

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AMÉRICANITÉ ET HÉRITAGE EUROPÉEN CHEZ LES PEINTRES
ÉTATS-UNIEN.NE.S À FLORENCE AU XIX^e SIÈCLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
SLIM BEN ATTIA

OCTOBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 - LE GRAND TOUR	6
1.1 NAISSANCE DU GRAND TOUR	6
1.2 DESTINATION EUROPE	8
1.3 POURQUOI L'ITALIE	14
CHAPITRE 2 - L'HÉRITAGE ARTISTIQUE EUROPÉEN AUX ÉTATS-UNIS	
AU XIXE SIÈCLE	29
2.1 UNE INDÉPENDANCE ARTISTIQUE DIFFICILEMENT GAGNÉE	31
2.2 LES PRÉMICES D'UNE IDENTITÉ NATIONALE	35
2.3 AVÈNEMENT DES ÉCOLES DE PEINTURE AUX ÉTATS-UNIS	38
2.4 AFFIRMATION DU PAYSAGE AMÉRICAIN	47
CHAPITRE 3 - TROIS PEINTRES ÉTATS-UNIEN.NE.S À FLORENCE	50
3.1. GEORGE INNESS ET LE PAYSAGE	50
3.2. ELIZABETH BOOT DU VENECK	74
3.3 JOHN SARGENT	91
CONCLUSION	114
ANNEXE A	117
BIBLIOGRAPHIE	143

LISTE DES FIGURES

Fig. 1	Feast of the Rose Garlands	118
Fig. 2	Agrippine Landing at Brundisium with the Ashes of Germanicus	119
Fig. 3	A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning	120
Fig. 4	Sunset in the Wood	121
Fig. 5	The Open Air Breakfast	122
Fig. 6	The Dinner Party	123
Fig. 7	Staircase Group, (Portrait of Raphaelle Peale and Titian Ramsay Peale I)	124
Fig. 8	View near Florence	125
Fig. 9	Twilight on the Campagna	126
Fig. 10	The Monk	127
Fig. 11	The Alban Hills	128
Fig. 12	Narcissus on the Campagna	129
Fig. 13	The Villa Castellani at Bellosguardo	130
Fig. 14	Woman and Children	131
Fig. 15	Madonna con Gesù Bambino San Giovanni Battista bambino e Sant'Elisabetta	132
Fig. 16	Dr. Pozzi at Home	133
Fig. 17	The Nobleman with his Hand on his Chest – (El caballero de la mano en el pecho)	134
Fig. 18	Study of Architecture	135
Fig. 19	Villa Giulia	136
Fig. 20	Eiger from Mürren (from "Splendid Mountain Watercolours" Sketchbook)	137

Fig. 21	Venitian Interior	138
Fig. 22	At Torre Galli: Ladies in a Garden	139
Fig. 23	Annunciazione (detta Madonna dei Donzelli)	140
Fig. 24	Annunciazione e i santi Ansano e Massima	141
Fig. 25	Annunciazione (Polittico di Sant'Antonio)	142

RÉSUMÉ

Aux XVIII^e et XIX^e siècle, le Grand Tour a connu son point culminant auprès des jeunes gens -et quelques rares jeunes femmes- issus.es des hautes sociétés des pays européens ainsi que d'Amérique du Nord. C'est à cette époque que de nombreux.ses artistes états-unien.nes commencent à adopter cette pratique et décident de traverser l'océan pour affluer vers l'Europe, notamment vers l'Italie.

Le choix de l'Italie et plus précisément celui de Florence peut s'expliquer par l'attrait que le berceau de la Renaissance n'a cessé d'exercer sur les artistes et leur souhait de pouvoir pratiquer leur art au plus proche des sources de ce mouvement culturel.

Cette recherche se propose d'analyser quelle part la Renaissance a vraiment joué dans le parcours de ces peintres américain.es et quelle part d'américanité ces artistes ont-ils conservé et intégré à leurs œuvres.

Pour mieux tenter d'appréhender cette question, mon corpus se limitera à trois peintres étatsunien.nes :

-George Inness trouvera en Italie sa propre manière d'exprimer une sorte « d'affinité spirituelle avec le paysage ». Il donne l'opportunité d'étudier un parcours différent de la figure du/de la riche Américain.e qui a le privilège de s'adonner à son art sans préoccupations économiques ;

-Elizabeth Boot Duveneck a vécu avec son mari, artiste lui aussi, dans leur villa florentine et offre la possibilité d'inclure une femme à cette étude. Le choix de cette artiste est motivé par le souhait d'inclure à cette étude une figure trop peu représentée dans le milieu des arts de l'époque, celle de la femme artiste au XIX^e siècle, en faisant par la même occasion, une légère incursion sur le territoire des études féministes ;

-John Singer Sargent, né à Florence, s'est imposé comme une évidence, représentant une figure incontournable car étant, probablement, le plus illustre des artistes expatrié.es en Europe de sa génération.

Mots clés : Grand-Tour, impressionnisme, mobilité, paysage, Renaissance

Americanity and European Heritage among American Painters in Florence in the 19th century

INTRODUCTION

Aux États-Unis, l'intérêt pour la Renaissance italienne s'est longtemps « résumé à la montée et à la chute du républicanisme, aux institutions et à la culture politique qui ont nourri la Florence de Bruni et de Machiavel. Florence et la Toscane étaient les épicentres de l'érudition »¹. Selon Eric Cochrane, cette période privilégiée que connaît la Toscane dans la deuxième partie du XVI^e siècle était « rendue possible en partie par la triple bénédiction de la paix, de la prospérité et de la tranquillité intérieure »². Les grandes institutions bancaires tout d'abord, étaient en plein essor, en particulier grâce à leurs succursales florissantes, composées de jeunes hommes brillants issus des meilleures familles ; ensuite l'industrie textile, de par ses corporations -dont celle de la laine-, connaissaient une nouvelle vigueur notamment grâce à l'ouverture de nouveaux marchés dans l'Empire espagnol et à la ruine de ses principaux concurrents dans les Flandres déchirées par la guerre ; enfin, l'établissement dans les ports de Pise et de Livourne de maisons de commerce étrangères assurait de nouvelles sources de revenus provenant des industries plus récentes de la soie, du verre et de la porcelaine³. Ainsi, à la faveur d'un heureux concours de circonstances combinant à une conjoncture internationale des facteurs internes de développement, la Toscane s'était vue placée au cœur de la scène européenne.

Les historiens, du moins jusqu'à la première partie du XX^e siècle, continué à relayer un point de vue centré sur la Toscane et particulièrement sur Florence. Cette histoire semblait, de fait, exclure de sa narration les autres grands centres urbains de la péninsule, fussent-ils république, royaume ou cité-état : selon Edward Muir, « la Naples despotique n'a guère d'importance. Gênes et Venise attirent quelques historiens de l'économie. Les autres villes du centre-nord de l'Italie étaient considérées comme des exemples de l'évolution des institutions communales à mesurer à l'aune du paradigme florentin »⁴. D'un point de vue historiographique, cet ordre du jour,

¹ Edward Muir, *Italy in the No Longer Forgotten Centuries*, University of Chicago. En ligne, <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/673415>>. Consulté le 20 janvier 2024.

