

**INGRES,
BURNE-JONES,
WHISTLER,
RENOIR...**

**LA COLLECTION WINTHROP
Chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum,
Université de Harvard**

Musée des Beaux-Arts de Lyon
14 mars – 26 mai 2003

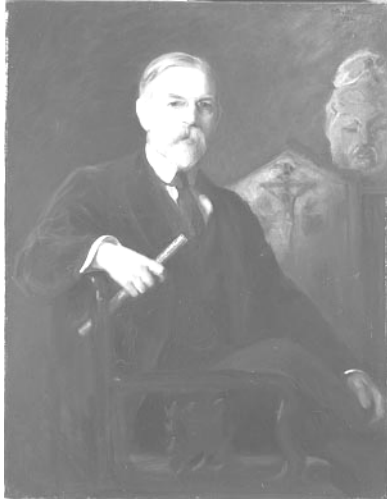


Cette exposition est reconnue d'intérêt national par le ministre de la Culture et de la Communication/Direction des musées de France. Elle bénéficie à ce titre d'un soutien financier exceptionnel de l'Etat.



Sommaire

Avant-propos	p. 3
Communiqué de presse	p. 4
Winthrop, un collectionneur et sa collection	p. 5
Sélection de notices d'œuvres Sélection de notices d'œuvres extraites du catalogue	p. 9
Liste des visuels disponibles pour la presse	p. 22
Liste des œuvres exposées	p. 25
Parcours de l'exposition – muséographie	p. 30
Conception de l'exposition	p. 31
Publications	p. 32
Renseignements pratiques - Activités culturelles et pédagogiques	p. 33
Partenaires média	p. 34



« Après avoir dîné seul, principalement de légumes et de fruits, il lisait généralement l'un de ses livres favoris, ou travaillait à l'inventaire de ses trésors, avant d'opter pour un passe-temps plus relaxant qui l'occuperait durant une longue soirée. Proust aurait su évoquer la scène : le silence de salles tapissées de liège, que seuls rompaient les carillons de la belle collection

d'horloges comtoises disséminée dans les différentes pièces, les couloirs et sur la plupart des paliers. Ces horloges étaient minutieusement réglées pour que leurs sons mélodieux retentissent successivement sans cacophonie, et tandis que leurs délicats tintements résonnaient à travers la maison, le maître circulait dans l'ombre, accrochant ses dessins, les répertoriant, ou déplaçant des jades et bronzes dorés de Chine.

On aurait pu le surprendre parfois, tard dans la nuit, nettoyant le vert-de-gris de quelque étrange instrument rituel chinois. Son visage s'illuminait lorsqu'il était récompensé de ses efforts par l'éclat du métal précieux surgissant de sa gangue verte. Ces tâches qu'il s'imposait volontairement étaient pour lui un bain de jeunesse, et furent pour lui un soutien à la fin de ses jours. Il y avait pourtant quelque chose de poignant à voir une personne [...] devenue si solitaire et isolée malgré sa grande fortune. Si Henry James l'avait su, peut-être nous aurait-il laissé une nouvelle incomparable sur ce passionné qui entretenait avec certains objets préférés entre tous des relations presque amoureuses et qui, à la faveur de sa passion pour le beau, sut véritablement faire éclore la splendeur de [...] ses possessions. »

Martin Birnbaum, *The Last Romantic, The Story of More Than a Half-Century in the World of Art*, New York, Twayne Publishers, 1960, p. 21

Ingres, Burne-Jones, Whistler, Renoir...
La collection Winthrop,
chefs-d'œuvre du Fogg Art Museum, Université de Harvard

14 mars – 26 mai 2003
Musée des Beaux-Arts de Lyon

Cette exposition est organisée par le Fogg Art Museum, Université de Harvard, Cambridge, Massachusetts, en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Lyon et la Réunion des musées nationaux, la National Gallery, Londres, et le Metropolitan Museum of Art, New York.

Comme le musée d'Orsay avait montré au public parisien, en 1993, l'extraordinaire collection du docteur Barnes de Philadelphie, le musée des Beaux-Arts de Lyon accueillera, du 14 mars au 26 mai 2003, les chefs-d'œuvre de l'une des plus importantes donations faites à un musée américain, celle de Grenville L. Winthrop (1864-1943), entrée l'année de sa mort au Fogg Art Museum de l'Université de Harvard, près de Boston.

Cet ensemble unique sera présenté pour la première fois en Europe. Il sera d'abord exposé au musée des Beaux-Arts de Lyon, puis à la National Gallery de Londres, avant d'être reçu au Metropolitan Museum de New York.

Issu d'une famille de la haute société new-yorkaise, Grenville L. Winthrop suivit les cours de Charles Eliot Norton, premier professeur d'esthétique à Harvard. Renonçant à une carrière d'avocat, le jeune homme décida de se consacrer à la constitution d'une collection dont les axes majeurs seront les objets d'art asiatique et l'art occidental du XIX^e siècle. Son goût personnel, et les moyens dont il dispose, le conduisent à des choix enthousiastes et judicieux, mais aussi bien différents de ceux d'autres collectionneurs américains de l'époque, tel le célèbre John Pierpont Morgan.

La démarche singulière de Winthrop aboutit à la création d'une collection exceptionnelle, qu'il installa lui-même avec soin dans son domicile new-yorkais. Cependant, soucieux de ce que ces œuvres réunies avec passion soient accessibles à d'autres, cet homme réservé, voire secret, prit enfin les mesures nécessaires pour réserver en priorité le résultat de ses achats à l'étude et à la délectation des étudiants de l'université dont il avait été l'élève.

Reflet des préférences de cet amateur éclairé, 136 peintures et dessins, exécutés par les plus grands artistes français, anglais et américains du XIX^e siècle, synthétisent ainsi un siècle de création picturale et graphique.

Le domaine français est particulièrement remarquable, de Prud'hon à Seurat, en passant par Delacroix, Chassériau, Courbet et Daumier, puis Degas, Manet, Monet, Renoir et Sisley, enfin Toulouse-Lautrec et Van Gogh ou Gustave Moreau. Il comporte d'incomparables tableaux et dessins de David (carnet de croquis pour *Le Couronnement de Napoléon*, *Portrait de Sieyès*), Géricault (*Le Marché aux bœufs*) et Ingres (vingt-cinq portraits dessinés et *l'Odalisque à l'esclave*, ou des études pour la *Baigneuse Valpinçon* et *L'Âge d'or*).

Le public français découvrira également les créations de premier ordre d'artistes anglais ayant participé aux courants romantique, comme William Blake, ou préraphaélite (Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti), ainsi que les œuvres de peintres américains, tels John Singer Sargent, Winslow Homer ou James Abbott McNeill Whistler.

Un catalogue illustré constituera la première publication en français relative à ce grand connaisseur qui lia généreusement sa collection à la mission culturelle de l'université de Harvard.

En rencontrant la figure attachante et brillante de ce collectionneur, l'un des plus marquants des Etats-Unis, les visiteurs de cette exposition pourront admirer, pour une occasion unique en France, les chefs-d'œuvre de la mythique collection Winthrop.

Winthrop, un collectionneur et sa collection

À la faveur de cette exposition unique, la figure de Grenville Lindall Winthrop (1864-1943) devrait enfin se révéler au public comme celle de l'un des plus grands collectionneurs américains. L'année de sa mort, l'ensemble de quatre mille objets et œuvres d'art constituant sa collection entrain au Fogg Art Museum de l'université de Harvard, où elle demeure depuis, bénéficiant auprès des historiens de l'art et des amateurs qui l'y ont vue d'une réputation exceptionnelle.

La réserve du personnage, timide et casanier, même austère, quoique doté de manières parfaites, explique en partie le peu de bruit fait autour de cet ensemble incomparable de son vivant, ainsi qu'après son décès, son legs précisant que les œuvres, en principe, ne pourraient voyager. Qui donc était Winthrop, comment exerça-t-il sa passion de collectionneur et qu'en reste-t-il aujourd'hui ?

Une sélection de chefs-d'œuvre pris dans sa collection est présentée pour la première fois en Europe, d'abord au musée des Beaux-Arts de Lyon, puis à la National Gallery de Londres, avant d'être reçue au Metropolitan Museum de New York. Reflet des préférences de ce connaisseur, de ses choix et de son ambition, plus de cent trente peintures et dessins, exécutés par les plus grands artistes français, anglais et américains du XIX^e siècle, illustrent ici un siècle de création picturale et graphique.

Comment devient-on collectionneur ?

Issu d'une famille de la haute société new-yorkaise, Grenville L. Winthrop, dont le père était banquier, suit durant ses études à Harvard les cours de Charles Eliot Norton, premier professeur d'esthétique de cette université. Renonçant à une carrière d'avocat, le jeune homme décide, au tournant du siècle, de se consacrer à l'élaboration d'une collection dont les axes majeurs seront d'une part les objets d'art asiatique, de l'autre l'art occidental du XIX^e siècle.

Il a commencé par s'intéresser aux gravures du XIX^e siècle, réunissant en particulier, sur les conseils de son ami Francis Bullard, neveu de Norton, un rare ensemble d'œuvres de Turner autour de son *Liber Studiorum*. Puis il a collecté certaines pièces de mobilier anglais et de rares porcelaines de Wedgwood, avant de se tourner vers la peinture, suivant parfois les suggestions d'un autre de ses condisciples, Bernard Berenson. Il se consacre ensuite de plus en plus au dessin.

Winthrop emploie dans cette quête les moyens dont il dispose, loin d'être aussi étendus que ceux d'autres collectionneurs américains de l'époque, tel le célèbre John Pierpont Morgan, dont il se distingue aussi par l'exercice conjugué d'un goût et d'une érudition qu'il cultivera jusqu'à sa mort. Il acquiert les œuvres qui l'intéressent auprès d'un petit nombre de marchands de New York (Scott and Fowles pour les dessins et aquarelles anglais, les huiles de Whistler, les peintures préraphaélites ; Seligmann pour Renoir ; Wildenstein pour Ingres, Daumier et Manet), dans des ventes aux enchères, ou auprès de particuliers en France, en Angleterre et en Allemagne, par l'intermédiaire de Martin Birnbaum, marchand d'art et organisateur d'expositions, rencontré en 1914 à New York. Winthrop s'est ouvert à lui de sa volonté de créer une collection qui ne rivalise pas « avec ces riches amateurs américains accumulant sous leur toit de coûteuses toiles de maître hollandais, anglais ou italiens. Il voulait explorer de nouvelles voies, et même si ses projets restaient vagues, il était clair qu'il ne voulait pas collectionner de manière anarchique. » Birnbaum lui aurait alors suggéré de s'intéresser à un domaine particulier : le dessin d'artistes majeurs du XIX^e siècle.

À la fin des années 1920 et au cours des années 1930, il devient l'agent du collectionneur, se chargeant, contre une commission sur les œuvres acquises, de négocier pour lui notamment en Europe où il prospecte, souvent auprès de collectionneurs privés et héritiers des artistes, envoyant ses propositions argumentées à New York. Winthrop les agrée ou non, suivant la qualité de l'œuvre concernée, le prix demandé, mais aussi la cohérence de l'ensemble qu'il cherche à réunir. Témoin de la confiance qu'il accorde à Birnbaum, ou même de leur complicité, un portrait de ce dernier est posé sur le bureau du collectionneur.

Le choix du dessin pour une collection critique

Le seul critère que revendique explicitement l'amateur est la beauté de ce qu'il élit. « Ce que nous recherchons pour la collection, écrit-il, doit posséder une musique, une poésie, un rythme propre – autrement dit, être doté de beauté. Si la beauté fait défaut, l'œuvre ou l'objet ne peut être retenu, il doit chercher une autre destination. N'est-il pas vrai qu'un bon dessin, ligne ou contour, une bonne composition, sont essentiels à la beauté ? Et pour acquérir ces qualités essentielles, ne faut-il pas de longues années d'étude et de rigueur ? Nul ne peut les acquérir du jour au lendemain, et nul ne peut s'en passer, comme on a si souvent l'air de le croire aujourd'hui. »

Ayant étudié l'histoire de l'art dès sa jeunesse, Winthrop a pu développer, outre son œil, une compétence intellectuelle, une autonomie dans l'appréciation des pièces qu'il réunit. Conscient de la richesse du fonds qu'il constitue, il exprime parfois des idées arrêtées, prônant « la qualité plutôt que la quantité ». Opiniâtreté, rigueur, clairvoyance et sens de la mesure, le collectionneur se caractérise aussi par un soupçon d'excentricité. Au fil des ans, son regard aigu s'affine encore et se porte sur d'autres objets, ses choix enthousiastes se révélant extrêmement judicieux.

Dès 1909, il a fait l'acquisition du *Portrait de Jane Morris* (1865) dessiné par Dante Gabriel Rossetti. Alors que s'accroît son intérêt pour l'art graphique, il achète, en 1921, une série d'illustrations pour *la Divine Comédie* de Dante, au trait par Flaxman (1792) et à l'aquarelle par Blake (1824-1827) ; l'année suivante, *l'Homme lisant* (vers 1910), aquarelle de Sargent, en 1923 le *Portrait d'Augustin Jordan avec sa fille Adrienne* (1817), crayon d'Ingres et en 1924 *Isolde* (1895), encre et aquarelle sur papier de Beardsley. De mieux en mieux assuré, il acquiert, pour la seule année 1930, plusieurs peintures d'exception, dont le *Portrait de Victor Chocquet* (vers 1875) par Renoir et *Danae observant la construction de la Tour de cuivre* (1872), huile sur bois de Burne-Jones, et par l'entremise de Birnbaum, le *Postillon à la porte d'une auberge* de Géricault (1822-1823), *Un Turc se rendant à un cavalier grec* de Delacroix (1856) et *l'Apparition* de Moreau (vers 1876). L'année d'après, viendront, parmi les dessins, la *Jeune femme à la guitare, Rêverie* de Courbet (vers 1847-1848) comme le *Paysan de Camargue* de Van Gogh (1888), et parmi les huiles, le magistral *Crispin et Scapin* (1858-1862) de Daumier. Plus tard s'y ajoutent les œuvres de Chassériau (en 1934 les *Cavaliers arabes transportant leurs morts*, 1850), Ingres et David – en 1936 le portrait de *La Famille de Lucien Bonaparte* (1815) par le premier, et celui d'*Emmanuel Joseph Sieyès* (1817) par le second –, ou encore de Géricault – en 1938 le *Marché aux bœufs* (1817). En 1941, Winthrop se porte acquéreur d'une importante série d'huiles de Whistler, dont le précieux *Nocturne en bleu et argent* (vers 1871-1872), et quelques mois avant sa mort, il achète enfin le précoce et somptueux *Bouquet de printemps* (1866) de Renoir.

