas Lawrence. *Les Enfants de John Angerstein*. 1808, huile sur toile, 195 x 146 cm. Collection musée du Louvre, Paris.

tous ne réussissent pas à convaincre ; seul le quintet de tête – Gainsborough, Reynolds, Constable, Lawrence, Turner – fait chanter cette partition de l'originalité et du renouvellement. Chez nombre d'autres, l'influence étrangère peut les rattacher à des exemples plus illustres. On peut alors, avec quelque pertinence, débusquer les emprunts à des grands aînés, nordiques, italiens et français, dans cette école qui rompt avec des siècles d'inféodation au concept d'une copie parfaite de la nature par complexe à la Parrhasios.

Tel est le cas d'un *Paysage avec des moines tenant une lanterne*, très étrange composition par John Cranch qui laisse revivre Nicolas Poussin, en 1795, dans un désert italien et fantastique baigné par la nébulosité d'un mois d'octobre dans les Highlands. Tel aussi ce *Portrait d'un frère et d'une sœur* par Thomas Beechey : une

carnation à la Jordaens, un paysage façon Ruisdael, une simili-ruine droit sortie de l'atelier de Rubens... Et ce mélange tendre et charmant, avec son crépuscule pas encore bien arrêté, son chien d'arrêt fidèle à un maître sorti du cadre, sa nature morte au claque et à l'ipomée, révèle l'ensemble des valeurs d'une classe riche et campagnarde, ayant développé un sens de la filiation tout nouveau, aimant la chasse, la sociabilité, la nature domptée par l'art des jardins pour lequel sa marine marchande négocie graines et boutures dans le monde entier. Tel également ce *Portrait du 18^e comte de Sutherland* dans lequel David Ramsay applique la formule magnifique de Pompeo Batoni, assombrie dans une harmonie de bruns et de bronzes plus propres à la sage Albion. Tels enfin ces *Conversation Piece* de Philippe Mercier, mélangeant avec élégance l'école de Hollande à Watteau, ou *le Révérend Randall Burroughes et son fils Ellis* de Johann Zoffany, que Liotard et Longui semblent avoir peint de mèche. Et pourtant, ce jeu de mélange des références crée des œuvres touchantes et délicates, très rarement maladroites, toutes baignées par un coloris doux.

Car l'école anglaise répugne aux contrastes violents. Les camaïeux déclinent les nuances de verts, d'ocres, de blancs, de gris. Les irradiations du soleil italien, rencontré lors du Grand Tour, ne savent elles-mêmes propulser leur palette hors d'une raison coloriste toute pure. Voyez ce *Monte Mario vu du Tibre* peint en 1777 par Thomas Jones, qui ne retient du brillant ciel du Latium qu'un nuage laiteux et terne lui permettant de jouer de finesse dans des accords de paille et de gazon. Souvent, aussi, la gamme colorée se condense autour d'une teinte dominante comme dans cet époustouflant *Portrait d'un père et de sa fille* par Arthur Devis tout poudré d'une moire grisâtre. Aussi, les heurts de couleurs vives et chaudes surprennent sous le pinceau de David Wilkie portraiturant ses parents. Le safran du schall, le pourpre de la robe, le chamois du mur s'y répondent dans un hommage non déguisé aux maîtres de la vie intime hollandaise. Puis, dans d'autres équilibres suaves, naît un prodige de finesse psychologique. Ce *Portrait de Nancy Graham*, largement brossé par Henry Raeburn, en plus de s'être dégagé de toute influence étrangère, séduit comme image intemporelle de l'innocence, véritable portrait-charge de la candeur que ne renieraient ni Sargent, ni Mary Cassatt.



John Constable. *Vue de Salisbury*. 1831, huile sur toile, 35 x 51 cm. Collection musée du Louvre, Paris.

Nuances de grey et autres

Cette couleur bien tempérée forme aussi le point de contact des cinq incomparables. Même l'impétueux Lawrence, pourtant plus « romantique » dans sa palette chaude, ne déroge pas à cette pratique de l'accord concordant. Comparons son *Portrait de Mr et Mrs Angerstein* au *Ralph Wilett* de Georges Romney. La redingote chez Lawrence est sans doute plus carmin que l'habit rouille du bibliophile, cependant la tonalité demeure la même : noirs, blancs, verts olive et émeraude, ors poudrés et bleus imperceptibles. Le même jeu de nuances contribue à renforcer la mélancolie résignée de *Frances Kemble* peinte par Reynolds à l'imitation du pastel : gris couleur de bleuet, de coquelicot, de blé tendre. Seule, sans doute, la *Conversation dans un parc* de Thomas Gainsborough, dans son colorama emprunté à Watteau, rosés, rouges et oxydes verts, entrechoque des teintes plus crues ; mais l'œuvre est de jeunesse et se conforme aux canons du nuancier britannique à mesure que s'affermi sa maturité, comme dans *cette Miss Gossett*, éblouissante matrone à la chair de pétale enrubannée d'azur. Seul parmi

tous, le peintre semble ne pas souffrir de la phobie du bleu franc !

Et le paysage, qui a découvert tout le pittoresque requis à sa porte, ne multiplie pas plus les écarts de couleur. Ici encore, gris, bruns et blancs dominent verts et bleus. Mais plus que dans les portraits, la matière s'affranchit. John Constable affectionne la pâte, ses suiveurs aussi. Toute leur attention se reporte sur l'observation des changements climatiques ; l'orage et la tempête laissant bientôt place aux brumes de Turner, autant de toiles ouatinées de lumière fractionnée par une invasion obstruante. La tentation de parler d'abstraction rejetée comme anachronisme, on comprendra alors l'importance de cette école dans la naissance de l'impressionnisme par le biais de Boudin. Et notre tour de l'exposition fini, on s'échappera dans les étages apprécier d'un œil rassuré cette *Tempête à Belle Île* (1851) de Théodore Gudin – époux d'une nièce de lord Wellington –, si tributaire des leçons conjuguées de Constable et Turner, ou cette *Scène de rue à Morlaix* par Jules Noël, d'une esthétique incompréhensible sans garder en mémoire l'œuvre de Bonington. ■