² Eric Cochrane, *The end of the Renaissance in Florence*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 27, no. 1 (1965): 7–29. En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/41487023>>. Consulté le 2 janvier 2024.

³ *Ibid.*

⁴ Edward Muir, *op. cit.*

précise Muir, était celui des grands historiens d'origine allemande de l'Italie (Robert Davidson, Hans Baron, Paul Oskar Kristeller, Nicolai Rubenstein et Felix Gilbert), pour qui « les guerres d'Italie de 1494 à 1530 annonçaient les siècles de décadence italienne [...], une période caractérisée par un déclin démographique, l'affaiblissement du commerce international, le maniérisme dans les arts et l'émigration de l'action intellectuelle vers le nord des Alpes. L'histoire des puissantes républiques, leur modèle politique, les rouages de leurs économies principalement basées sur les activités marchandes et le formidable essor qui s'en suivit, avaient représenté une véritable source d'inspiration, voire des objets d'études pour les États-Unis nouvellement indépendants et jusqu'au cours des siècles successifs »⁵. Pour la jeune démocratie, de précieuses leçons méritaient d'être tirées des immenses succès de ces républiques mais aussi des causes de leur déchéance. Cet intérêt était d'autant plus capital que, selon Cochrane, nombre d'historiens des institutions politiques florentines (Lorenzo Pignotti, François Perrens, Robert Davidsohn, pour ne nommer que ceux-là) ont supposé un lien entre la liberté des constitutions politiques et la vitalité culturelle⁶. En outre, le paradigme de la Renaissance italienne a permis d'associer l'économie américaine, essentiellement axée sur le profit, à une forte sensibilité esthétique, enracinée dans des valeurs religieuses et éthiques⁷. Or, si les États-Unis voyaient en ces prospères républiques un modèle à suivre pour bâtir ou solidifier leur propre structure politique et économique, il pouvait sembler raisonnable de croire qu'il en aurait été de même d'un point de vue artistique.

C'est dans cette optique, qu'initialement, la présente recherche s'était posée comme objectif de tenter de déceler l'influence de la Renaissance italienne dans la pratique artistique états-unienne dans ce qu'il est convenu d'appeler le long XIXe siècle, une époque qui verra progressivement reculer un académisme rigoureux au profit de nouvelles expérimentations. L'un des objectifs était de révéler l'importance d'une telle démarche sur le plan didactique ainsi que dans le processus d'établissement d'une culture et identité nationale pour les jeunes États-Unis

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Portia Prebys, Fabrizio Ricciardelli, *A tale of two cities: Florence and Rome from the Grand Tour to study abroad*, Actes du colloque tenu à Florence au Palazzo Vecchio le 9 mars 2016, Edisai, Ferrara 2017, p. 2.

d'Amérique. L'enjeu était de démontrer comment ceux, parmi les artistes peintres états-unien.ne.s qui avaient choisis de se rendre en Italie et plus précisément à Florence, plutôt qu'à Munich, Londres ou Paris (ce dernier étant le choix par excellence à l'époque), l'avaient fait avec l'idée d'aller puiser leur inspiration aux sources mêmes de la Renaissance. Or les recherches portées sur l'itinéraire italien -ou florentin- de trois artistes peintres états-unien.nes, George Inness, Elizabeth Boot Duveneck et John Singer Sargent, tous trois d'origines et formations diverses, n'ont pas démontré d'une manière explicite le bien-fondé d'une telle entreprise. Mais si rien dans leurs écrits ou leurs correspondances n'a été trouvé, permettant de corroborer cette hypothèse, on ne pouvait ignorer dans leurs œuvres les signes d'un échange entre un art états-unien qui n'allait plus tarder à atteindre sa pleine maturité et celui porté aux cours des siècles précédents par les grands maîtres de la peinture européenne. Il devenait alors nécessaire de sonder le parcours et les œuvres de ces trois artistes pour tenter de comprendre la nature du dialogue qui s'était établi entre leur formation ou identité états-unienne et leur expérience italienne, afin d'identifier l'influence que l'Italie aurait pu avoir sur leur travail et la part d'américanité qu'ils aient pu apporter à celui-ci. L'intérêt porté à une culture à prime abord exotique, les échanges sociaux, humains ainsi que les influences artistiques auxquels on peut raisonnablement s'attendre lors de séjours en terre étrangère sont des thèmes auxquels s'intéressent un certain nombre d'historiens, comme en témoignent les travaux menés par David Young Kim⁸. Se basant sur les récits de voyages entrepris par certains artistes comme Giotto, Donatello ou le Titien, mais aussi sur *Les Vies* de Giorgio Vasari et remontant ainsi jusqu'au XIVe siècle, avec Cimabue, Kim s'est penché sur la question de la mobilité des artistes et l'impact que de tels déplacements ont pu avoir sur l'art de la Renaissance italienne. Comme d'autres avant lui, l'historien présente l'Italie comme une destination idéale pour tout artiste désirant voyager pour améliorer sa pratique. Il semblait donc opportun d'étudier le sens pris par cette mobilité par rapport au développement du style artistique de nos trois artistes peintres et l'importance que le voyage ait pu leur apporter et dont leur art aurait bénéficié, *in fine*. Car en effet, un phénomène s'est rapidement révélé et s'est comme naturellement imposé tout au long

⁸ David Young Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*, Yale University Press, London, 2014.

de cette étude : le jeu entre l'héritage des « Maîtres anciens » européens et une certaine américanité dans les œuvres de ces artistes.

Ces Maîtres européens ont souvent été pris pour modèles, inspirant des générations d'artistes. Leur production artistique remonte aux débuts de la Renaissance italienne et de ce fait, témoigne de styles fort variés. Il n'est donc pas évident d'identifier formellement l'influence d'un style plus qu'un autre sur les œuvres de trois artistes étudiés dans le cadre de cette recherche. Au-delà de « l'ambiguïté et de l'imprécision des termes employés », les notions de gothique, renaissance, maniérisme, baroque, classicisme s'appliquent souvent à des mêmes intervalles de temps, en des superpositions aux contours mal définis. La question était déjà complexe en soi, depuis le XVI^e siècle, avec le passage d'un art de la Renaissance vers un art transitoire, qu'il convient d'appeler maniériste. Selon John Steadman, « en tout état de cause, une période devrait toujours être limitée à une ou deux générations, et ne pas être utilisée pour englober des tendances complètement différentes sous un dénominateur commun comme 'l'art du baroque' »⁹.