Mais au-delà de sa prédilection pour un domaine technique et une période, Winthrop, en composant sa collection, lui donne peu à peu une véritable dimension critique, et didactique. Il veille notamment à ce qu'y soient représentés des artistes absents des collections américaines. Surtout, il élabore des ensembles reflétant l'évolution d'un artiste tout au long de sa carrière et illustrant ses différentes manières (c'est le cas de Géricault), ou s'intéresse à certains thèmes qu'illustrent divers peintres et dessinateurs (Salomé selon Moreau ou Beardsley ; la *Divine comédie* de Dante selon Blake, Flaxman ou les préraphaélites), ménageant ainsi au sein de sa collection de féconds échos et contrepoints. Outre les chefs-d'œuvre incontestés qu'elle comporte, telle la fameuse *Odalisque à l'esclave* d'Ingres (1839), la collection permet ainsi la mise en relation d'œuvres variées, et l'étude de la représentation du nu, masculin chez David ou Géricault, féminin chez Ingres ou Burne-Jones – mais aussi du portrait peint selon Prud'hon ou Renoir, dessiné selon Courbet, Rossetti, Toulouse-Lautrec ou Van Gogh, ou dans un autre ordre d'idées, des techniques graphiques variées utilisées par Ingres, ou encore du rôle d'études préparatoires à des œuvres majeures, d'après les carnets de David, telle encre ou aquarelle de Géricault, ou les esquisses, peintes et dessinées, d'Ingres pour *Roger délivrant Angélique* ou pour *Le Martyre de Saint Symphorien*.

Une maison-musée

Le développement de sa passion amène également Winthrop, au milieu des années 1920, à changer de domicile pour s'installer, toujours à New York, dans une nouvelle demeure où il installe avec soin ses trésors. Il acquiert donc deux bâtiments proches où il s'établit, en 1926, au 15 East 81st Street. Œuvres et objets s'y trouvent répartis, moins à l'étroit et mieux visibles, dans les espaces de dix-huit pièces ou corridors. Le collectionneur, qui ne s'est réservé qu'une seule chambre à coucher, passe le plus clair de son temps à améliorer la présentation de sa collection, dressant l'inventaire scrupuleux des pièces sur des fiches qu'il remplit méticuleusement, les faisant restaurer et réencadrer pour leur donner à toutes un aspect analogue.

L'arrangement de cet intérieur tient de la mise en scène, mais préfigure déjà l'accrochage d'un musée. Il est expressément étudié pour mettre en valeur la collection, ce dont témoignent de nombreux documents photographiques gardant trace de l'ensemble, tour à tour cohérent, comme dans les salles réservées à Ingres ou Blake, et inattendu, comme dans la cage d'escalier associant dessins et sculptures, huiles sur toile et mobilier, ainsi qu'une horloge ancienne, et ménageant des rapprochements insolites – tel, sur une table ronde au rez-de-chaussée, celui de quatre petits cerfs tibétains haussant le col pour mieux contempler la jeune *Danseuse* de Degas qui trône au milieu d'eux. Winthrop ne quitte ce cadre extraordinaire que pour se rendre dans sa maison de campagne de Groton Place, où sont conservées ses estampes. Il y pratique l'art des jardins, recomposant le paysage alentour et l'animant en y faisant évoluer les oiseaux rares qu'il collectionne également. Il est là-bas tout aussi solitaire à New York, où il n'accueille régulièrement que l'un de ses frères, même s'il ouvre sa maison à quelques spécialistes, artistes ou critiques et historiens de l'art, et régulièrement aux groupes d'étudiants venus de son ancienne université.

Discret voire secret, Winthrop, qui vit entouré d'œuvres et d'objets d'art plutôt que de ses semblables, reste une énigme relative. Selon Georges Santayana, autrefois étudiant avec lui à Harvard, il s'agissait d'« une personnalité exemplaire, que tout le monde connaissait et admirait », mais guère préoccupée de se faire remarquer, ni de se mêler à un groupe. Edith Wharton, amie de sa mère, appréciait quant à elle la finesse de son goût, mais le trouvait « opaque » et lui souhaitait de s'ouvrir plus au monde.

Le legs à l'*alma mater*

De fait, le collectionneur est mu par une passion très privée, qu'il ne partage guère avec un cercle de parents ou de proches. Ce trait le rapproche du collectionneur français Jacques Doucet (1853-1929), de peu son aîné : comme lui, il « n'avait pas d'amis dans le monde de l'érudition » (à moins que l'on ne considère comme tel son agent Birnbaum). Et l'on pourrait appliquer à Winthrop ce que Jacques Porel disait de Doucet, dont il était le filleul : il « n'était vraiment préoccupé que de lui-même. C'est en cela qu'il était et restera un personnage singulier, attachant. Il avait parfaitement raison. S'il en avait été autrement, cet homme maniaque, distingué, n'eût jamais eu le temps de devenir l'homme de goût exceptionnel, le collectionneur enragé, le dandy parfait qu'il ne cessa jamais d'être. Du dandy il eut, durant quarante ans, la curiosité méticuleuse en toutes choses, la recherche constante de ce qui est *autre*, de ce qui est mieux. À aucun moment de sa vie, Jacques Doucet ne s'arrêta de chercher, de trouver. Il aimait "les belles choses" comme un explorateur les régions inconnues. Pour les découvrir, les posséder un instant, les quitter tout à coup et s'en aller ailleurs. [...] Pas d'égoïsme, pas de Jacques Doucet. Et c'eût été dommage. »

Winthrop apparaît tout le contraire de son cadet Albert C. Barnes (1872-1951), débarquant en fanfare à Paris, où Paul Guillaume le décrit en 1923 comme un homme « extraordinaire, démocratique, ardent, inépuisable, imbattable, charmant, impulsif, généreux, unique. Il a tout visité, tout vu chez les marchands, chez les artistes, chez les amateurs, il a acheté, refusé d'acheter, admiré, critiqué ; il a plu, déplu, fait des amis, des ennemis. Le tintement aurifère des dollars précédant ses pas, les convoitises devant lui naissaient comme des apparitions, le suivaient, le lutinaient, le pourchassaient comme des feux follets. » Self-made man richissime, le docteur Barnes ne craint pas de faire parler de lui. Il s'affiche philanthrope, prend position publiquement et, s'épanouissant dans la polémique, entend avoir raison contre ce qu'il appelle « l'art académique ». La Fondation qu'il crée, écrivain pour sa collection,

orné de commandes passées aux artistes qu'il défend, dont Matisse, porte définitivement sa marque ; si l'on en croit Anne Distel, elle reste de nos jours « un des rares endroits au monde où le visiteur sent constamment la présence de l'ancien maître des lieux et le choix d'un seul homme derrière chacune des œuvres qui l'accueille ».

À la différence de Doucet ou de Barnes, Winthrop ne cherche pas à collectionner les œuvres d'artistes contemporains, ni à établir de relations avec eux ou avec des écrivains ou intellectuels de son temps. Bien né, le collectionneur n'a travaillé que peu de temps comme juriste et, grâce aux revenus de ses biens gérés par sa famille, il ne vit plus désormais que pour sa collection. Outre le souci de sa propre dilection, celle-ci, encyclopédique, traduit son ambition déclarée de réunir l'ensemble le plus remarquable qui puisse être (la série réunie d'œuvres de Géricault peut prétendre rivaliser avec celle qui appartient alors au Louvre), dont il détermine l'agencement exact, mais entend aussi favoriser l'accès, selon des conditions définies à l'avance.

Pour Paul Sachs, qui dirigea le Fogg Art Museum avec Edward W. Forbes, Winthrop était « l'exemple même du véritable connaisseur et de l'amateur éclairé. Son instinct et son sens aigu de la qualité d'une œuvre expliquent assez l'incroyable succès de son entreprise. Par une longue pratique, par de constantes comparaisons, il avait entraîné son œil et sa sensibilité. Son jugement s'étayait sur un enthousiasme qui témoignait d'un certain courage. Il était convaincu d'une chose – et je partage sa conviction : avant tout, l'œil doit s'entraîner, et le meilleur entraînement est celui que permet une étroite intimité avec ce qu'il y a de meilleur. »

Le collectionneur gardait un souvenir très fort des années passées à Harvard, où était née sa vocation. C'est à sa fidélité à cette institution que l'on doit sans doute sa décision de faire don des œuvres et objets qu'il a rassemblés à l'université. « J'admets volontiers, écrit-il, qu'à Washington la collection pourrait être vue par un plus large public qu'à Cambridge, mais ce large public m'intéresse bien moins que la jeune génération que j'aimerais toucher au moment où elle est le plus impressionnable, en lui apportant la preuve que l'art en vérité se fonde sur la tradition et n'est le produit d'aucun pays ni d'aucun siècle en particulier, la beauté se trouvant partout, de tout temps, pour l'œil capable de la dénicher. »

Le geste final de Winthrop sera donc d'une grande générosité. Car il choisit de laisser ce qui est indéniablement l'œuvre de toute une vie à ceux que cet ensemble pourra le mieux servir et inspirer. Sa collection se trouve ainsi liée à la mission culturelle de l'université de Harvard, destinée en priorité aux étudiants, réservée à leurs recherches et à leur délectation. C'est l'une des plus importantes donations jamais faites à un musée américain.

Sélection de notices d'œuvres extraites du catalogue

École française

1. Jacques-Louis David, *Emmanuel Joseph Sieyès*, 1817, huile sur toile, 97,8 x 74 cm
2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Famille de Lucien Bonaparte*, 1815, mine de plomb sur papier, 41,2 x 53,2 cm
3. Théodore Géricault, *Le Marché aux bœufs*, 1817, huile sur papier maroufflé sur toile, 56,5 x 48,2 cm
4. Gustave Courbet, *Jeune femme à la guitare, Rêverie*, vers 1847-1848, craie noire sur papier, 45 x 28,6 cm
5. Eugène Delacroix, *Un Turc se rendant à un cavalier grec*, 1856, huile sur toile, 80 x 64,1 cm
6. Honoré Daumier, *Scapin*, ou *Scapin et Géronte*, 1860-1862, huile sur bois, 33,6 x 25,7 cm
7. Pierre-Auguste Renoir, *Bouquet de printemps*, 1866, huile sur toile, 106 x 81 cm
8. Georges Seurat, *Couseuse*, 1882, crayon Conté et peinture argent sur papier, 32,2 x 24,5 cm
9. Vincent van Gogh, *Paysan de Camargue*, 1888, mine de plomb et encre sur papier, 49,4 x 38 cm

École anglaise

10. John Flaxman, *Illustration pour La Divine Comédie*, 1792, mine de plomb et encre sur papier, 14 x 19,7 cm
11. William Blake, *Béhémoth et Léviathan, illustration 15 pour le Livre de Job*, 1821, mine de plomb, aquarelle et encre sur papier, 27,5 x 20 cm
12. Dante-Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1871, aquarelle, gouache et vernis sur papier, 70,4 x 54,6 cm
13. Edward Burne-Jones, *Les Jours de la création : le sixième jour*, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

École américaine

14. James Abott McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et argent*, vers 1871-1872, huile sur bois, 44,1 x 61 cm

I. École française

1 - Jacques-Louis David, *Emmanuel Joseph Sieyès*, 1817, huile sur toile, 97,8 x 74 cm

David peignit ce portrait de Sieyès (1748-1836) alors que tous deux se trouvaient en exil à Bruxelles. L'artiste représente son modèle en membre du tiers état, vêtu simplement (même si l'étoffe est luxueuse) d'une redingote bleu foncé et d'un pantalon ; il porte une cravate et un gilet blancs et tient à la main une tabatière ordinaire ; un grand mouchoir à carreaux rouges est déployé sur ses genoux. Il est assis dans un fauteuil recouvert de brocart ou de velours, dont le bois est légèrement doré ou très bien ciré, et pose devant un mur au modelé subtil, sur lequel le peintre a inscrit, en haut, en lettres d'or qui semblent gravées à même la paroi, les nom et âge du modèle, et dans l'angle inférieur gauche, d'une couleur sombre, sa signature, ainsi que les date et lieu d'exécution du tableau.

L'artiste avait déjà fait le portrait dessiné de Sieyès, dans une étude pour *Le Serment du Jeu de Paume* exposé au Salon de 1791. Dans l'une et l'autre œuvre, David représente son modèle dans la tenue qui convient à l'auteur de l'opuscule *Qu'est-ce que le tiers état ?* et au collaborateur de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, le faisant apparaître comme un citoyen actif, choisi pour représenter efficacement ses concitoyens. Dans le dessin, Sieyès se tient au centre de la composition, en proie à une méditation silencieuse. Sa sobriété est inattendue si l'on considère l'importance de son rôle politique : le 20 juin 1789, il a été à l'origine de la motion qui conduisit à former une Assemblée nationale avec les hommes réunis au Jeu de Paume à Versailles, avant de présider en 1799 la passation des pouvoirs à Bonaparte, le 18 Brumaire. Son vote en faveur de la mort de Louis XVI, en 1793, et son soutien à Napoléon pendant les Cent Jours le condamnèrent à s'exiler à Bruxelles, où David était également proscrit pour des raisons politiques. Les deux hommes se connaissaient probablement depuis 1789, étant alors l'un et l'autre des figures politiques de premier plan.

Dans le portrait peint en 1817, Sieyès apparaît détendu et beaucoup plus jeune que ses soixante-huit ans. Il est doté de belles boucles châtain coiffées « à la Titus », genre très à la mode vers 1800 pour les femmes comme pour les hommes, et dont la tendance continua d'être populaire au cours de la deuxième décennie du siècle (il s'agit dans son cas d'une perruque). Il se trouve ainsi représenté avec la prestance qui était la sienne « à la fleur de l'âge, à l'apogée de son engagement » – ni tel qu'il était en 1789, ni tel qu'il était devenu près de vingt ans plus tard. Ce portrait correspond à ce que Delacroix disait de l'art de David en général, le qualifiant de « composé singulier de réalisme et d'idéal ».

L'œuvre n'était pas destinée à être montrée au public. Elle décorait probablement, à Bruxelles, la maison que Sieyès partageait avec son neveu, la femme de celui-ci et leurs cinq enfants. Le peintre la fit semble-t-il copier deux fois, et l'une de ces copies devait se trouver dans l'atelier de David quand Gros l'y examina, en 1823. Elle fut aussi reproduite dans une grande lithographie de Léon Noël, l'existence d'une gravure témoignant de l'intérêt que portait le public à une figure historique dont il pouvait ainsi conserver l'image.

Si le tableau se veut informel, l'artiste y a mis un certain artifice. Le mur nu, sur lequel tombe une lumière changeante, évoque moins un intérieur bourgeois que le lieu même où travaillait David. Les bras du fauteuil ont été peints de façon à pouvoir loger le corps de Sieyès et sa redingote volumineuse. Le bois de la chaise et la bande de métal brillant sur la tabatière, détails ordinaires, font écho aux caractères tracés en haut de la toile. Par ces moyens subtils, le peintre fait comprendre au spectateur qu'il s'agit là d'un personnage éminent.

2 - Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Famille de Lucien Bonaparte*, 1815, mine de plomb sur papier, 41,2 x 53,2 cm

Quand Ingres arrive à Rome, à la fin de 1806, l'un des résidents les plus célèbres de la ville est Lucien Bonaparte (1775-1840), le plus jeune frère de Napoléon. Ils n'entretiennent plus aucun rapport depuis 1802, Lucien, ardent républicain, désapprouvant les ambitions dynastiques de son aîné, alors que ce dernier condamne le choix qu'il a fait de se lier à Alexandrine Joubert, dont les origines sont incertaines. En 1803 Lucien et Alexandrine eurent un fils, se marièrent secrètement et s'exilèrent à

Rome, où ils arrivèrent en mai 1804. Ils y vivaient magnifiquement au Palazzo Nunez, entourés d'une collection d'objets d'art, de courtisans et d'une famille qui s'agrandit rapidement, jusqu'à compter douze enfants.

Ingres fut présenté à Lucien au début de 1807. L'artiste rejeta sa commande de copies d'œuvres antiques, mais réalisa un magnifique portrait dessiné du frère de l'empereur, assis dans le forum romain sur un ancien *cinerarium*. La facture en était d'une précision quasi archéologique : si Ingres ne voulait pas s'abaisser à copier des antiquités, il souhaitait que son mécène sache qu'il était capable de réaliser un tel travail avec un savoir-faire consommé.

Après avoir tenté de fuir en Amérique, Lucien et sa famille durent purger une peine de quatre ans dans une prison anglaise. Dès 1815 pourtant, ils étaient de retour à Rome, où le pape les anoblit. Au début des Cent Jours, Lucien se précipita à Paris afin de se réconcilier avec son frère et d'obtenir enfin des attributions impériales. En son absence, Alexandrine passa commande à Ingres de deux portraits dessinés. Le premier (Musée Bonnat, Bayonne) la montre enceinte du fils auquel elle donna naissance en octobre 1815. L'autre, qui appartient à la collection Winthrop, dut être exécuté avant, sa grossesse n'étant pas encore visible.

C'est le plus grand portrait jamais dessiné par l'artiste. La grâce des lignes et la finesse de l'observation le disputent à une opulence affichée sans complexe. Alexandrine trône au centre, portant une robe d'une élégance recherchée, et tourne la tête afin d'offrir au portraitiste un sourire à la Mona Lisa. Parfaitement à l'aise, elle veille sur le bien-être des huit enfants regroupés autour d'elle, dont les filles de Lucien, Charlotte (née en 1795) et Christine (née en 1798), ainsi que sa propre fille Anna (née en 1799). Les deux aînées, jeunes filles en âge de se marier, ont interrompu leur répétition de musique. Fruit de son union avec Lucien, les enfants les plus jeunes – Charles-Lucien (né en 1803), Laetizia (née en 1804), Paul-Marie (né en 1809) et Louis-Lucien (né en 1813) – se serrent autour de leur mère et regardent avec attention l'artiste. Le fait que Charlotte ne se trouvait pas à Rome à l'époque suggère qu'Ingres dessina le portrait de chacun séparément, avant de les réunir dans une composition cohérente. Avec leurs jouets et leurs paniers de fleurs, ces enfants sont présentés comme de jeunes aristocrates pleins d'assurance, confiants dans l'atmosphère d'amour familial qui les entoure. Lucien lui-même est présent : son buste en empereur romain se trouve sur un socle près du centre de la feuille.

Tous les grands portraits d'Ingres résultent d'une collaboration étroite entre l'artiste et ses modèles. On peut imaginer ce que la commanditaire et l'artiste essayaient de suggérer avec celui-ci. Alexandrine y apparaît comme une parfaite épouse et mère de Bonaparte : élégante, fertile et majestueuse. L'allusion est soulignée par la présence d'un buste, à droite, représentation par Canova de l'archétype de la figure maternelle propre à l'ère napoléonienne : la mère de l'empereur, que l'on voit ici en Agrippine. Implicitement, la femme de Lucien se montre digne d'une comparaison avec la matrone du clan Bonaparte, et donc prête à assumer un rôle impérial.

Ingres savait que ce dessin était l'une de ses œuvres les plus importantes. Bien des années plus tard, alors que sa renommée était largement établie, il tenta de l'emprunter à Alexandrine, devenue veuve, pour qu'il soit reproduit dans l'album Magimel. Elle refusa pourtant avec désinvolture.

3 - Théodore Géricault, *Le Marché aux bœufs*, 1817, huile sur papier marouflé sur toile, 56,5 x 48,2 cm

Le bref séjour de Géricault en Italie, de septembre ou octobre 1816 à l'automne de l'année suivante, fut pour lui une période d'activité intense. Son projet, ambitieux, était de faire fusionner le goût du monumental propre à l'Antiquité et l'esprit de la Renaissance avec la vie moderne telle qu'il pouvait l'observer. À Rome, il partageait son temps entre musées ou églises, copiant les œuvres de ses prédécesseurs, et la rue où les événements du quotidien étaient pour lui une source intarissable d'inspiration. Ces deux centres d'intérêt donnèrent naissance à une série de tableaux et dessins d'un genre nouveau, qu'il est possible de qualifier d'« héroïque ».

On peut considérer *Le Marché aux bœufs* comme la dernière des compositions italiennes de l'artiste, bien qu'il l'ait peinte après son retour en France. Selon Charles Clément, l'un de ses premiers biographes, l'œuvre lui fut suggérée par les nombreuses visites qu'il fit des abattoirs situés rue de la Pépinière à Paris. Néanmoins, l'action et le cadre, bien que fondamentalement intemporels, évoquent une Italie imaginaire, ni tout à fait antique, ni tout à fait moderne : celle dépeinte dans la *Course de chevaux libres à Rome* (1817).

Lors de son séjour à Rome, l'artiste avait pu voir les bestiaux que l'on menait sur les marchés ou aux abattoirs situés près de la Porta del Popolo. Il travaillait probablement en compagnie de son ami Jean-Baptiste Thomas, qui décrit de telles scènes dans l'album de lithographies *Un an à Rome et dans ses environs*, dont il possédait un exemplaire. Le peintre s'inspira également d'un spectacle qui se tenait chaque année au mois d'août dans une arène publique, où des hommes se mesuraient à des taureaux. Il recourut aussi à ses propres œuvres italiennes, toutes très influencées par Michel-Ange et par la statuaire antique. Parmi celles qui annoncent le plus clairement *Le Marché aux bœufs*, un dessin à la plume intitulé *Dresseur de taureaux* (Musée du Louvre, Paris) emprunte aux sculptures romaines représentant les sacrifices de Mithra, de même que *L'Ancien sacrifice*, réalisé à l'encre et à la gouache. Cette dernière feuille peut être datée du retour de l'artiste après son voyage à Naples, au printemps 1817, puisqu'elle évoque le *Taureau de Farnese*, marbre colossal de l'époque hellénistique conservé dans cette ville. Dans ces deux œuvres, comme ensuite pour *Le Marché aux bestiaux*, Géricault soustrait la scène à toute narration ou contexte identifiables et la sublime en en faisant une métaphore de la lutte fondamentale opposant l'homme et la bête.

Par sa composition, l'œuvre doit également beaucoup aux *Sabines* (1799) de David. Les attitudes des deux personnages au centre de la composition de Géricault évoquent les principales figures du tableau néoclassique. À son retour d'Italie, on sait que le peintre se rendit dans l'atelier qu'avait alors David dans l'église de Cluny, pour y voir son œuvre. L'influence de son aîné pourrait aussi se lire dans les couleurs vives du *Marché aux bœufs*, qui se distinguent de sa palette italienne, plus douce. D'après son ami Dedreux-Dorey, Géricault peignit une vingtaine d'esquisses à l'huile de cette composition. Seul demeure un dessin à la plume sur calque de sa partie inférieure, qui ne diffère de l'œuvre définitive que par quelques détails.

Il se peut que l'intention du peintre ait été de réaliser, comme pour *La Course de chevaux libres à Rome*, une grande version du *Marché aux bœufs*. Si tel est le cas, il écarta sans doute cette idée pour se consacrer à un sujet plus contemporain, celui du *Radeau de la Méduse* (1819), pour lequel il commença ses études préparatoires durant l'hiver 1817-1818. Quant au thème du *Marché aux bœufs*, les raisons de son choix restent obscures. Il est possible que cette scène inquiétante, par son caractère brutal, traduise l'état émotionnel perturbé de l'artiste à la fin de son séjour en Italie. Elle dégage une atmosphère de danger imminent, une masse confuse de créatures s'y débattant dans un affrontement avec la mort qui préfigure, en un sens, celui du *Radeau de la Méduse*.

4 - Gustave Courbet, *Jeune femme à la guitare, Rêverie*, vers 1847-1848, craie noire sur papier, 45 x 28,6 cm

Cette feuille semble être le pendant naturel du *Peintre à son chevalet* (vers 1847-1848) appartenant également à la collection Winthrop. Tous deux illustrent le style des dessins de l'artiste à la fin des années 1840, les formes se découpant selon des tonalités claires ou obscures, dans une atmosphère plutôt ténébreuse. Traditionnellement, il est établi que le modèle de celui-ci est la sœur de l'artiste ; la silhouette, l'arrondi du visage et sa douceur sont bien ceux que l'on retrouve dans différentes études à l'huile identifiées comme des portraits de Zélie. L'artiste eut souvent recours à ses proches pour composer les tableaux des « mœurs de campagne » qui provoquèrent une vive émotion dans le monde de la critique entre 1850 et 1855. En un sens, l'appartenance de ces modèles à la « vraie vie » était nécessaire à son projet, mais leur identité ne comptait guère. Cette représentation d'un moment de quiétude n'est pas celle d'une personne en particulier, elle traduit plutôt un état d'esprit et un aspect de la vie quotidienne. Au-delà, les deux dessins du Fogg Art Museum mettent en scène plusieurs

contraires : ville et campagne, masculin et féminin, austérité solitaire et confort domestique, art synonyme d'effort ou bien de rêverie.

L'attribution et la provenance de cette œuvre étaient bien établies du temps de Courbet, puisqu'elle avait été accompagnée, lors des expositions de 1855 et 1867, d'une documentation détaillée – comme lors de l'exposition commémorative de 1882 organisée par Castagnary. Au cours des deux premières, la feuille était intitulée *Jeune fille à la guitare, Rêverie* ; pour la dernière, une parenthèse précisait qu'il s'agissait d'un *Portrait de Mlle Zélie Courbet*. La question de son origine ne se posa qu'ensuite, du fait de la publication de renseignements contradictoires. En 1886, un catalogue de la collection du musée de Besançon dresse la liste de quatre dessins donnés l'année précédente par Juliette Courbet. L'un d'eux, *Une guitariste*, correspond à une description et des dimensions analogues à celles du dessin de la collection Winthrop. Dix ans plus tard, Alexandre Estignard note que les deux dessins du Fogg Art Museum appartenaient, à l'époque où l'ouvrage fut écrit, à Juliette – mais un dessin répertorié sur la même page, « *Une guitariste* (fusain) », est attribué au musée de Besançon. Soit il s'agit de deux feuilles différentes, soit l'auteur, troublé par le changement de titre intervenu dans le catalogue de 1886, commet une erreur en en faisant deux dessins distinctes. La confusion se poursuit dans le livre publié en 1906 par Georges Riat, qui reproduit le dessin du Fogg Art Museum sous le titre *La Guitariste (Zélie Courbet)*, mais ne le répertorie ni parmi les œuvres appartenant à Juliette, ni parmi celles du musée de Besançon, le classant, avec *Le Peintre à son chevalet*, dans la section « ayant autrefois appartenu à la collection Gérard » – probablement Félix Gérard, père et fils, marchands de tableaux et experts parisiens qui avaient possédé plusieurs œuvres de Courbet.

En 1929, Charles Léger mentionne le don fait au musée de Besançon d'une *Femme à la guitare*, signalant toutefois que le conservateur en place depuis 1909 ne l'y avait jamais vu. La feuille aurait disparu entre 1885 et cette date ; elle serait entrée dans la collection de Claude Roger-Marx, qui en avait peut-être hérité de son père, lui aussi critique admirant l'art de son époque. Enfin Robert Fernier, en 1978, établit la provenance de ce dessin sans pour autant résoudre le problème, puisqu'il fait allusion au don fait en 1885, citant Estignard comme source d'information, mais ne mentionne pas la *Jeune femme à la guitare, Rêverie* répertoriée sur la même page... Les recherches de Françoise Soulier-François, conservatrice des dessins au musée de Besançon, conduisent à l'alternative suivante : soit le dessin du Fogg Art Museum fut donné à son musée en 1855 et y demeura jusqu'à sa réapparition dans la collection Roger-Marx ; soit il demeura la propriété de Juliette au-delà de cette date, voire jusqu'à sa mort – ce que semblent confirmer des lettres qu'elle écrivit. Aucune preuve ne permet cependant de trancher en faveur de l'une ou l'autre hypothèse.