Pour mener au mieux cette recherche, une approche qualitative a été adoptée, privilégiant les enseignements tirés de l'exemple de quelques œuvres choisies, révélatrices des enjeux portés par la recherche. L'idée ici est de confronter ces œuvres à des modèles réalisés par certains « Maîtres européens » pour tenter d'établir une filiation ou de révéler un jeu d'influence entre des artistes séparés par la géographie et par le temps, mais ayant toutefois un passé, voire une culture commune. Vue l'abondance des œuvres et pour mieux tenter d'appréhender cette question, le corpus s'est alors limité, pour chacun des trois peintres mentionnés, à trois œuvres peintes, appuyées par des écrits littéraires ou épistolaires.

Le premier chapitre, « Le Grand Tour », se propose d'explorer le contexte qui a vu affluer vers l'Italie, dans la foulée des voyageurs européen.ne.s, un nombre croissants d'artistes états-

⁹ John M. Steadman, *Redefining a period style: "Renaissance," "Mannerism," and "Baroque" in literature*, Duquesne University Press, 1990, p. 84.

unien.ne.s venus chercher un complément de formation ou plus prosaïquement une certaine forme d'inspiration. Le deuxième chapitre dresse un état des lieux de « L'héritage artistique européen aux États-Unis au XIXe siècle », une époque qui voit se mettre en place l'identité culturelle de la jeune nation nord-américaine à travers, entre autres, l'établissement d'un propre langage pictural. Ainsi, ce chapitre nous permettra de mieux mesurer la position adoptée par les artistes qui font l'objet de cette recherche et qui sera développée au chapitre suivant, à savoir une certaine forme d'indépendance vis-à-vis de l'art états-unien qui se met en place à l'époque. Enfin, le troisième chapitre suit le parcours en Italie de « Trois peintres états-unien.ne.s à Florence », donnant un aperçu des relations, dynamiques et dialogues établis entre les artistes états-unien.ne.s et leurs prédécesseurs, notamment italiens, ainsi que de l'éventuel impact que de tels échanges aient pu avoir sur leurs œuvres.

Le choix s'est porté sur des artistes aux cheminements artistiques variés et issus, parfois, de milieux divers. Leur parcours est traité, arbitrairement, selon leur ordre de naissance et nous permettra d'explorer, à travers leurs œuvres, différents genres picturaux. George Inness et Elizabeth Boot Duveneck sont tous deux nés aux États-Unis mais seul le premier y suivra une formation qu'il complètera lors de voyages successifs en Europe, notamment en Italie. John Singer Sargent est né en Europe au sein d'une famille états-unienne. Si, du fait de leur appartenance à une double culture américaine et européenne, l'identité nationale de ces trois peintres pouvait faire l'objet d'un débat, rien ne laisse croire que ce sujet leur ait jamais posé problème. La question de l'identité -souvent ambiguë-, est si vaste qu'elle mériterait à elle seule une étude approfondie qui dépasserait le cadre de ce Mémoire. Mais pour les besoins de la présente recherche, il est raisonnable de se fier à ce que l'historiographie et la muséologie déterminent aujourd'hui, à savoir que les grands musées de part et d'autre de l'Atlantique continuent de présenter ces artistes comme étant états-unien(ne)s à part entière.

CHAPITRE 1

LE GRAND TOUR

1.1. Naissance du Grand Tour

En Amérique du Nord, voyages et échanges interculturels ont toujours joué un rôle important dans la formation des citoyens -et, dans une moindre mesure des citoyennes-, contribuant dès la fin du XVIII^e siècle, aux États-Unis, à une tentative de définition et d'édification d'une identité nationale. Cet usage trouve son origine dans l'Europe du XVII^e siècle, époque où l'établissement de la notion de voyage comme opportunité d'instruction représente une véritable innovation. Selon Portia Prebys et Fabrizio Ricciardelli¹⁰, ce concept pédagogique du voyage s'est imposé au XVII^e siècle, principalement en Angleterre où, à l'issue de leurs années de pensionnat, les jeunes hommes de bonne famille se devaient de compléter leur éducation par un voyage sur le continent. Sous la férule d'un tuteur, ils apprenaient les langues, les cultures et institutions des pays visités et développaient au contact des monuments et des œuvres d'art, le sens esthétique que tout gentilhomme se devait d'avoir.

« Starting in the seventeenth century this experience, [...] also had its own specific title, the Grand Tour »¹¹. Le Grand Tour est né. Selon Émilie Beck Saiello, cette formulation s'est imposée tardivement. Elle est mentionnée en 1625 par Francis Bacon qui évoque ce « mode de voyage cultivé » dans son essai *Des Voyages*, ou *Of Travel*, expliquant que « le but en est triple : la confrontation avec des pays et des usages étrangers, l'éducation du goût et du jugement, la pratique du dessin et de l'écriture, pour rendre compte de l'expérience vécue ». Dans ce contexte, le rôle des artistes a été déterminant du fait de leur participation, dès les années 1760,

¹⁰ Portia Prebys, Fabrizio Ricciardelli, *op. cit.*, p. iv.

¹¹ *Ibid.*

à l'évolution des goûts : « l'attrait de la Renaissance le cède à la découverte des primitifs italiens, à l'intérêt pour l'Antiquité, aux cités ensevelies de Campanie »¹².

Cette expérience du voyage liée à une nouvelle façon de s'éduquer a ses caractéristiques propres qui répondent au besoin de pallier à un manque : celui d'être directement confronté aux vestiges de la Rome et de la Grèce antiques. Il y a donc, en premier lieu, l'émergence d'une nouvelle façon de s'instruire qui renvoie à la notion de mobilité. Cette notion se révèle être également utile, voire nécessaire pour une autre catégorie de personnes : les artistes. En effet, quiconque avait la prétention d'embrasser une profession artistique se devait d'aller observer, étudier les œuvres d'art *in situ*, pour parfaire son éducation ou son apprentissage. Désormais il est nécessaire de se rendre sur place pour se familiariser avec le patrimoine culturel. Cette entreprise implique un déplacement, une mobilité géographique, à une époque où le voyage était long, coûteux et souvent inconfortable. Ensuite, cette nouvelle pratique s'adressait essentiellement -sans toutefois leur être exclusive- à des jeunes issus des classes aisées, souvent des aspirant-artistes, capables d'assumer les coûts inhérents au voyage et à un long séjour à l'étranger. Ceci ne représente toutefois pas un phénomène nouveau, puisque déjà à la fin du XVe siècle, et dans un contexte totalement différent Albrecht Dürer¹³ parcourait l'Europe pour admirer les œuvres de Jan van Eyck aux Pays-Bas et échanger avec Giovanni Bellini ou Raphael en Italie¹⁴. Certes, le concept de voyage tel qu'il commence à s'établir au XIXe siècle - précurseur en quelque sorte de l'essor de l'industrie du tourisme au siècle suivant- est fort éloigné par son essence du déplacement effectué par certains artistes au XVe siècle. Mais si la mobilité de ces derniers représentait une exception parmi leurs contemporains, leurs motivations étaient les mêmes que celles des artistes aux siècles suivants : la rencontre et l'échange avec leurs homologues sous d'autres cieux et ce qui pouvait en résulter de jeux d'influence, réciproque ou pas.