5 - Eugène Delacroix, *Un Turc se rendant à un cavalier grec*, 1856, huile sur toile, 80 x 64,1 cm

La question du sujet a toujours été considérée comme fondamentale par Delacroix, en particulier dans la perspective de l'« *Ut pictura poesis* » et de la rivalité entre peinture et littérature. Aussi le thème de ses tableaux d'histoire – pour reprendre la classification traditionnelle des genres –, est-il toujours très précis, et ce quelle qu'en soit la source originale, l'histoire proprement dite, légendaire ou réelle, la littérature ancienne, classique ou contemporaine, voire telle ou telle œuvre musicale.

Un Turc se rendant à un cavalier grec est donc tout à fait exceptionnel, puisqu'on a pu l'interpréter aussi bien comme un épisode de la guerre d'indépendance grecque (ce qu'il est *stricto sensu*), que comme une ultime variante du *Combat du Giaour et du Pacha* dont on peut en effet le rapprocher, au moins thématiquement. Depuis 1826 Delacroix avait déjà illustré plusieurs fois cet épisode tiré du poème de Byron, *The Giaour, a Fragment of a Turkish Tale*, publié en 1813 : en 1826 dans un premier tableau (The Art Institute of Chicago), en 1827 dans une lithographie, en 1835 de nouveau en peinture (Musée du Petit Palais, Paris). On a souvent pensé, à la suite d'Alfred Robaut qui le catalogue sous ce titre, que le tableau du Fogg Art Museum en constituait une version dernière. Mais en réalité, l'artiste pensait bien à un épisode des guerres entre Grecs et Turcs, comme l'indique le reçu retranscrit dans son *Journal* lorsqu'il la vendit, en avril 1856, au marchand de tableaux Tedesco. Il est vrai qu'au départ il avait pu néanmoins penser à Byron, puisqu'en juillet 1854 il notait « Faire, pour l'exposition

Delamarre, le *Giaour foulant aux pieds de son cheval le pacha* ». L'œuvre est d'ailleurs relativement proche dans l'esprit de la lithographie de 1827, plus que des deux tableaux de 1826 et 1835, où l'accent est mis sur le combat entre les deux cavaliers et non sur la victoire du Giaour. Il est également possible d'en rapprocher la composition avec celle du groupe central de *L'Entrée des Croisés à Constantinople* (1840, Musée du Louvre, Paris), dont Delacroix avait récemment peint une réduction avec variantes (1852).

La destination première du tableau ne doit pas tromper : si l'artiste exécuta de nombreuses petites œuvres de commande à cette époque, peintures ou aquarelles, il ne les bâclait pas pour autant. En témoigne ici non seulement la qualité intrinsèque de l'œuvre, mais également la multiplicité de ses sources. Comme les réalisations les plus réussies de cette période, elle reprend, à la manière d'une ultime variation, des travaux antérieurs, combinant deux des thèmes privilégiés par Delacroix dans sa jeunesse et souvent liés chez lui : Byron, qu'il n'avait jamais abandonné, et la guerre d'indépendance grecque. Celle-ci lui avait inspiré deux grands chefs-d'œuvre, les *Massacres de Scio* en 1824 (Musée du Louvre, Paris) et *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* en 1827 (Musée des Beaux-Arts, Bordeaux), ainsi que plusieurs petits formats illustrant des scènes de combat. Il y revint dans les dernières années de sa vie, la littérature se mêlant ici à l'histoire. Le *Turc se rendant à un cavalier grec* synthétise ainsi tout un pan de l'inspiration ancienne du peintre, ainsi que les recherches formelles de ses dernières années, illustrant par là même une recherche constante, jamais totalement achevée.

6 - Honoré Daumier, *Scapin, ou Scapin et Géronte*, 1860-1862, huile sur bois, 33,6 x 25,7 cm

Baudelaire fut le premier à faire de Daumier l'héritier de Molière, tous deux partageant une vision simple, incisive et directe du monde. Après lui, l'observation est devenue un lieu commun. On pense pourtant moins à citer l'auteur lorsqu'il s'agit des sources d'inspiration du peintre. Molière offrait cependant à Daumier une mine très appréciable où puiser pour ses œuvres, même si elle demeurait dans une large mesure inconnue du public. C'est d'ailleurs curieusement dans les tragédies de Corneille et Racine que l'artiste puisait les plus grands effets comiques de ses gravures.

Grâce à Molière, Scapin a quitté le rôle comique et populaire d'arrière-plan qui était le sien dans la commedia dell'arte pour celui de premier plan qu'il tient dans une pièce du répertoire sérieux avec *Les Fourberies de Scapin*. Daumier alla plus loin encore dans la transformation du personnage. Il l'affina, lui donna plus de poids, d'intensité, et cette sorte de cruauté pleine d'esprit qu'il faut pour intimider les maîtres. L'image que nous avons désormais de Scapin est peu ou prou celle qu'a créée le peintre dans le magnifique *Scapin et Crispin* du musée d'Orsay à Paris. Toutefois, deux panneaux supplémentaires, que se partagent le même musée et le Fogg Art Museum, entretiennent un rapport plus étroit avec la pièce de Molière. Tous deux dépeignent une scène où Scapin, qui vient de faire part à Géronte de la fausse nouvelle que constitue la capture de son fils par des pirates turcs, s'amuse des effets de ce mensonge sur son interlocuteur. Les deux panneaux doivent être considérés comme des pendants, et l'on peut les interpréter comme la mise en images peut-être séquentielle d'une situation de comédie régée par une relation de cause à effet. D'un côté Scapin apparaît tout à ses stratagèmes, de l'autre sa victime est réduite au désespoir. Dans la version d'Orsay, Géronte est paralysé par la peur. Son hurlement d'angoisse, dans celle que possédait Winthrop, et ses mains levées vers le ciel, produisent d'autant plus d'effet que ces gestes sont en partie cachés au spectateur.

Quand elle fit connaître le tableau pour la première fois, en 1966, Catherine Blanton observa que Daumier l'avait laissé inachevé – c'est le cas à la fois de la peinture d'Orsay et de celle du Fogg Art Museum. Le premier a été exécuté par-dessus une autre composition. Le peintre a esquissé les silhouettes – celle de Scapin est plus avancée que celle de Géronte, dont le corps n'est qu'ébauché – et n'a brossé qu'une partie du fond en le couvrant de larges coups de pinceau. Le second, qui fut certainement réalisé après le précédent, est plus abouti, mais a subi au moins deux transformations. Il a été élargi à l'aide de bandes latérales, et plusieurs repentirs affectent Géronte, dont la tête s'incline différemment et dont les mains ont été rapprochées l'une de l'autre. Catherine Blanton suggéra que ces éléments avaient pu être modifiés après la mort de l'artiste. En fait, tout laisse penser que Daumier agit

pour cette œuvre comme il en avait l'habitude – la commençant de façon spontanée et remettant le reste à plus tard.

Dans une certaine mesure, la question de l'achèvement du panneau revêt une importance essentiellement technique. Pourtant, lorsque le peintre se fit remarquer, à partir des années 1850, la rumeur disait de lui qu'il était incapable d'achever ses tableaux. Mais en 1878 l'artiste, qui était le plus sévère de ses critiques, choisit de prêter les *Scapin* de la collection Winthrop et du musée d'Orsay, en l'état, pour une rétrospective qui lui était consacrée. Or il avait sélectionné peu d'œuvres, choisies avec le plus grand soin. L'une des révélations de cette exposition fut ainsi de montrer à quel point son style pouvait être à la fois informel et puissant.

7 - Pierre-Auguste Renoir, *Bouquet de printemps*, 1866, huile sur toile, 106 x 81 cm

Au milieu des années 1860, Renoir, lorsqu'il peint des fleurs, se réfère aux artistes de la génération précédente qu'il admire, tel Courbet, ou à d'autres parmi ses amis, tel Monet, et parmi ses contemporains, tel Fantin-Latour, qui commençait alors à vivre confortablement de cette activité. La peinture de fleurs semble avoir joué un rôle important dans son évolution artistique propre. Il abordait ce sujet avec plus d'aisance et reconnaissait qu'il pouvait se servir des leçons qu'il tirait de tels tableaux lorsqu'il s'attaquait à des compositions plus complexes. « Quand je peins des fleurs, déclara-t-il au critique Albert André, je laisse mon esprit se reposer. [...] Je fixe les tons, j'étudie les valeurs soigneusement, sans m'inquiéter du fait que je pourrais perdre la toile [...]. L'expérience que je retire en peignant ces sujets, je l'applique ensuite à mes représentations de personnages. »

Durant l'été 1866, le peintre exécuta cette luxuriante nature morte réunissant un bouquet de fleurs printanières dans un vase de Chine bleu et blanc. Douglas Cooper l'a rapprochée d'une lettre datant du printemps, où l'artiste écrivait à son ami le peintre Jules Le Cœur qu'il avait découvert la vraie peinture. Cette annonce correspondait à une approche de l'art plus libre et plus confiante, et techniquement à une peinture appliquées en couches plus fines, au pinceau et non plus au couteau à palette. Telles sont les caractéristiques de cette œuvre, et d'une deuxième nature morte intitulée *Fleurs dans un vase* (National Gallery of Art, Washington), laquelle, bien que non datée, a dû être peinte à peu près à la même époque. L'une et l'autre étaient destinées au frère aîné de Jules Le Cœur, qui fut le premier et le plus loyal parmi les protecteurs de Renoir. Architecte, Charles Le Cœur travaillait pour des clients nobles et fortunés et fit une carrière remarquable sous la Troisième République, en tant qu'architecte de nombreuses écoles. Au fil des années, il commanda diverses peintures à l'artiste ou lui en acheta, notamment, en 1874, son propre portrait (Musée d'Orsay, Paris). Sa famille conserva les œuvres de Renoir jusqu'au milieu des années 1920.

Le peintre avait fait la connaissance de la famille Le Cœur en 1865. Au début de l'année suivante, il commençait de réaliser, à son élégant domicile parisien, le portrait de la mère de son ami, qu'il n'acheva jamais. En mars et en avril, accompagné de Jules Le Cœur et d'Alfred Sisley, il se rendit dans la maison de campagne familiale qui se trouvait à Marlotte, pour y peindre en forêt de Fontainebleau. Pendant plusieurs années, avant qu'ils ne rompent leurs relations en 1874, les Le Cœur reçurent ainsi fréquemment l'artiste dans leurs deux résidences.

Avec son vase de porcelaine placé sur la surface immaculée d'un linge de table empesé, le *Bouquet* de la collection Winthrop atteste le raffinement d'une vie de citadins sophistiqués : de fait, une photographie prise au début du XX^e siècle montre que le tableau était bel et bien accroché dans la demeure des Le Cœur à Paris. Il était fixé aux boiseries d'un salon à l'élégant mobilier XVIII^e, et surmontait une console où se trouvait un vase chinois qui ressemblait à celui représenté par Renoir. Au début des années 1920, un membre de la famille, interrogé par Paul Dumas, affirma que l'œuvre avait été peinte « dans le jardin même qui s'étale sous nos yeux ». En revanche, le tableau de Washington représente des fleurs sauvages disposées au petit bonheur dans un simple pot en faïence, sur un rebord de pierre ; il en émane une atmosphère de simplicité rustique. Au dos du tableau figure une étiquette de chemin de fer de la ville de Melun, située non loin de la maison de campagne des Le Cœur. Douglas Cooper en a déduit que Renoir y avait peut-être peint cette nature morte. Bien qu'elle soit plus petite que le *Bouquet* du Fogg Art Museum, il est possible de penser que le peintre conçut les deux toiles comme des pendants illustrant le contraste entre le raffinement de la vie en ville et la

simplicité de l'existence à la campagne – soit les deux pôles entre lesquels évoluaient les membres de la famille Le Cœur, à l'époque où Renoir les rencontra.

8 - Georges Seurat, *Couseuse*, 1882, crayon Conté et peinture argent sur papier, 32,2 x 24,5 cm

Après avoir accompli son service militaire, Seurat ne retourna pas à l'École des Beaux-Arts, laissant derrière lui ce qu'il qualifiait de « routine » et d'« exercices assommants » : à la fin des années 1880, il prit un atelier et se mit au travail. Faisant preuve d'une constance extraordinaire, il réussit à affirmer à la fois son indépendance de jeune artiste, aux dépens de règles académiques prônant la pureté de la ligne et la supériorité des modèles classiques, et à faire preuve d'un talent de dessinateur accompli. Dès l'âge de vingt-deux ans, comme en témoigne ce dessin, il avait acquis la parfaite maîtrise d'un style original, où le tracé se trouvait fondu dans un voile léger exécuté au crayon Conté – tandis que le quotidien dépeint s'y trouvait investi d'une grandeur intemporelle et magique.

Le présent dessin est l'un des seuls utilisant cette technique à être daté, du « 18 juillet 82 ». On l'a longtemps considéré comme un indicateur très sûr de la maturité de l'artiste, et d'après Erich Franz et Bernd Growe, il marque une étape décisive dans l'évolution de l'art graphique de Seurat. Il se caractérise par une plus grande unité de texture que ses tentatives précédentes, et l'artiste s'y affranchit désormais des contours déterminant encore les formes dans les dessins de 1881 : ombres et lumières modèlent et enveloppent ici un personnage émergeant du fond obscur dans un même « tissu de gris ».

Une fois que Seurat eut découvert sa « voix » personnelle en tant que dessinateur – dans les tonalités veloutées, subtilement modulées d'un riche vibrato de ténor –, il put employer la même méthode et les mêmes moyens pour composer quelque deux cent trente dessins, qui tous illustrent son credo : « L'art, c'est l'harmonie ». Le timbre particulier de ces œuvres témoigne de la « saine et fertile théorie du contraste » appliquée par l'artiste, ainsi que de l'atmosphère entourant des personnages féminins occupés à des activités domestiques telles que la couture ou la lecture. Certains représentent la mère de Seurat. Dans d'autres, comme celui-ci, le modèle demeure anonyme. Tous sont imprégnés de la même douce mélancolie. Le sujet de ce dessin renvoie à l'éducation reçue par l'artiste au sein d'une famille matriarcale, mais aussi aux personnages assis sur la pelouse d'*Un dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte* (1886, The Art Institute of Chicago). Il rappelle ainsi le passé et anticipe l'avenir – tout comme Seurat fait appel à une tradition historique de l'art, celle des maîtres du clair-obscur que furent Rembrandt et Millet, tout en annonçant l'abstraction.

Son art graphique évoque plutôt qu'il ne décrit : en supprimant l'accessoire et l'anecdotique, il privilégie l'effet. Aussi le sujet de ce dessin est-il longtemps demeuré ambigu – le modèle est-il en train de tricoter ou de broder ? On n'y voit pas d'aiguilles à tricoter ni de pelote qui se déviderait, et la position des mains au-dessus d'un petit morceau de tissu qui se recourbe et frôle les genoux semble indiquer que la jeune femme est en train de coudre – ou peut-être de reprendre. Elle porte un chapeau, qui pourrait laisser imaginer, comme permet également de le supposer le fond, qu'elle est assise en plein air, et que son occupation pourrait bien n'être qu'un passe-temps.

Le style de Seurat rappelle ainsi celui des romans naturalistes qu'il admirait : les personnages y apparaissent petit à petit, à mesure que se déroule l'histoire, tout comme ses dessins révèlent leurs secrets peu à peu, et en partie seulement. Grâce à quelques détails précis, décisifs, l'artiste conserve aux figures l'intégrité de leur forme, tandis qu'il entretient au fond ce que Meyer Schapiro a décrit comme « le mystère de la naissance de la perception par l'œil ».

9 - Vincent van Gogh, *Paysan de Camargue*, 1888, mine de plomb et encre sur papier, 49,4 x 38 cm

Comme Millet avant lui, Van Gogh voulait faire du paysan le sujet d'un art résolument moderne. Il s'attaqua à ce projet quelques mois après son installation à Arles, en février 1888. « Je voulais peindre

un pauvre vieux paysan, écrivit-il à son frère Théo le 8 août, dont les traits ont une très grande ressemblance avec ceux de Père. Il est seulement plus grossier, à la limite de la caricature. Néanmoins, j'aurais beaucoup aimé le dépeindre exactement comme le pauvre paysan qu'il est. » Le 11 août, il lui annonce : « Tu vas dans peu de temps faire la connaissance de Maître Patience Escalier, sorte d'"homme à la houe", autrefois gardien en Camargue, maintenant jardinier d'une maison à La Crau. » L'artiste décrit ensuite la tonalité de la peinture actuellement conservée au Norton Simon Museum de Pasadena, « terrible dans le four de la pleine saison des moissons, cerné par le soleil du Midi. D'où les couleurs orange qui éclatent comme des éclairs, vifs comme du fer chauffé au rouge. De là aussi les tons lumineux de vieil or dans les ombres. » Le dessin de la collection Winthrop, très proche du tableau quant à ses contours principaux, a dû être réalisé d'après lui. Aux alentours du 11 août, Vincent l'envoyait à Théo pour lui donner une meilleure idée de la peinture. Cependant, son intérêt dépasse largement ce caractère pratique. Par l'utilisation inventive qu'y fait l'artiste de la plume en roseau, il peut être considéré comme l'une de ses plus belles réussites en matière d'art graphique. Fritz Novotny conclut ainsi son analyse : « C'est l'un des secrets du génie de Van Gogh que d'avoir permis que, dans un tel portrait, la richesse et la splendeur des formes graphiques réunies ne l'emportent pas sur la simplicité de l'expression de l'humanité. »

Ce dernier point mérite d'être considéré plus avant. « Millet a réalisé la synthèse du paysan », notait Van Gogh le 8 août, sous-entendant qu'à trop vouloir rechercher un type, il n'avait pas bien rendu les particularités du personnage. Le problème, poursuivait-il, était de « voir le paysan maintenant ». Lui-même n'échappait pas aux stéréotypes. Pourtant, le visage qu'il avait observé avec insistance, et dont il avait rendu les particularités, en révélait moins que ses tentatives précédentes, et notamment l'ambitieux *Mangeurs de pommes de terre* (1885). Dans un second portrait d'Escalier, peint deux semaines après le premier, l'artiste récidivait : les épaules tombantes, les mains noueuses, l'expression résignée, tout concourait à souligner la vertu que suggère le prénom du modèle. Au contraire, dans la version du Norton Simon Museum, l'intensité du personnage renvoie à l'ardeur du regard de l'artiste. Cette allusion à un possible autoportrait est poussée plus loin dans le dessin de la collection Winthrop, où l'artiste s'éloigne sensiblement de son modèle. Ses traits, s'ils ne se rapprochent pas exactement de ceux du peintre, anticipent ceux qu'il se donnera le mois suivant dans l'*Autoportrait* actuellement conservé au Fogg Art Museum, où il se représente comme « un simple bonze adorant Bouddha l'éternel ». Au-delà des traits de Van Gogh et d'Escalier, la feuille associe ainsi deux types héroïques, ceux du paysan français et du moine japonais, qui marquent les œuvres de l'artiste à cette époque.

Si le contenu de ce dessin évoque l'enthousiasme de Van Gogh pour le Japon, sa forme le proclame. L'originalité de la technique réside ici dans la variété des signes dont le jeu simultané, parfois discordant, culmine dans les joues d'Escalier, rendant son hâle et ses rides par toutes sortes de marques graphiques. Pour Nicolas Wadley, il existe une corrélation étroite entre le trait et la couleur, le dessin et la peinture. « L'évolution de ce riche langage des signes coïncida exactement avec le prodigieux élargissement de la palette [de l'artiste]. La subtile relation entre les plages de couleur dans ses peintures a pour parallèle, dans ses dessins, un réseau complexe de contrastes et d'analogies de la forme et de la texture. » Au-delà, on pourrait considérer les signes qui se combinent dans cette œuvre comme une tentative de Vincent pour faire percevoir à son frère les couleurs de son tableau, ou du moins pour lui faire sentir que ce qui les distingue les unes des autres est leur vibration propre.

II. École anglaise

10 - John Flaxman, *Illustration pour La Divine Comédie*, 1792, mine de plomb et encre sur papier, 14 x 19,7 cm

Les dessins de Flaxman constituent la première série complète d'illustrations de *La Divine Comédie* de Dante au XVIII^e siècle ; à ce titre, ils favorisèrent grandement sa redécouverte au XIX^e siècle. Ils étaient connus dans toute l'Europe grâce aux gravures qu'en tira Tommaso Piroli, et firent l'objet de commentaires élogieux dès 1799 de la part de Goethe. Si l'artiste était avant tout sculpteur, ce sont ses dessins au trait qui firent sa renommée, en particulier hors d'Angleterre. Ils furent largement copiés et influencèrent aussi bien Blake et Ingres que Goya ou Beardsley.

Flaxman passa sept ans en Italie, de 1787 à 1794. Les dessins de *La Divine Comédie* lui furent commandés par Thomas Hope, banquier anglo-hollandais, collectionneur et mécène, suivant l'avis du comte de Caylus, collectionneur d'antiquités réputé, qui estimait que Dante serait un bon sujet d'inspiration pour les peintres modernes. Dans les années 1770, Füssli avait commencé à travailler sur des scènes de *La Divine Comédie*, et en 1773, Reynolds avait réalisé un tableau spectaculaire dépeignant Ugolin et ses fils, qui fut exposé à la Royal Academy. Hope commanda à Flaxman 109 dessins ; chacun des cent chants du poème étaient représentés par un dessin au moins – 38 pour *L'Enfer*, autant pour *Le Purgatoire* et 33 pour *Le Paradis*. Quant aux gravures de Piroli, elles furent réalisées à titre privé, en tirage limité, le commanditaire prévoyant d'en faire cadeau à quelques amis seulement. Quelques gravures circulèrent toutefois, et une édition pirate française parut en 1802. Finalement, Hope vendit une série de planches qui furent publiées en Angleterre, et fréquemment reproduites ensuite.

Les dessins de Flaxman révèlent quantité d'influences : vases grecs, bas-reliefs romains, sculpture funéraire médiévale, peinture et sculpture du Trecento et du Quattrocento, période pour laquelle il montrait un intérêt peu commun à l'époque. Il dessina également d'après nature, ce dont témoignent les feuilles de *La Divine Comédie*. Clarté de construction et pureté des lignes les caractérisent, et Schlegel fut le premier à louer leur sobriété formelle : « Tout est fait avec un minimum de moyens : son trait allie la spontanéité du dessin pris sur le vif à la méticulosité et la délicatesse du fini le plus parfait. » Le lien qui unit Dante et Virgile constitue l'un des thèmes des dessins de *L'Enfer* et du *Purgatoire*. On voit en général les deux poètes côte à côte, vêtus d'une sorte de toge et portant une couronne de lauriers, Flaxman les représentant comme s'ils avaient le même âge et le même statut. Dans ses dessins de *L'Enfer*, l'artiste s'est efforcé de rendre le caractère dramatique du texte. Mais c'est dans ceux du *Paradis* qu'il est le plus inventif. La fluidité de son trait rappelle parfois les images éthérées de Botticelli, mais les ombres demeurent individualisées, alors qu'elles ne sont dans le poème que de pures émanations lumineuses.

Birnbaum a justifié l'intérêt du collectionneur pour cette série en se référant à leur importance pour une autre figure de sa collection : « Puisque Flaxman, qui fut parmi les premiers à suivre [...] la voie du renouveau du classicisme, avait encouragé le jeune Ingres et faisait l'admiration de M. Winthrop par la délicatesse de sa ligne musicale et de sa composition, il était naturel qu'il fût représenté par un grand nombre de dessins. » Trois ans avant leur acquisition, l'agent les décrivait, dans un catalogue d'exposition de la galerie Scott and Fowles de New York, comme un exemple indispensable du beau : « Nous avons besoin qu'on nous libère de la tyrannie de la mode actuelle en art, plus ou moins laide, et ces superbes dessins, incisifs, suaves, tendres ou voluptueux, vigoureux et pourtant sereins, d'une délicatesse aérienne, d'un charme discret et d'une exécution élégante [...], exerceront à nouveau leur influence impérissable et contribueront à nous ramener à une époque où la forme la plus élevée de la vie civilisée était la manifestation d'une noble beauté. »

11 - William Blake, *Béhémoth et Léviathan*, illustration 15 pour le Livre de Job, 1821, mine de plomb, aquarelle et encre sur papier, 27,5 x 20 cm

Cette aquarelle appartient à la deuxième série – dite série Linnell – de vingt et une illustrations du *Livre de Job* dont dix-neuf appartiennent à la collection Winthrop. La suite fut réalisée en 1821 d'après la série Butts (Pierpont Morgan Library, New York), qui date de 1805 environ. John Linnell, jeune paysagiste et portraitiste qui apporta son soutien à Blake dans les dernières années de sa vie, commanda l'ensemble au peintre. Il réalisa lui-même le tracé d'après la série prêtée par Thomas Butts, laissant au peintre le soin d'appliquer la couleur. Or les dessins de ce second ensemble dénotent une liberté bien supérieure à celle des feuilles de la Pierpont Morgan Library, une grande expressivité des couleurs, et Blake semble ne s'être pas conformé strictement au dessin de Linnell. Les œuvres prirent un aspect définitif dans le célèbre ensemble gravé des *Illustrations du Livre de Job* que l'artiste publia au début de 1826 avec Linnell.

Dans ses aquarelles et gravures, Blake a interprété le récit biblique faisant de Job l'archétype de l'homme juste frappé par le malheur, qui, dans son désespoir, est racheté par le Christ. Les souffrances qui l'assaillent sont dépeintes comme la conséquence de sa détresse spirituelle, mais il réussit à passer de l'acceptation de la vindicte du Jéhovah de l'Ancien Testament, qui le laissait aux prises avec Satan, à la conviction que le Christ miséricordieux est le Vrai Sauveur. Dans une série de trois représentations visionnaires de l'histoire humaine, le Christ conduit Job à la compréhension de l'univers et à la rédemption. La quinzième illustration représente Béhémoth et Léviathan, maîtres belliqueux et brutaux de la terre et des eaux dans le monde déchu où vivait Job avant de voir le Sauveur – monde où vivent toujours les contemporains de Blake. Dans ce dessin, le peintre ajoute pour la première fois au ciel une profusion d'étoiles qui l'animent, et qui reste prédominante dans la gravure exécutée ensuite.

12 - Dante-Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1871, aquarelle, gouache et vernis sur papier, 70,4 x 54,6 cm

Cette aquarelle est la copie réduite d'une huile peinte entre 1864 et 1870 environ, aujourd'hui conservée à la Tate Britain de Londres. Rossetti lui-même la qualifiait d'« œuvre poétique », et elle diffère sensiblement des sensuelles peintures « vénitiennes » de la même époque. Bien qu'on puisse la considérer comme un hommage de l'artiste à la mémoire de sa femme Elizabeth Siddal, morte en 1862, le peintre l'avait en réalité conçue une dizaine d'années plus tôt. Au cours de l'hiver 1852-1853, il travaillait à un diptyque « symbolisant, par des personnages en buste grandeur nature, la décision prise par Dante d'écrire *La Divine Comédie* en mémoire de Béatrice ». Il abandonna momentanément son projet, mais durant l'hiver 1863, retrouva la toile commencée, où figurait la tête d'Elizabeth en Béatrice. En 1866 le tableau, dont William Cowper-Temple avait entre-temps passé commande, était presque achevé, mais il ne le fut cependant complètement qu'à la fin de 1870.

Avant même d'être terminé, il était déjà l'une des œuvres les plus admirées de Rossetti. En 1867, Henry Dunn, assistant du peintre, travaillait à une réplique qui se trouve également dans la collection Winthrop. Quatre ans plus tard, Rossetti réalisait une copie à l'huile avec prédelle, « travail épouvantable » qu'il faisait « pour l'argent ». Au même moment il exécuta l'aquarelle du Fogg Art Museum, pour satisfaire à la demande pressante de Frederick Craven qui la lui avait commandée « depuis longtemps ». Trois autres répliques devaient suivre, une à la craie et deux à l'huile. Depuis 1867, le peintre avait des problèmes de vue. Il trouvait le travail à l'aquarelle plus éprouvant que d'autres techniques, et de fait, celle-ci est l'une des dernières qu'il exécuta.