¹² Émilie Saiello, « Grand Tour, voyages d'artistes et Académie de France à Rome - XVIIe XIXe siècles : itinéraires, croisements, transferts » dans Émilie Beck Saiello et al., *Le Grand Tour et l'Académie de France à Rome – XVIIe XIXe siècles*, Hermann, 2018, pp. 11-12.

¹³ Voir Figure 1, p. 118.

¹⁴ Susan Foister, Peter van den Brink, *Durer's Journeys: Travels of a Renaissance Artist*, Yale University Press, 2021, pp. 15-18.

1.2. Destination Europe

Une autre caractéristique du Grand Tour est qu'il n'était pas strictement réservé aux jeunes hommes puisqu'un certain nombre de femmes, et parmi elles nombre d'artistes ont entrepris ce genre de voyage, surtout au XIX^e siècle. L'une des destinations prisées est naturellement l'Italie qui concentre un nombre important d'artefacts, monuments et autres œuvres d'art, dont beaucoup datent de l'Antiquité romaine, objet d'un véritable engouement. Selon Gilles Bertrand, l'Italie s'est imposée comme une étape incontournable du voyage, « le cadre idéal d'une expérience esthétique qui avait sa finalité propre ». L'art occupait une place centrale au cours de ce voyage qui pouvait durer jusqu'à trois ans. Il permettait aux élites européennes, dès le milieu du XVI^e siècle, de voyager à travers l'Europe et de séjourner un temps en Italie. Outre l'avantage de se préparer à de futures responsabilités en établissant des relations, d'améliorer sa culture et son éducation, « le détour par la contemplation des œuvres d'art était une école du goût indispensable à la reconnaissance par les pairs, une fois rentré chez soi »¹⁵.

Pour l'historien, cette façon de voyager, axée sur la quête d'un savoir, de connaissances, a permis l'« identification des élites, mais aussi de certaines communautés professionnelles, tels les artistes à côté des marchands ou des savants »¹⁶, soit l'affirmation de divers protagonistes du milieu culturel dont les transactions et autres interactions se poursuivent à l'étranger, essentiellement en France et en Italie dans un premier temps :

Si le Grand Tour apparut en 1670 sous la plume de Richard Lassels, il ne désignait encore qu'un voyage dans un ou tout au plus dans deux pays : « and no man understands Livy and Caesar, Guicciardini and Monluc, like him, who has made exactly the Grand Tour of France and the Giro of Italy »¹⁷.

¹⁵ Gilles Bertrand, « Les artistes, le Grand Tour et l'Italie à l'époque des Lumières », dans Émilie Beck Saiello, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

Bientôt, d'autres pays d'Europe et par la suite du Proche-Orient susciteront l'intérêt des voyageurs. Selon Theodore E. Stebbins Jr, dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, trois générations d'apprenti-artistes états-uniens se sont succédé à Londres, pour suivre les pas de Benjamin West. Le principal intérêt de l'Italie pour Benjamin West¹⁸ résidait dans les ruines antiques, considérées comme les chefs-d'œuvre de la civilisation grecque du Ve siècle avant notre ère¹⁹. Mais l'intérêt porté particulièrement à l'Italie va déjà à cette époque se confirmer. La péninsule reste la destination la plus classique, voyant affluer les visiteurs d'Amérique du Nord et du reste de l'Europe vers deux pôles principaux : Rome pour son indiscutable primauté sur l'antiquité classique et Florence pour son système politique républicain, perfectionné à la Renaissance²⁰. Mais il ne faut pas sous-estimer l'importance de l'attrait exercé par le reste du pays sur les voyageurs. Au-delà des grands centres urbains traditionnellement associés aux itinéraires artistiques et culturels, c'est l'ensemble de la péninsule, de Venise à la Sicile qui suscite l'intérêt des voyageurs. Genevieve Ellerbee du Sheldon Museum of Art (Nebraska) décrit le Grand Tour, du moins aux XVII^e et XVIII^e siècles comme un rite de passage pour les jeunes Européens et Américains qui, accompagnés d'un tuteur, mettaient jusqu'à près de cinq ans pour traverser l'Europe continentale. Ce voyage pouvait aller jusqu'à remplacer entièrement l'enseignement collégial. L'immersion dans le monde classique et dans la Renaissance culminait, habituellement, avec la visite du Colisée et de la sépulture de St-Pierre à Rome. L'historien précise que si, au XIX^e siècle, l'importance du Grand Tour tend à perdre de son importance, le progrès technologique et le développement du chemin de fer vont faciliter les voyages et accroître le nombre de touristes américains²¹.

Cette expérience du Grand Tour s'impose auprès de qui peut se permettre d'entreprendre le voyage, jusqu'à devenir, à l'époque, un incontournable.

¹⁸ Voir Figure 2, p. 119.

¹⁹ Theodore E. Stebbins, Jr, *The Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, Harry N. Abrams Inc, New York, 1992, p. 20.

²⁰ Portia Prebys, *op. cit.*, p. I.

²¹ Genevieve Ellerbee, « Voyage to Italia: Americans in Italy in the Nineteenth Century » (2010). Sheldon, Museum of Art Catalogues and Publications. En ligne : <https://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/83>. Consulté le 16 juin 2023.

Selon l'historien Nick Foulkes :

Even the pragmatic lexicographer and satirist Dr. Johnson, who had never made the Grand Tour himself, was moved. « A man who has not been in Italy, is always conscious of an inferiority, from his not having seen what is expected a man should see ».²²

Le ton est en fait donné par la classe dirigeante britannique pour qui le Grand Tour devient l'indispensable complément à toute bonne éducation :

[...] this remarkable cultural shift was driven by the country's ruling class. At that time, Britain was governed by the landed elite for whom this journey, not measured in weeks or months but years, was considered a vital component of upbringings and education. A few years of touring on the continent [...] was the natural sequel to time spent at Oxford or Cambridge.²³

Il faudrait cependant souligner qu'au XIX^e siècle, période agitée et riche en bouleversements socio-politiques -du moins en ce qui concerne l'Europe-, les États-Unis n'ont pas encore une conscience historique totalement établie. Selon l'historien A. William Salomone, leur vision de l'Europe et de l'Italie en particulier n'est pas uniforme. La perception de l'Italie par les États-Unis de l'époque, telle qu'analysée par l'historien, nous éclaire sur la nature des liens que la jeune nation -qui n'a pas encore véritablement assis son identité nationale-, entretient avec un pays dont l'histoire et le patrimoine sont parmi les plus anciens d'Europe. Toujours selon A. William Salomone, la période qui prit fin à la veille de la Guerre civile a correspondu -pour la communauté coloniale d'origine européenne, il faut le préciser-, à une sorte de « riche 'Âge homérique' de l'histoire culturelle américaine », identifiée à une période de pure innocence dans l'histoire morale et intellectuelle des États-Unis. Cet âge aurait atteint son apogée vis-à-vis

²² *Ibid.*

²³ Thomas Nugent, Thomas Nugent, « The Grand Tour », third edition, T. Evans, London 1778, in Nick Foulkes, *Eastward to Rome*, FMR, No 6, Parma, Franco Maria Ricci Editore, 2023, p. 54.

de l'Europe à l'époque du romantisme en Europe, une époque où se profilait le *Risorgimento* en Italie :

The foundations of the ethos of that age had incorporated an originally distant vision of Italian civilization, and they were gradually reinforced through a series of views, not always concordant, on nineteenth-century Italian culture and politics.²⁴

Pour A. William Salomone, ce contexte sera propice à quelques privilégiés de la côte Est qui se lanceront dans une sorte de quête vers ce qui semble tenir plus d'un idéal -parfois d'ordre spirituel- que de la réalité. Cet Âge homérique aurait ainsi poussé un petit groupe d'Américains privilégiés, les « happy few », issus principalement de l'intelligentsia de la Nouvelle Angleterre, à se lancer, à travers leurs voyages, vers la découverte de l'Europe. Entreprises individuelles et non concertées, ces voyages semblaient motivés par une aspiration commune, déclarée ou pas : la recherche presque irrésistible d'une Italie éternelle. C'est l'époque américaine classique des voyageurs chanceux, des pèlerins passionnés, comme les appellera plus tard Henry James, des nouveaux explorateurs de la patrie de Dante. C'est ainsi qu'un flux croissant « de lettrés et de poètes, d'artistes et d'écrivains, de jeunes philosophes et d'étudiants en histoire, de rêveurs et d'intellectuels agités et d'aventuriers audacieux » est littéralement « retourné » vers l'Europe, attiré par l'Italie, en quête de spiritualité, d'un sens du passé, d'un lieu de rassemblement rendu fertile grâce à des siècles de vie créative. Mais, précise A. William Salomone, leurs attentes étaient composées de craintes et d'espoirs : craintes que la réalité ne soit pas à la hauteur de leurs attentes et espoirs de découvrir et vérifier en personne tout ce qui a nourri leur système éducatif, tout ce qui a construit jusqu'alors leur vie culturelle et spirituelle, d'atteindre enfin les sources originelles de leur inspiration.

²⁴ A. William Salomone, *The Nineteenth-Century Discovery of Italy: An Essay in American Cultural History. Prolegomena to a Historiographical Problem*, The American Historical Review, Jun., 1968, Vol. 73, No. 5, Oxford University Press, 1968, p. 1365-66. En ligne, <<https://www.jstor.org/stable/1851374>>. Consulté le 12 juin 2023.

Car :

the most committed and reflective among the "happy few," were perhaps in the depths of their souls unwittingly in search not of self-identity alone but of historical self-recognition and ethical self-definition²⁵.

Il est alors raisonnable de penser que ce besoin de spiritualité, cette quête de reconnaissance, d'autodéfinition qui habite certains intellectuels est une préoccupation partagée par bon nombre de leurs compatriotes. D'après Theodore E. Stebbins Jr., au XIXe siècle, les artistes qui se rendaient en Italie pour y étudier la sculpture et les ruines antiques ont suivi les traces de Claude Lorrain et Nicolas Poussin, artistes classiques du XVIIe siècle²⁶. D'autres paysagistes s'y rendaient « to 'learn tricks of light and how to manage color for effects »²⁷. C'est le cas de certains membres de la Hudson River School²⁸ qui, de retour d'Italie, avaient appliqué à leurs vues des Catskills ou des White Mountains la lumière dorée de la Campania : « More important, in Italy they learned of the nobility of landscape, and of landscape painting's ability to reassure a nation that it lived in a Golden Age »²⁹. Mais l'Italie n'était pas le récipiendaire exclusif de l'intérêt des voyageurs. Au cours du XIXe siècle, des artistes peintres états-unien.nes commencèrent à se rendre en Allemagne -à Munich notamment- attirés par la renommée des Académies d'art. D'ailleurs, au lendemain de la Guerre de Sécession, le « système académique américain [est] de plus en plus calqué sur le système allemand, [et est accompagné de] la croissance des départements d'études allemandes et d'histoire de l'art. [...] À l'instar de la *Kunstwissenschaft*, l'histoire de l'art est progressivement reconnue comme discipline académique ».³⁰

²⁵ *Ibid.*, p. 1366-67

²⁶ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 20.

²⁷ Henry T. Tuckerman, *Book of the artists*, G. P. Putnam & sons, New York, 1867, p. 372.

²⁸ Voir Figure 3, p. 120.

²⁹ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 2.

³⁰ Camilla Froio, « La cultura nord-americana e il Laokoon di G.E. Lessing: premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874) », in *Studi di Memofonte*, Rivista online semestrale, No 24/2020, Fondazione Memofonte, Firenze, 2020, p. 37.

Puis ce fut au tour de Paris -dont la prédominance sur le monde des arts était établie-, d'attirer encore plus d'artistes, avec ses ateliers et ses Salons grâce à son enseignement, jugé comme étant le meilleur dispensé à l'époque. Cependant, les artistes qui continuaient à voyager en Italie, surtout les artistes du nord de l'Europe, n'y allaient pas nécessairement pour s'y former académiquement ni pour se confronter aux œuvres classiques. L'Italie représentait pour beaucoup d'entre eux -à l'instar des « happy few » dont parle A. William Salomone mais pour des raisons différentes-, une sorte de « destination sacrée »³¹, depuis que Rogier van der Weyden et Albrecht Dürer s'y étaient rendus au XVe siècle, ouvrant la voie à des peintres et sculpteur.trices Allemands, Hollandais, Français, Danois et Russes. Concernant plus spécifiquement le Grand Tour, les États-Uniennes et États-Uniens étaient parmi les derniers à entreprendre *le voyage en Italie*³². Si pour eux, Paris, Londres ou Munich restaient d'importants centres d'études, l'Italie représentait un idéal, un lieu où se découvrir soi-même, où comprendre ce que cela signifiait que de créer un art nord-américain³³ :

Artists such as William Stanley Haseltine, Elihu Vedder, and George Inness travelled to Italy in search of inspiration in the landscape, the people, and the history. Average Americans also felt a strong connection with the classical past, particularly Rome, and longed to see the land they knew so well through books and art.³⁴

Si cette dernière remarque resterait à démontrer, il est raisonnable de penser que le contraste géographique et culturel ainsi que la distance qui sépare les deux contrées aient pu contribuer à une forme d'attraction qui n'était pas étrangère à ce phénomène d'idéalisation de la péninsule, sa nature et son patrimoine.

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, voyager à l'étranger et plus spécifiquement en Europe signifiait pour les États-Unien.nes l'accès à la culture ainsi qu'un enrichissement personnel des

³¹ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ *Ibid.* p. 20.