Rossetti insista sur le fait que la scène n'illustrait pas la fin de Béatrice. « Le tableau ne doit pas être vu, bien sûr, comme une représentation de la mort de Béatrice, mais comme une idéalisation du sujet, symbolisé par une transe ou transfiguration spirituelle soudaine. Béatrice est manifestement transportée au Paradis et voit comme à travers ses paupières closes (ainsi que le dit Dante à la fin de la *Vita Nuova*) "Celui qui est béni pour toute l'éternité". Signe du changement suprême, un oiseau radieux, messager de la mort, laisse tomber entre ses mains ouvertes un coquelicot blanc. À l'arrière-plan se trouve la ville qui, selon Dante, "resta déserte" pour pleurer sa mort ; et l'on voit Dante en personne traverser la rue en regardant, en face, l'Amour tenant à la main la flamme vacillante de la vie de sa dame qui s'éteint. Le cadran solaire, à droite, indique neuf heures, chiffre que le poète relie, de bien des façons, sur le plan mystique, à Béatrice et à sa mort. » Dans cette description, l'artiste ne fait aucune allusion au décès de son épouse, bien qu'elle ait été le modèle du tableau et que la fleur de pavot suggère la façon dont elle mourut, après avoir absorbé une dose excessive de laudanum. Un commentateur récent, Robert Upstone, a vu dans l'œuvre un mélange d'extase sexuelle et religieuse qui, d'après lui, s'inspirerait de la conception de l'amour conjugal selon Swedenborg.

On peut y voir d'autres symboles. Un vieil ami de Rossetti, Frederic G. Stephens, nota que les couleurs du vêtement de Béatrice – une tunique verte, évoquant des pétales fanés, sur une robe gris pourpre – étaient « les couleurs de l'espoir et du chagrin, aussi bien que celles de la vie et de la mort ». Ces tons sont les mêmes que ceux portés par le personnage féminin, symbole de l'âme, qui apparaît à l'artiste Chiaro dans le récit *La Main et l'Âme* écrit par Rossetti en 1849. Sur le cadre d'origine conçu par le peintre vers 1870, des médaillons représentant le soleil, les étoiles, la lune et la terre (avec la date de

la mort de Béatrice, le 9 juin 1290) confirment la signification de l'œuvre, car ils évoquent le dernier vers de *La Divine Comédie*, et « l'amour qui fait se mouvoir le soleil et les autres étoiles ».

13 - Edward Burne-Jones, *Les Jours de la création : le sixième jour*, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

Burne-Jones peignit *Les Jours de la création* au cours de ce qu'il appela plus tard « les sept années de travail les plus heureuses » qu'il ait jamais connues, avant l'exposition qui eut lieu à la Grosvenor Gallery en 1877. Cet ensemble fait partie de la sélection spectaculaire qu'il y présenta et qui le rendit célèbre du jour au lendemain, faisant de lui le chef de file du mouvement esthétique en Angleterre.

Cette suite fait partie des séries où le peintre utilise des figures pour symboliser divers aspects du temps. Il aborde ici le récit de la création du monde, chaque panneau illustrant les actes divins durant chacun des six premiers jours, selon le premier chapitre du Livre de la Genèse. Chaque jour est personnifié par un ange, dont les ailes et le costume de plumes font l'essentiel du thème décoratif. Henry James y voyait les visages des anges surgir d'un « mur de plumes ». L'extraordinaire beauté de la série tient en grande partie aux effets de couleur créés par l'artiste, obtenant pour les plumes d'indescriptibles nuances et les faisant subtilement se fondre, alors que leurs tons de plus en plus chauds évoquent le processus faisant du monde un lieu de plus en plus hospitalier pour l'homme. Tous les anges, sauf un, tiennent une boule de verre où se trouve représenté un stade de la création. Ces sphères évoquent d'emblée la terre et l'univers comme un tout, et incluent les diverses phases de la création dans des espaces indéfinissables, qui rendent le caractère mystérieux de ces événements. Après avoir présenté leur sphère – leur tête est alors surmontée d'une flamme d'énergie spirituelle –, chacun des anges apparaît encore dans les scènes suivantes. L'effet est d'un crescendo, comme dans un morceau de musique. Sur le dernier panneau s'ajoute aux six premiers anges celui du septième jour (du repos), qui joue sur un psaltérion médiéval. *Le Sixième jour* est celui de la création des derniers animaux et des êtres humains, sous la forme d'Adam et Ève, derrière lesquels on aperçoit l'arbre de la connaissance où s'enroule le serpent.

Burne-Jones est peut-être le premier, depuis l'époque médiévale, à avoir traité la séquence tout entière en une seule œuvre. Alors que les images les plus familières de la Genèse mettent l'accent sur le Créateur, le choix de figures féminines, statiques et même passives, est caractéristique de l'artiste. Pour lui, la qualité suprême d'une œuvre réside en effet dans sa beauté et sa signification élargie à l'universel, à l'opposé du drame et d'une émotion excessive. Lorsqu'il les découvrit, Henry James fut fasciné par les visages des anges et « ce désir implorant d'un objet indéfini, qui chez ces artistes paraît être une part essentielle de leur conception de la beauté humaine ». Burne-Jones voulait que ses personnages soient « des types, des symboles, des suggestions », plutôt que des individus auxquels s'identifier. « Dès l'instant où l'on donne ce qu'on appelle une expression aux personnages, écrivait-il, leurs visages perdent leur caractère propre et deviennent des portraits sans intérêt. »

Selon les indications portées au verso du *Premier jour*, la suite, conçue en 1870, fut réalisée en 1875-1876. L'artiste l'entreprit sous les auspices de la société d'arts décoratifs qu'il avait contribué à fonder avec William Morris. À l'origine, il s'agissait d'un projet de vitrail pour une église, que la présente série d'aquarelles suit d'assez près. Sa technique est très éloignée de celle d'un aquarelliste anglais de son temps, ou de toute autre époque. La surface mate rappelle la fresque ou la tempera ; la trame du support transparaît comme elle le ferait dans un tableau à l'huile ; quant aux nombreuses touches or et argent qui émaillent les panneaux, ils évoquent l'œuvre d'un décorateur. *Les Jours de la création* furent à l'origine présentés dans un cadre également créé par l'artiste. Le photographe Frederick Hollyer réalisa des reproductions des six panneaux selon le procédé du platinotype. Ces clichés étaient disponibles avec différents cadres, dont l'un était une version simplifiée de celui des aquarelles. Oscar Wilde en possédait un exemplaire, et en 1892, Lady Brooke en obtint un autre du peintre et l'envoya à Gustave Moreau, qui lui en fut extrêmement reconnaissant.

III. École américaine

14 - James Abott McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et argent*, vers 1871-1872, huile sur bois, 44,1 x 61 cm

Artiste américain expatrié à Londres, Whistler, qui décida d'y vivre en 1859, y suscita la polémique en 1878, lors du procès qui l'opposait au critique d'art le plus éminent de son temps, John Ruskin, en se prononçant publiquement en faveur de « l'art pour l'art ». Whistler l'avait attaqué en justice pour avoir émis un jugement négatif sur ses œuvres lors de leur exposition à la Grosvenor Gallery en 1877. Ce *Nocturne en bleu et argent* y figurait parmi sept autres peintures.

Si l'on conçoit difficilement aujourd'hui qu'une telle œuvre ait pu scandaliser, son « manque de fini » ne choqua pas seulement Ruskin, mais nombre de critiques et de spectateurs. L'emploi de la couleur et de la tonalité pour créer des effets à la surface du tableau apparaissait alors comme une infraction aux règles de l'art, et l'absence de détail minutieux témoignant de nombreuses heures de travail semblait le signe d'un mépris du métier qui offensait la morale bourgeoise. La remarque la plus célèbre de Ruskin, à l'origine du procès intenté par Whistler, concernait un autre *Nocturne*. D'après le critique, l'œuvre correspondait à un geste, celui de jeter « un pot de peinture à la face du public ». Il stigmatisait ainsi tous les tableaux présentés, qui trahissaient pour lui « un esprit dépourvu de culture » et « frisaient visuellement une imposture délibérée ». Whistler, prônant audacieusement un dépouillement qui faisait de la peinture un pur travail formel, se trouvait ainsi accusé de supercherie artistique.

Cette œuvre compte parmi les premiers paysages de nuit baptisés *Nocturnes*, en référence à la forme musicale évoquant une rêverie mélancolique. Le peintre l'offrit à Frances Leyland, épouse de son protecteur Frederick Leyland. Whistler avait tout d'abord baptisé ces peintures « Clair de lune », quand Leyland lui suggéra le terme de « Nocturne », ce dont l'artiste le remercia : « Vous n' imaginez pas l'irritation qu'il provoque chez les critiques, et par conséquent le plaisir qu'il me procure – en outre il est vraiment très charmant et dit avec tellement de poésie tout ce que je veux dire mais *pas plus* que je ne souhaite. » Au-delà du plaisir que prenait l'artiste à irriter les critiques de son temps, cette réflexion traduit son souci d'éviter les œuvres trop explicitement figuratives. Son penchant pour l'abstraction suggestive apparaît ici dans l'attention portée aux tonalités froides de la surface de l'eau, alors que la ville se réduit à une ligne d'horizon vaguement brumeuse.

Dans ce *Nocturne bleu et argent*, Whistler révèle son habileté à combiner trait descriptif et abstraction de la forme. L'œuvre évoque une vue particulière de la Tamise, dirigée vers la flèche de l'église de Battersea à partir de Lindsey Row à Chelsea, avec, comme en sourdine, quelques témoignages de l'industrialisation moderne – cheminées d'usine et tas de mâchefer. Mais la palette réduite à une gamme de bleus argentés crée une surface homogène, rappelant la matière lisse des porcelaines chinoises bleues et blanches que le peintre collectionnait avec assiduité. Près du bord inférieur de la toile, un panache de feuilles, à la manière d'un signe calligraphique, renvoie à l'admiration bien connue de l'artiste pour l'art de l'Extrême-Orient. Quant au dessin schématisé d'un papillon doré dans un cartouche rectangulaire, il s'agit de la signature qu'il avait adoptée dès 1869.

Nocturne bleu et argent comporte aussi l'écho assourdi de Londres qui s'estompe, dans les reflets de l'eau et dans l'angle inférieur gauche du tableau. La trace pâle de l'horizon est peut-être remontée à la surface au cours des années, à mesure que les couches supérieures de peinture s'altéraient. Il est possible aussi qu'elle ait été délibérément incluse dans la composition, et visible d'emblée, tant l'artiste, fasciné par l'ambiguïté pouvant exister entre présence et absence, aimait les suggestions discrètes.

Liste des visuels disponibles pour la presse

Portrait de Grenville L. Winthrop n° 1

H. Harris Brown, *Grenville Lindall Winthrop (1864-1943)*, 1922, huile sur toile, 112 x 86,5 cm. Courtesy of the Harvard University Portrait Collection, Harvard University Art Museums, Bequest of Robert Winthrop, 1986

Portrait de Grenville L. Winthrop n° 2

Augustus Vincent Tack, *Grenville Lindall Winthrop (1864-1943)*, vers 1932, huile sur toile, 120,02 x 89,54 cm. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, 1943

École française

1. Jacques-Louis David, *Étude pour le Serment du Jeu de Paume*, 1790-1791, mine de plomb, plume et encre, pinceau et lavis sur papier, 66,2 x 99 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

2. Jacques-Louis David, *Emmanuel Joseph Sieyès*, 1817, huile sur toile, 97,8 x 74 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

3. Pierre-Paul Prud'hon, *La Vertu aux prises avec le Vice*, vers 1795, craies noire et blanche sur papier teinté, 21,7 x 17,7 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

4. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Étude pour La Baigneuse Valpinçon*, 1808, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 34 x 22,8 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

5. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Famille de Lucien Bonaparte*, 1815, mine de plomb sur papier, 41,2 x 53,2 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

6. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait d'Augustin Jordan avec sa fille Adrienne*, 1817, mine de plomb sur papier, 43 x 32,3 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

7. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Étude pour Roger délivrant Angélique*, 1818, huile sur toile, 45,8 x 37 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

8. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Étude pour Le Martyre de Saint Symphorien*, 1833, mine de plomb et huile sur toile, 60,33 x 49,53 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

9. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1839-1840, huile sur toile, 72,07 x 100,33 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

10. Théodore Géricault, *Le Marché aux bœufs*, 1817, huile sur papier marouflé sur toile, 56,5 x 48,2 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

11. Théodore Géricault, *Études de chat*, 1820-1821, mine de plomb et craie noire sur papier, 32,2 x 40,2 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
12. Théodore Géricault, *Mutinerie à bord du radeau de La Méduse*, 1818, craie noire, craie blanche, crayon, aquarelle et gouache sur papier teinté, 40,5 x 51 cm. Photo Peter Siegel. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
13. Gustave Courbet, *Jeune femme à la guitare, Réverie*, vers 1847-1848, craie noire sur papier, 45 x 28,6 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
14. Théodore Chassériau, *Cavaliers arabes transportant leurs morts*, 1850, huile sur toile, 169,9 x 253,7 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
15. Eugène Delacroix, *Un Turc se rendant à un cavalier grec*, 1856, huile sur toile, 80 x 64,1 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
16. Honoré Daumier, *Scapin, ou Scapin et Géronte*, 1858-1862, huile sur bois, 33,6 x 25,7 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
17. Édouard Manet, *Course de chevaux à Longchamp*, 1864, mine de plomb, aquarelle, gouache sur papier, 22,1 x 56,4 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
18. Pierre-Auguste Renoir, *Bouquet de printemps*, 1866, huile sur toile, 106 x 81 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
19. Pierre-Auguste Renoir, *Portrait de Victor Chocquet*, vers 1875, huile sur toile, 53 x 43,5 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
20. Gustave Moreau, *L'Apparition*, vers 1876, huile sur toile, 55,8 x 46,6 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
21. Georges Seurat, *Couseuse*, 1882, crayon Conté et peinture argent sur papier, 32,2 x 24,5 cm, Photo Katya Kallsen, Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
22. Vincent van Gogh, *Paysan de Camargue*, 1888, encre et mine de plomb sur papier, 49,4 x 38 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College
23. Henri de Toulouse-Lautrec, *Écuyer de cirque*, 1899, mine de plomb, crayons et craies de couleur sur papier, 33 x 50,2 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

École anglaise

24. John Flaxman, *Illustrations pour La Divine Comédie*, 1792, mine de plomb et encre sur papier, 14 x 19,7 cm environ. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

25. William Blake, *Behemoth et Leviathan, illustration 15 pour le Livre de Job*, 1821, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier, 27,5 x 20 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

26. William Blake, *Le Châtiment de Jacopo Rusticucci et de ses compagnons, illustration pour La Divine Comédie : L'Enfer, Chant 16*, 1824-1827, craie noire, mine de plomb, aquarelle et encre sur papier. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

27. Dante-Gabriel Rossetti, *Portrait de Jane Morris*, 1865, craie noire et fusain sur papier, 42,3 x 34,8 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

28. Dante-Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1871, aquarelle, gouache et vernis sur papier, 70,4 x 54,6 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

29. Edward Burne-Jones, *Les Jours de la création : le sixième jour*, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

30. Edward Burne-Jones, *Danae surveillant la construction de la Tour de cuivre*, 1872, huile sur bois, 18 x 26 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

31. George Frederick Watts, *Orphée et Eurydice*, 1870-1880, huile sur toile, 71,1 x 91,4 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

32. Aubrey Beardsley, *Isolde*, 1895, encre et aquarelle sur papier, 28,6 x 18 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

École américaine

33. James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et argent*, vers 1871-1872, huile sur bois, 44,1 x 61 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

34. Winslow Homer, *Goélette au coucher du soleil*, 1880, aquarelle et mine de plomb sur papier, 25 x 35 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

35. John Singer Sargent, *Homme lisant*, vers 1910-1914, aquarelle et mine de plomb sur papier, 34,9 x 53,5 cm. Photo Katya Kallsen. Courtesy of the Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Grenville L. Winthrop, © President and Fellows of Harvard College

Liste des œuvres présentées au musée des Beaux-Arts de Lyon

École française

Félix Bracquemond, Autoportrait, 1853, mine de plomb, pastel et peinture or sur papier marouflé sur toile, 92,9 x 68,2 cm

Théodore Chassériau, Portrait de Victor Dupré, vers 1835-1836, mine de plomb et crayon sur papier, 41,8 x 28,7 cm

Théodore Chassériau, Cavaliers arabes transportant leurs morts, 1850, huile sur toile, 169,9 x 253,7 cm

Théodore Chassériau, Combat arabe, 1855, huile sur bois, 31,7 x 45,7 cm

Gustave Courbet, L'Artiste à son chevalet, vers 1847-1848, craie noire sur papier, 55,4 x 33,5 cm

Gustave Courbet, Jeune femme à la guitare, Rêverie, vers 1847-1848, craie noire sur papier, 45 x 28,6 cm

Honoré Daumier, Femme tenant un enfant par la main, vers 1848-1850, crayon, pierre noire, fusain, lavis et sanguine sur papier, 42,5 x 30,6 cm

Honoré Daumier, L'Amateur d'estampes, vers 1855, huile sur bois, 33 x 24 cm

Honoré Daumier, Le Boucher, vers 1860, mine de plomb, aquarelle et encre sur papier, 33,5 x 24,2 cm

Honoré Daumier, Scapin, ou Scapin et Géronte, 1860-1862, huile sur bois, 33,6 x 25,7 cm

Jacques-Louis David, Album romain n° 1, 1775-1780, contenant 31 dessins sur 19 feuillets de 50 x 34 cm chaque

Jacques-Louis David, Étude pour le Serment du Jeu de Paume, 1790-1791, mine de plomb, plume et encre, pinceau et lavis sur papier, 66,2 x 99 cm

Jacques-Louis David, Pierre Baille et Charles Beauvais de Préault, 1794, pierre noire, encre et lavis sur papier, 22,2 x 18,7 cm

Jacques-Louis David, Carnet d'études n° 14 pour Le Sacre, 1805-1806, 29 feuillets de 23,7 x 17,9 cm chaque

Jacques-Louis David, Carnet d'études n° 20 pour Le Sacre, 1805-1824, 62 feuillets de 21 x 16,4 cm chaque

Jacques-Louis David, Emmanuel Joseph Sieyès, 1817, huile sur toile, 97,8 x 74 cm

Atelier de Jacques-Louis David, L'Empereur Napoléon 1er, 1807, huile sur toile, 88,2 x 59,3 cm

Edgar Degas, Cheval portant selle et bride, vers 1869-1870, pierre noire sur papier, 23,1 x 30,9 cm

Edgar Degas, Deux danseuses entrent en scène, vers 1877-1878, pastel et tempera sur monotype à l'encre noire sur papier, 38,1 x 35 cm

Eugène Delacroix, Un Turc menant son cheval, vers 1827-1828, aquarelle sur papier, 22,6 x 30 cm

Eugène Delacroix, Femme arabe et sa servante au bord de la rivière, 1832, mine de plomb et aquarelle sur papier, 16 x 18,3 cm

Eugène Delacroix, Un Turc se rendant à un cavalier grec, 1856, huile sur toile, 80 x 64,1 cm

Théodore Géricault, Bouviers romains, 1816-1817, pierre noire, lavis et gouache sur papier teinté, 20,9 x 28,1 cm

Théodore Géricault, Le Marché aux bœufs, 1817, huile sur papier marouflé sur toile, 56,5 x 48,2 cm

Théodore Géricault, Étude pour la Course des chevaux libres à Rome, 1817, mine de plomb sur papier, 36,7 x 47,9 cm

Théodore Géricault, Étude de figures (Sujet inconnu), vers 1817-1818, mine de plomb et encre sur papier, 28,7 x 23,9 cm

Théodore Géricault, Mutinerie à bord du radeau de La Méduse, 1818, crayon, craie noire, craie blanche, aquarelle et gouache sur papier teinté, 40,5 x 51 cm

Théodore Géricault, Groupe familial extrait du Radeau de La Méduse, 1818, mine de plomb et encre sur papier, 20,3 x 29,9 cm

Théodore Géricault, Mort d'un jeune maçon, 1819, mine de plomb, encre, lavis et aquarelle sur papier, 16,5 x 12,4 cm

Théodore Géricault, Études de chat, vers 1820-1821, mine de plomb et craie noire sur papier, 32,2 x 40,2 cm

Théodore Géricault, Cavalier anglais (autrefois dit Horse Guard), vers 1821-1822, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier teinté, 23,6 x 29,8 cm

Théodore Géricault, La Taverne du cheval blanc, 1822-1823, huile sur toile, 53,3 x 45 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait de jeune femme, 1804, pierre noire et estompe sur papier, 39,8 x 32 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour La Baigneuse Valpinçon, 1808, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 34 x 22,8 cm.

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour Virgile lisant l'Énéide à Auguste, vers 1814, mine de plomb et craie blanche sur papier teinté, 31,6 x 25 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude de la tête d'Octavie dans Virgile lisant l'Énéide à Auguste, vers 1814, mine de plomb et craie blanche sur papier teinté, 15,4 x 21,8 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour Virgile lisant l'Énéide à Auguste, vers 1814, mine de plomb, crayon noir, aquarelle et gouache sur calque, 38,5 x 33 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Raphaël et la Fornarina, 1814, huile sur toile, 64,8 x 55,3 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Famille de Lucien Bonaparte, 1815, mine de plomb sur papier, 41,2 x 53,2 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Joseph-Antoine de Nogent, 1815, huile sur bois, 47 x 33 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait de Madame Charles Hayard avec sa fille Caroline, 1815, mine de plomb sur papier, 29,2 x 22 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait de Madame George Vesey avec sa fille Elizabeth Vesey, future Lady Colthurst, 1816, mine de plomb et gouache sur papier, 29,2 x 22 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait de Madame Augustin Jordan avec son fils Gabriel, 1817, mine de plomb sur papier, 44,3 x 32,6 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait d'Augustin Jordan avec sa fille Adrienne, 1817, mine de plomb sur papier, 43 x 32,3 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour Roger délivrant Angélique, 1818, mine de plomb sur papier, 17,1 x 19,7 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour Roger délivrant Angélique, 1818, huile sur toile, 45,8 x 37 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait de la Comtesse Antoine Apponyi, 1823, mine de plomb et craie blanche sur papier, 45 x 34,9 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait du Comte Rodolphe Apponyi, 1823, mine de plomb et craie blanche sur papier, 45,3 x 34,6 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait de la famille Forestier, vers 1828, mine de plomb et rehauts de craie sur papier, 30 x 37,2 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Le Songe d'Ossian, 1832-1834, mine de plomb, encre, aquarelle et gouache sur papier, 24,7 x 18,7 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour Le Martyre de Saint Symphorien (saint, mère et proconsul), 1833, mine de plomb, craie rouge et huile sur toile, 60 x 47,6 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude pour Le Martyre de Saint Symphorien (lecteurs, lapideur et spectateurs), 1833, mine de plomb et huile sur toile, 60,3 x 49,5 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Odalisque à l'esclave, 1839-1840, huile sur toile, 72,1 x 100,3 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Étude d'un homme et d'une femme pour L'âge d'or, 1843-1848, mine de plomb sur papier, 41,6 x 31,5 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait d'Augustine-Modeste-Hortense Reiset, 1846, huile sur toile, 62,2 x 49,5 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Vierge et l'Enfant apparaissant à Saint Antoine de Padoue et à Saint Antoine de Carinthie, 1855, mine de plomb, plume et encre, aquarelle et rehauts de gouache sur papier, 26,4 x 18,7 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Portrait d'Alfred-Émilien O'Hara, Comte de Nieuwerkerke, 1856,

mine de plomb et craie blanche sur papier teinté, 33 x 24,3 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Le Martyre de Saint Symphorien, 1858, mine de plomb, lavis d'encre et gouache sur papier, 47,9 x 40,5 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Autoportrait, 1859, huile sur papier maroufflé sur toile, 65,4 x 53,6 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, L'âge d'or, 1862, huile sur papier maroufflé sur bois, 46,3 x 61,9 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Le Cardinal Bibiena accordant la main de sa nièce à Raphaël, 1864, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 19,9 x 16 cm

Jean-Auguste-Dominique Ingres, L'Enlèvement d'Europe, 1865, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 30,1 x 42,5 cm

Édouard Manet, Course de chevaux à Longchamp, 1864, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 22,1 x 56,4 cm

Claude Monet, La Route menant à la ferme Saint-Siméon, Honfleur, vers 1867, huile sur toile, 54,6 x 79,3 cm

Gustave Moreau, Le Jeune homme et la Mort, 1856-1865, huile sur toile, 215,9 x 123,1 cm

Gustave Moreau, La Chimère, 1867, huile sur bois, 33 x 27,3 cm

Gustave Moreau, Aphrodite, vers 1870, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 24,4 x 14,7 cm

Gustave Moreau, L'Apparition, vers 1876, huile sur toile, 55,8 x 46,6 cm

Gustave Moreau, Jacob et l'Ange, 1878, huile sur toile, 253,3 x 145,4 cm

Gustave Moreau, Les Sirènes, 1882, craie noire, encre, aquarelle et gouache sur papier, 32,8 x 20,9 cm

Pierre-Paul Prud'hon, La Vertu aux prises avec le Vice, vers 1795, craies noire et blanche sur papier teinté, 21,7 x 17,7 cm

Pierre-Paul Prud'hon, Nu masculin, vers 1815-1820, craies noire et blanche sur papier teinté, 46,6 x 56,2 cm

Pierre-Paul Prud'hon, Portrait du Docteur Dagoumer, 1819, huile sur toile, 60,9 x 51,4 cm

Pierre-Auguste Renoir, Bouquet de printemps, 1866, huile sur toile, 106 x 81 cm

Pierre-Auguste Renoir, Portrait de Madame Pierre-Henri Renoir (Blanche-Marie Blanc) ou La Comtesse Edmond de Pourtalès, née Mélanie Bussières, 1870, huile sur toile, 81,2 x 64,7 cm

Pierre-Auguste Renoir, Portrait de Victor Chocquet, vers 1875, huile sur toile, 53 x 43,5 cm

Georges Seurat, Couseuse, 1882, crayon Conté et peinture argent sur papier, 32,2 x 24,5 cm

Georges Seurat, Café-concert (À la Gaîté-Rochechouart), 1887-1888, crayon Conté et gouache sur papier, 30,7 x 23,4 cm

Alfred Sisley, Le Pont à Villeneuve-la-Garenne, 1872, huile sur toile, 51,7 x 60,9 cm

Henri de Toulouse-Lautrec, Portrait de Mademoiselle Jeanne Granier, 1897, sanguine sur papier teinté, 47,8 x 32,6 cm

Henri de Toulouse-Lautrec, Écuyer de cirque, 1899, mine de plomb, crayons et craies de couleur sur papier, 33 x 50,2 cm

Vincent van Gogh, La Charrette bleue, 1888, mine de plomb, pierre noire, encre, pastel, aquarelle et gouache sur papier, 39,4 x 52,3 cm

Vincent van Gogh, Paysan de Camargue, 1888, mine de plomb et encre sur papier, 49,4 x 38 cm

Ecole anglaise

Aubrey Beardsley, La Jupe aux paons (dessin pour Salomé), 1893, mine de plomb et encre sur papier, 23 x 16,8 cm

Aubrey Beardsley, La Récompense de la danseuse (dessin pour Salomé), 1893, mine de plomb et encre sur papier, 23 x 16,5 cm

Aubrey Beardsley, Isolde, 1895, encre et aquarelle sur papier, 28,6 x 18 cm

Aubrey Beardsley, Ali Baba (dessin pour la couverture d'Ali Baba et les quarante voleurs), 1897, mine de plomb, encre et rehauts de gouache sur papier, 24 x 19,8 cm

William Blake, Adam et Ève découvrant le corps d'Abel..., vers 1809-1821, mine de plomb, encre et aquarelle sur papier, 30,3 x 32,6 cm

William Blake, Christ bénissant, vers 1810, tempera sur toile, 76,5 x 63,5 cm

William Blake, Tes fils et tes filles mangèrent et burent le vin, illustration 3 pour le Livre de Job, 1821, mine de plomb, aquarelle et encre sur papier, 29,2 x 22,4 cm

William Blake, Behemoth et Leviathan, illustration 15 pour le Livre de Job, 1821, mine de plomb, aquarelle et encre sur papier, 27,5 x 20 cm