³⁴ Genevieve Ellerbee, *op. cit.*

connaissances. La jeune nation trouvait dans l'étude de l'histoire et de la culture du Vieux continent une source d'inspiration pour asseoir ses propres traditions³⁵. Dans son essai *Voyage to Italia: Americans in Italy in the Nineteenth Century*, Ellerbee souligne cette quête d'une inspiration :

When Philadelphia-born artist William Stanley Haseltine visited Rome for the first time in 1857, he found Italy full of artists who, like him, were hoping to be inspired by the art they had previously known only through reproductions, as well as by the natural beauty of the country itself.³⁶

1.3. Pourquoi l'Italie

Mais lorsqu'on essaye d'aller plus loin et que l'on tente de percer la nature profonde des raisons qui ont poussé un certain nombre d'artistes états-unien.nes à entreprendre un tel voyage, Theodore E. Stebbins Jr fait remarquer qu'il n'y a pour ainsi dire rien parmi les nombreux écrits, correspondances et autres journaux de voyage tenus par ces artistes et par ces femmes ou hommes de lettres états-unien.nes, qui puisse éclairer sur leur motivation de séjourner en Italie :

American artists and writers reported at length in their letters and journals on where they went in Italy, whom they saw, how they traveled, what they enjoyed and what they didn't, but they rarely explained why they had gone in the first place: for each generation, the reasons seemed self-evident. Yet in fact each group over time went for a multitude of diverse and changing reasons, stated or unstated, and each came home (or remained abroad) with different lessons learned.³⁷

Un certain nombre d'éléments de réponse peuvent être amenés pour tenter d'expliquer ce choix. Selon Genevieve Ellerbee, Americans traveled to Italy for various reasons: to gain social

³⁵ Portia Prebys, Fabrizio Ricciardelli, *op. cit.*, p. I.

³⁶ Genevieve Ellerbee, *op. cit.*

³⁷ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 20.

prestige, to pursue artistic and literary interests, or simply to enjoy a beautiful country.³⁸ Elle évoque également l'importance de l'échange interculturel, la nécessité pour un artiste de se confronter à la culture de l'autre : Americans in nineteenth-century Italy sought to capture and make sense of their cross-cultural experiences.³⁹ Cette confrontation s'articule autour d'un mécanisme à deux facettes : admiration et critique. Le sentiment d'admiration est nourri par un phénomène d'idéalisation que de nombreux Nord-Américain.e.s portent à l'Italie, son histoire et son art. Ils ressentaient une forte connexion avec la Rome Antique et son passé classique et avaient hâte de voir enfin de leurs propres yeux un pays qu'ils connaissaient si bien à travers les livres et les reproductions artistiques, de découvrir « les ombres majestueuses d'[un] passé révolu à Londres ou Paris mais encore bien présent à Rome ». Quant à la critique, elle se basait essentiellement sur l'observation de la réalité ambiante du pays, jugée « intéressante mais inférieure » à celle des États-Unis⁴⁰. Il y a, précise Genevieve Ellerbee, dichotomie entre admiration et critique, entre le désir pour les Nord-Américain.e.s de partager une identité culturelle commune avec l'Europe et la préoccupation de rester maître de leur propre destinée.

La réflexion générée par ce passé culturel commun est développée dans *The Italian Renaissance in America*, où Edward Muir apporte un autre élément de réponse, basé sur l'importance du rôle joué traditionnellement par la Renaissance au sein de la culture États-unienne. Ce rôle est, naturellement, hérité de l'histoire et du passé commun avec l'Europe:

What was true of European history in general has been especially true of Italian Renaissance history in particular. Why should Americans study it? The most common answer has been that the experience of the educated-in-the-classics, civic-minded, self-governing citizens of Renaissance Italy spoke a message that Americans can best understand, a message about the ideological and institutional underpinnings of republics.

[...]

³⁸ Genevieve Ellerbee, *op. cit.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

In the great drama of Western Civilization, the Italian Renaissance formed Scene One of the turbulent Act Three, « The Modern World, » which reached its climactic and final moment with the United States as the dominant world power.⁴¹

Cependant, du point de vue historiographique, Edward Muir reconnaît que cette hypothèse ne fera qu'un temps et sera, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, de moins en moins créditée, allant même -du moins parmi les historien.ne.s États-Unien.ne.s-, jusqu'à une réinterprétation de la culture du Trecento et Quattrocento, démarche qui éloignera la Renaissance italienne de la sensibilité de ses contemporains. Si Anthony Molo avait déjà entrepris de faire l'historique - et de manière habile, selon Edward Muir- de l'historiographie de la Renaissance italienne aux États-Unis⁴², l'intention d'Edward Muir est simplement de comparer les points de vue des différentes générations d'historien.ne.s nord-américain.e.s avec ceux de la "founding generation", soit les premiers historiens à avoir étudié la Renaissance suite à l'établissement en 1895 de l'*American Historical Review*.

Dans ce contexte de « tension dans la construction de l'identité » nord-américaine, Edward Muir souligne le phénomène « d'américanisation » de la Renaissance italienne, une impulsion à laquelle peu de ces historiens ont résisté. En effet, nombre d'entre eux étaient préoccupés par le « projet progressiste de création d'un 'passé utilisable' » pour les Nord-Américains. Il se réfère à un ardent promoteur de ce projet, James Harvey Robinson, pour qui seules compteraient les considérations servant clairement à faire avancer l'objectif principal, à savoir comment cette civilisation occidentale dans laquelle les Nord-Américain.e.s sont né.e.s, a vu le jour et comment ils.elles y trouveraient leur place⁴³. Toujours selon Edward Muir, cette notion de « passé utilisable » se retrouve également dans les travaux mis en avant par « un petit groupe d'articles de l'*American Historical Review* », constituant les prémices d'un moment intellectuel

⁴¹ Edward Muir « The Italian Renaissance in America » in *The American Historical Review* JSTOR. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/2168202>>. Consulté en ligne le 22 juillet 2023.

⁴² Voir Anthony Molho, *American Historians and the Italian Renaissance: An Overview*, "Schifanoia", 8 (1989): 9-17.

⁴³ Edward Muir « The Italian Renaissance in America » in *The American Historical Review* JSTOR. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/2168202>>. Consulté en ligne le 22 juillet 2023.

important dans l'histoire du républicanisme. Ce « moment américain » avait deux facettes : l'une retrace la généalogie de la pensée républicaine, de Marsiglio de Padoue (1270-1342) à Fra Paolo Sarpi (1552-1623); l'autre analyse le bilan politique et institutionnel des cités-républiques italiennes d'une manière qui distinguait la recherche américaine de la recherche européenne, en particulier italienne. Selon Edward Muir, Arthur M. Wolfson, professeur à la De Witt Clinton High School de New York, s'est directement intéressé au lien présumé entre les institutions de l'Italie de la fin du Moyen-Âge et l'Amérique moderne :

Peu de gens savent qu'après le déclin des États de l'Antiquité, presque toutes les formes de vote sont restées en suspens pendant six ou sept siècles, avant d'être ravivées ou redécouvertes par les communes de l'Italie du Nord ... Le présent auteur ... ne voit aucune raison de douter que la renaissance de toutes les formes de vote utilisées à l'époque moderne soit due à l'activité de ces villes d'Italie⁴⁴.

On voit ainsi comment un certain nombre de points auront permis, pour un temps, aux Étatsunien.ne.s de faire remonter à la Renaissance italienne l'origine de certains processus types de leur structure politique. Cependant, Edward Muir rappelle la part du mécanisme d'américanisation sous-jacent au développement de ces points de vue. D'après lui, Arthur M. Wolfson a formulé son analyse en des termes clairement dérivés de la pensée constitutionnelle américaine. Il aurait américanisé les lois italiennes en les présentant comme des tentatives de garantir les droits des minorités et d'empêcher « toutes sortes d'interférences avec le plein exercice de la liberté personnelle ». Ce concept, souligne Muir, n'existait pas dans l'Italie du Moyen-Âge ou de la Renaissance. Pour Wolfson, le point culminant de l'histoire du vote est l'invention italienne du vote secret, clé présumée du succès de la démocratie américaine⁴⁵.

⁴⁴ Arthur M. Wolfson, « The Ballot and Other Forms of Voting in the Italian Communes », AHR, 5 (1899): 1, cité dans Edward Muir « The Italian Renaissance in America » in *The American Historical Review*, vol. 100, no. 4, 1995, p. 1096. JSTOR. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/2168202>>. Consulté en ligne le 25 novembre 2023.

⁴⁵ Edward Muir « The Italian Renaissance in America » in *The American Historical Review* JSTOR. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/2168202>>. Consulté en ligne le 22 juillet 2023.

Il faut donc bien saisir que les rouages du système politique états-unien ne sont pas une conséquence directe d'un système ou courant de pensée ayant prévalu dans l'Italie du XIIIe ou XVIe siècles. Il s'agit plutôt d'une inspiration basée sur des modèles ayant fait leurs preuves en un lieu donné et à un moment donné de l'histoire. On ne peut décemment comparer la complexe réalité du système politique en Italie lors de la Renaissance avec celui des États-Unis au moment de leur indépendance ou de la rédaction de leur Constitution.

Ainsi, se basant sur la réflexion d'Arthur M. Wolfson, Edward Muir cherche-t-il à dévoiler l'usage que certains de ses compatriotes ont pu faire du modèle républicain italien, de son interprétation à travers le prisme nord-américain, pour asseoir l'histoire et les mécanismes politiques de leur pays. En d'autres mots, une tentative d'établir un lien avec les valeurs et vertus des plus puissantes cités-états italiennes au temps de la Renaissance. Une façon, peut-être, de se rassurer quant à la gloire et postérité de la jeune nation nord-américaine qui se base sur un modèle politique ayant fait ses preuves dans un autre lieu, dans un autre temps. Mais, de conclure Muir, cette démarche a montré ses limites en ce qu'elle transformait l'histoire de l'Italie en une subdivision de l'histoire des États-Unis⁴⁶ :

The strongest trend in erecting grand historical schemes, however, had American democratic institutions built on the foundations of ancient and Renaissance Italy, and so overwhelming is the complacency in some of these pieces that it is hard to tell whether America or Italy is gaining luster from the association.⁴⁷

Dans ce contexte d'établissement d'un récit historiographique, les historien.nes de l'art américain ne semblent pas s'être beaucoup intéressés aux travaux de bon nombre de leurs concitoyens artistes en Italie. D'après Theodore E. Stebbins Jr, les sculptures néoclassiques du XIXe siècle, réalisées essentiellement à Florence et à Rome étaient largement considérées « victoriennes » et hors du courant culturel prédominant à l'époque. Des vues de Tivoli, de la Campanie, de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1100.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1096.

Capri ou de la Sicile, réalisées par des peintres -dont Georges Inness-, étaient perçues comme en marge d'œuvres jugées bien plus importantes car représentant le paysage américain⁴⁸. Pour Portia Prebys, c'est l'Allemagne de cette seconde partie du XIXe siècle qui va « redécouvrir » la Renaissance : les premiers à absorber la culture de la Renaissance et à se l'approprier n'ont pas été les riches Américains de l'âge doré -comme le disait Mark Twain-, mais les Allemands qui, entre 1850 et 1880, ont identifié dans la Renaissance italienne et surtout florentine, la modernité, l'idéalisme et l'idéologie du laissez-faire répandus dans leur pays. Portia Prebys décrit qu'à la fin du siècle, un vibrant engouement de la Renaissance italienne s'était installé dans la culture allemande. Il s'est traduit par des études académiques certes, mais surtout par un fort engagement culturel où les phénomènes concernant le goût et l'imaginaire collectifs étaient des éléments cruciaux⁴⁹.

C'est également au XIXe siècle qu'apparaît en anglais l'un des premiers guides de voyage en Italie. Publié en 1843 en Angleterre par John Murray, il marque un tournant dans la manière d'appréhender l'Italie⁵⁰, en ce qu'il prépare les voyageuses et voyageurs anglophones du Vieux et Nouveau-Monde sur les difficultés de toutes sortes auxquelles ils devront faire face une fois rendus dans la péninsule. Ce discours pratique et novateur véhiculé par l'émergence des guides touristiques apporte un éclairage nouveau sur l'Italie aux artistes-voyageurs états-unien.nes. Jusque-là, les voyageurs en provenance des États-Unis se préparaient au voyage en se basant sur les journaux ou récits de voyage des voyageur.se.s anglais.e.s du XVIIIe siècle⁵¹.

« Italy is a country of Europe, which the Roman Empire has rendered more famous than any other part of the world ». C'est par ces mots choisis, rapportés par l'irlandais Thomas Nugent, historien et voyageur du XVIIIe siècle que s'ouvre son guide de voyage *The Grand Tour* :

⁴⁸ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ Portia Prebys, Fabrizio Ricciardelli, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*

During the latter half of the eighteenth century, Nugent's exhaustive guide became the standard text for those wishing to undertake the dominant and transformative cultural experience of the age, The Grand Tour : the voyage of exploration, enlightenment, self-discovery, sexual licence, and cultural enrichment that led travellers through Europe and into Italy.⁵²

Dorénavant, les guides de voyage deviennent une source de référence qui vient s'ajouter aux écrits, journaux et autres récits, faisant en quelque sorte autorité sur ce qui doit être visité et ce qui peut être écarté. Même si ces conseils sont prodigués à un lectorat qui n'est pas nécessairement éduqué en matière d'histoire de l'art, ces premières publications restent néanmoins des témoins de l'évolution des intérêts et du goût artistique contemporain.