William Blake, Le Châtiment de Jacopo Rusticucci et de ses compagnons, illustration pour La Divine Comédie : L'Enfer, Chant 16, 1824-1827, mine de plomb, craie noire, encre et aquarelle sur papier, 37 x 52,3 cm

William Blake, Agnello Brunelleschi transformé par le serpent, illustration pour La Divine Comédie : L'Enfer, Chant 25, 1824-1827, mine de plomb, craie noire, encre et aquarelle sur papier, 37 x 52,3 cm

William Blake, Sainte Lucie porte Dante dans son sommeil, illustration pour La Divine Comédie :

Le Purgatoire, Chant 9, 1824-1827, mine de plomb, craie noire, encre et aquarelle sur papier, 37 x 52,3 cm

Ford Madox Brown, Autoportrait, 1877, huile sur toile, 74,6 x 61 cm

Edward Burne-Jones, Sire Galahad, 1858, encre sur papier, 15,6 x 19,2 cm

Edward Burne-Jones, Le Jour, 1870, aquarelle, gouache et peinture métallique sur papier marouflé sur toile, 121,7 x 45,5 cm

Edward Burne-Jones, La Nuit, 1870, aquarelle, gouache et peinture métallique sur papier marouflé sur toile, 122,2 x 45,7 cm

Edward Burne-Jones, Danae surveillant la construction de la Tour de cuivre, 1872, huile sur bois, 18 x 26 cm

Edward Burne-Jones, Pan et Psyché, 1872-1874, huile sur toile, 68,8 x 53 cm

Edward Burne-Jones, Persée et Andromède, 1875, aquarelle, gouache et craies de couleur sur papier, 34,3 x 32,3 cm

Edward Burne-Jones, Les Jours de la création : le premier jour, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

Edward Burne-Jones, Les Jours de la création : le deuxième jour, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

Edward Burne-Jones, Les Jours de la création : le troisième jour, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

Edward Burne-Jones, Les Jours de la création : le cinquième jour, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

Edward Burne-Jones, Les Jours de la création : le sixième jour, 1875-1876, aquarelle, gouache et peinture métallique sur toile, 102,1 x 36 cm

Edward Burne-Jones, Les Profondeurs de la mer, 1887, aquarelle et gouache sur papier marouflé sur bois, 197 x 76 cm

John Flaxman, Illustrations pour La Divine Comédie, 1792, mine de plomb et encre sur papier, 14 x 19,7 cm environ chaque

John Flaxman, Le Roi des Lestrygons capturant un des compagnons d'Ulysse, illustration pour L'Odyssée d'Homère, vers 1792, mine de plomb et encre sur papier, 21,5 x 25,6 cm

John Flaxman, L'Ombre de Clytemnestre, illustration pour Les Euménides d'Eschyle, vers 1792, encre sur papier, 22 x 34 cm

William Holman Hunt, Le Triomphe des Innocents, 1870-1903, huile sur toile, 73 x 123,2 cm

William Holman Hunt, Le Miracle du Feu sacré à l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem, vers 1892-1899, huile sur toile, 92 x 125,7 cm

Sir Thomas Lawrence, Portrait de Napoléon-François-Charles-Joseph Bonaparte, duc de Reichstadt, roi de Rome, 1818-1819, huile sur toile, 57,6 x 48,2 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Salutation de Béatrice, 1849-1850, mine de plomb, encre, lavis et gouache sur papier, 39,5 x 67,7 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Un chant de Noël, 1857-1858, aquarelle et gouache sur papier marouflé sur toile, 34,3 x 29,7 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Giotto peignant le portrait de Dante, vers 1859, mine de plomb, aquarelle et gouache sur papier, 45,8 x 55,4 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Il Ramoscello (Bella e Buona), 1865, huile sur toile, 47,6 x 39,4 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Portrait de Jane Morris, 1865, craie noire et fusain sur papier, 42,3 x 34,8 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1871, aquarelle, gouache et vernis sur papier, 70,4 x 54,6 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Lucrece Borgia, 1871, aquarelle et gouache sur papier, 64,2 x 39,2 cm

Dante-Gabriel Rossetti, Le Damoiseau blessé, 1875-1878, huile sur toile, 174 x 94 cm

George Frederick Watts, Sire Galahad, 1860-1862, huile sur toile, 198,5 x 107,3 cm

George Frederick Watts, Orphée et Eurydice, 1870-1880, huile sur toile, 71,1 x 91,4 cm

Ecole américaine

Winslow Homer, Voilier et feu d'artifice du 4 juillet, 1880, aquarelle et gouache sur papier, 24,5 x 34,7 cm

Winslow Homer, Goélette au coucher du soleil, 1880, mine de plomb et aquarelle sur papier, 25 x 35 cm

Winslow Homer, Face à la tempête, 1881, mine de plomb et aquarelle sur papier, 35,4 x 50,5 cm

Winslow Homer, L'Étang au vison, 1891, mine de plomb et aquarelle sur papier, 35,2 x 50,8 cm

John Singer Sargent, La Table du petit-déjeuner, vers 1884, huile sur toile, 53,9 x 45 cm

John Singer Sargent, Dans la vallée du Simplon, vers 1905-1911, huile sur toile, 96,8 x 115,8 cm

John Singer Sargent, Oliviers à Corfou, 1909, mine de plomb et aquarelle sur papier, 35,5 x 50,8 cm

John Singer Sargent, Homme lisant, vers 1910-1914, mine de plomb et aquarelle sur papier, 34,9 x 53,5 cm

John Singer Sargent, L'Artiste au Simplon, vers 1910-1911, mine de plomb et aquarelle sur papier, 40,5 x 53,2 cm

James Abott McNeill Whistler, Nocturne en bleu et argent, vers 1871-1872, huile sur bois, 44,1 x 61 cm

James Abott McNeill Whistler, Nocturne en gris et or : la neige à Chelsea, 1876, huile sur toile, 46,4 x 62,9 cm

James Abott McNeill Whistler, Nocturne en noir et or : la boutique du chiffonnier, Chelsea, vers 1878, huile sur toile, 38,4 x 52,4 cm

James Abott McNeill Whistler, Brun et or : Lillie « In Our Alley! », vers 1896, huile sur toile, 51,1 x 31,2 cm

Parcours de l'exposition - Muséographie

Présentation d'une collection amassée par un seul homme et donc, par nature, portrait d'une personnalité et évocation de ses goûts, l'exposition consacrée à Lyon à l'exceptionnel ensemble donné à l'Université de Harvard par Grenville Winthrop ambitionne d'atteindre trois objectifs : présenter, de la manière la plus pédagogique possible, les œuvres majeures qu'il a données ; montrer la pertinence et l'originalité qui ont présidé à leurs choix par Winthrop ; permettre la confrontation entre la sélection des tableaux et dessins français et ceux de l'école anglaise.

Dans cet esprit, Philippe Renaud, choisi comme architecte de l'exposition, a conçu une muséographie élégante et précise, permettant les regroupements par artiste, mais aussi les comparaisons d'une école à l'autre, tout en essayant de créer une atmosphère chaleureuse et érudite évoquant la personnalité raffinée de Winthrop. Le parcours se veut chronologique, par artiste, tout en rompant parfois ce classement temporel par des rapprochements thématiques ou esthétiques.

Sans tomber dans la reconstitution, mais assumant le choix de vraies couleurs pour les cimaises et un traitement des espaces où les volumes sont rehaussés par des tissus, Philippe Renaud a également souhaité souligner, à travers un important espace pédagogique d'accueil, les différents aspects de cette collection mythique.

Conception de l'exposition

Lieux et dates de présentation de l'exposition

Musée des Beaux-Arts de Lyon : 14 mars – 26 mai

National Gallery de Londres : 25 juin – 14 septembre

Metropolitan Museum de New York : 23 octobre 2003 – 11 janvier 2004

Commissaire général

Stephan Wolohojian, Curator, Department of Paintings Sculpture and Decorative Arts, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge

Commissaires

Vincent Pomarède, Conservateur en Chef du Patrimoine, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Lyon

Christopher Riopelle, Curator of 19th-Century Paintings, National Gallery, Londres

Gary Tinterow, Engelhard Curator of European Paintings au Metropolitan Museum of Art assisté de Rebecca Rabinow, Research Associate au Département des Peintures européennes au Metropolitan Museum of Art, New York.

Comité scientifique

Henri Loyrette, Président-Directeur, Musée du Louvre, Paris

Jean-Pierre Cuzin, Conservateur Général du Patrimoine chargé du département des peintures, Musée du Louvre, Paris

Christopher Riopelle, Curator of 19th-Century Paintings, National Gallery, Londres

Gary Tinterow, Engelhard Curator of European Paintings at The Metropolitan Museum of Art, New York

Stephan Wolohojian, Curator, Department of Paintings Sculpture and Decorative Arts, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge

Scénographie de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Lyon

Philippe Renaud

Publications de la Réunion des musées nationaux

LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION

INGRES, BURNE-JONES, WHISTLER, RENOIR... LA COLLECTION WINTHROP, CHEFS-D'ŒUVRE DU FOGG ART MUSEUM, UNIVERSITE DE HARVARD

Ouvrage collectif réalisé sous la direction de Vincent Pomarède, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon (pour la version française).

On trouvera dans le catalogue la reproduction des deux cent dix-neuf œuvres sélectionnées pour les trois étapes de l'exposition. Ce parti-pris permettra de mieux rendre compte de l'importance et de la qualité de cette collection trop peu connue en Europe.

L'ouvrage débute par un essai introductif *Une passion privée* rédigé par Stephan Wolohojian, conservateur associé au département des Peintures, Sculptures et Arts décoratifs du Fogg Art Museum. A cet essai succède la partie catalogue qui réunit les notices rédigées par 64 auteurs spécialistes des différents artistes concernés.

Caractéristiques : format 23 x 31 cm, 560 pages, 260 illustrations dont 40 similis, broché, 45 euros, diffusion Seuil

LE PETIT JOURNAL DE L'EXPOSITION

Par Stephan Wolohojian, 16 pages, 30 illustrations en couleur, 3 euros, en vente uniquement sur le lieu de l'exposition

Contact presse : Annick Duboscq

Réunion des musées nationaux, 49, rue Etienne Marcel, 75039 cedex 01

tél. : 01 40 13 48 50, fax : 01 40 13 48 61, e-mail : annick.duboscq@rmn.fr

Renseignements pratiques

Musée des Beaux-Arts de Lyon

20, place des Terreaux 69001 Lyon
Tél. : 04 72 10 17 40 – Fax : 04 78 28 12 45

Horaires et conditions d'accès

Ouverture de l'exposition tous les jours, sauf mardi, de 10 h à 18 h ; le vendredi de 10 h 30 à 20 h.
Entrée de l'exposition rue Édouard Herriot ; accès réservé aux handicapés 17, place des Terreaux.

Prix d'entrée à l'exposition

Entrée : 8 euros - Tarif réduit : 6 euros (sous réserve)
Le billet d'entrée à l'exposition ne donne pas accès aux collections permanentes du musée.
Pré-vente dans les billetteries FNAC

Contacts presse de l'exposition

Musée des Beaux-Arts de Lyon : Sylvaine Manuel, Caroline Gurret
Tél. : 04 72 10 41 22 - Fax : 04 78 28 12 45
sylvaine.manuel@mairie-lyon.fr , caroline.gurret@mairie-lyon.fr

Activités culturelles et pédagogiques dans l'exposition

Pour le public individuel :

Visites commentées* (1h)

à Du 21 mars au 26 mai

Lundi à 12h15 et 15h30 - Mercredi 15h30 - Vendredi à 15h30 et 18h - Samedi à 10h30

à Vacances scolaires :

mercredi 23 avril à 11h - jeudi 24 avril à 11h et 15h30

Regards approfondis* (1h30)

Portraits en regards :

Jeudi 10 avril à 16h ou dimanche 13 avril à 10h30

Passion de l'histoire au 19^e siècle :

Jeudi 15 mai à 16h ou dimanche 18 mai à 10h30

En famille** (1h30)

Passion de collection

A 10h30 : dimanche 23 et 30 mars, 6, 13 et 27 avril, 11, 18 et 25 mai

A 10h30 et 14h30 : mercredi 23 avril et jeudi 24 avril

Œuvres choisies pour une rencontre*

A partir du 5 avril, samedis de 14h30 à 16h30

Des étudiants en sémiologie, esthétique, art et histoire vous parlent d'une œuvre de leur choix.

Samedi 29 mars à 14h30 : accueil spécial des adolescents et lycéens.

Visites de groupes :

Sur réservation par téléphone au 04 72 10 17 52 – par fax au 04 78 28 81 11

Des visites en français, en anglais et en langue des signes (LSF) sont proposées.

Pour en savoir plus sur les activités culturelles

Tél. 04 72 10 17 52 (mercredi, jeudi, vendredi de 9h30 à 12h)

* sans réservation, billet en vente une heure avant la visite

** réservation obligatoire au 04 72 10 17 52



Mezzo, partenaire de l'exposition

Première chaîne de télévision consacrée à la musique classique, l'opéra, la danse et les musiques du monde, Mezzo est disponible sur le satellite et sur le câble.

Outre des opéras, des ballets, des concerts, des retransmissions de spectacles vivants, Mezzo propose de nombreux documentaires. Ils sont la porte qui ouvre sur la compréhension des arts, de leurs courants, de leurs évolutions.

Rendez-vous tous les dimanches à 22h45 et tous les vendredis à 19h30, sur Mezzo, avec un peintre, un sculpteur, un dessinateur, un collectionneur,...

En 2003, Mezzo diffusera de nombreux films sur Le Tintoret, Raphaël, Piero della Francesca, Fra Angelico, Michel-Ange, Van Dyck, l'art aborigène, Ingres, Monet, Van Gogh, Chagall, également Nicolas de Staël,...

Mezzo, chaîne de l'actualité culturelle et des correspondances entre les arts développe les partenariats avec les expositions majeures comme :

- « Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche » au Grand Palais à Paris en 2002
- « Manet... Velazquez, la manière espagnole au XIX^e siècle » au Musée d'Orsay à Paris en 2002-2003
- « Nicolas de Staël » au Centre Georges Pompidou à Paris en 2003

Mezzo, pour plus d'information : 08 92 35 05 35 (0. 34 Euro/mn) ou www.mezzo.tv