D'après Genevieve Ellerbee, la plupart des voyageurs venaient armés de guides de voyages qui dispensaient de l'information à un lectorat peu versé dans les arts, créant une hiérarchie entre les œuvres qui valaient le détour et celles que l'on pouvait ignorer sans le moindre regret. Si l'art de la Rome antique était fort prisé, celui de la Renaissance italienne était adoré. Tout le reste ne faisait l'objet que d'une mention furtive ou était largement ignoré, tel la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. L'art des débuts de la Renaissance italienne n'intéressait encore personne, étant considéré par les Nord-Américain.e.s comme « maladroit » ou « manquant de technique ». Quelques voyageurs étaient bien favorables à une poignée d'artistes connus comme « les primitifs italiens (une catégorisation somme toute générale et dédaigneuse qui incluait des artistes tels que Giotto, Fra Angelico et même Botticelli), mais il ne s'agissait que d'une minorité⁵³. Mais s'ils renseignaient au sujet de l'histoire, des arts, des monuments ou s'ils avertissaient à propos de certaines tracasseries voire des dangers que pouvaient subir les voyageurs de l'époque, ces guides semblaient moins s'intéresser au facteur humain, souvent relégué au rang de *picturesque*. Genevieve Ellerbee précise que les guides de voyage ont également contribué à encadrer l'expérience du voyage. Les paysans et les ouvriers sont souvent

⁵² Thomas Nugent, *op. cit.*, p. 50.

⁵³ Genevieve Ellerbee, *op. cit.*

réduits à des objets pittoresques peuplant un paysage, ou sont ignorés au profit de descriptions détaillées à souhait, de dômes, d'églises et de monuments⁵⁴.

Cet état de fait a malheureusement pu contribuer, de façon générale, à un désintérêt pour les populations locales. Ce phénomène est légitimé par un sens des classes encore exacerbé à l'époque et dont les guides, fidèles reflets de leur époque, se font écho. Selon Genevieve Ellerbee, le pouvoir économique des touristes et leur connaissance intime des lieux qu'ils visitent se combinent parfois pour produire un sentiment de supériorité. Comme l'a fait remarquer l'historien William W. Stowe, « en encourageant le touriste à se considérer comme membre dominant de par son genre et méritant de par sa classe sociale et son groupe ethnique et en se référant explicitement et avec dédain aux autres groupes, les guides ont contribué à faire du voyage touristique une activité profondément valorisante pour chaque Américain »⁵⁵.

Selon Frances K. Pohl, « greater in number than the artists were the American travelers who went on the Grand Tour in search of a cultural richness that this country could not provide ».⁵⁶ Et parmi ces voyageurs, certains deviendront des collectionneurs: en 1829, Thomas Jefferson Bryan (env. 1800-1870), natif de Philadelphie et étudiant quelque peu dissipé à Harvard embarqua pour l'Europe et y restera jusqu'en 1853. « Bryan's interest in collecting art was probably awakened in Paris, where taste during the 1830's and '40s ranged from patronage of the contemporary Barbizon group to collecting of Italian pre-Renaissance paintings-the so-called primitifs »⁵⁷. La collection Bryan est aujourd'hui abritée à la *New-York Historical society*.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ William W. Stowe, « Going Abroad: European Travel in Nineteenth-Century American Culture », Princeton, N.J. Princeton University Press, 1994, dans Ellerbee, Genevieve, *Voyage to Italia: Americans in Italy in the Nineteenth Century*, Sheldon, Museum of Art Catalogues and Publications, 2010. En ligne : <<https://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/83>>. Consulté le 16 juin 2023.

⁵⁶ Frances K. Pohl, *Framing America. A social history of American art*, Thames & Hudson, Londres, 2002, Préface p. ix.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 52.

James Jackson Jarves (1818-1880) est un autre collectionneur qui, entre autres activités, fut un critique d'art en Europe. Après avoir été confronté pour la première fois au monde des arts au Louvre, il s'établit en 1852 à Florence. La ville des Médicis, selon Frances K. Pohl, lui rappelle, comme à de nombreux autres visiteurs américains, la Madonna de la Seggiola -ou La Vierge à la chaise- de Raphaël, « the peerless queen of ancient sculpture, the Medicean Venus, and the triumph of modern art ». En Italie, Jarves rencontre un groupe de passionnés d'art paléochrétien qui l'initieront à la mission de sa vie : la création d'une galerie de peintures italiennes qui présenterait l'histoire des progrès de l'art chrétien en Italie du douzième au quinzième siècle⁵⁸.

On comprend que l'intérêt pour l'art italien est varié. Le désir de constituer des collections semble bien répondre au besoin de combler le manque d'artéfacts et d'œuvres d'art européen et par conséquent d'éduquer le public états-unien qui ne peut y avoir accès qu'à travers des copies ou des publications. Mais également, outre la fibre artistique vibre également pour une grande partie de la populations états-unienne la fibre religieuse. Selon Frances K. Pohl, les splendides galeries italiennes débordant de riches productions artistiques ont permis aux voyageurs américains de découvrir une société qui considérait l'art comme une part importante de la vie communautaire, une société qui savait s'enrichir de la présence de cet art⁵⁹.

Dans une jeune nation en pleine expansion, qui priorise le développement économique et qui cherche à croître et prospérer, certains citoyens découvrent, à la faveur du *voyage en Italie* l'importance de l'influence des arts, fussent-ils anciens, sur le bien-être moral et spirituel d'une communauté. Frances K. Pohl cite un témoignage de Nathaniel Hawthorne allant dans ce sens :

As evangelical Protestantism swept through the country in the mid-[19th] century, giving rise to an unusual religious ferment and numerous projects for social reform, many Americans became concerned with what they perceived as the absence of spirituality in American life. Seeking to counter American 'materialism', religious leaders and American intellectuals discovered in Italy the influence of Art.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

[...]

‘What an influence pictures might have upon the devotional part of our nature’, exclaimed Hawthorne to his journal when describing Domenichino’s St. Sebastian in a Roman church.⁶⁰

On ne peut s’empêcher de remarquer la singularité de la démarche qui fait rechercher par une communauté protestante l’inspiration spirituelle au cœur du Catholicisme. Selon Pohl, en 1859 Jarves approcha « les amis de l’art » de la ville de Boston pour leur proposer un marché : « if they paid him half the value set by ‘competent judges’ for his collection of more than 130 pictures, he would ‘present to the State the other half’ » La collection, estimée par Jarves à 60 000\$ au minimum, il était impossible, d’après lui, d’assembler une collection d’égale valeur pour cette somme. Appuyant un discours qui prévalait à l’époque et qui reflétait une des préoccupations de la jeune nation, la presse locale encouragea l’acquisition, arguant que « l’art ancien, qui était grand et réussi », donnait des leçons à la fois aux artistes et au public et fournissait un « moyen de comparaison et d’information ». Se faisant l’écho de Jarves, les journaux de Boston firent appel au nationalisme américain : « Nous devons avoir nos propres moyens d’éducation esthétique, indépendants dans une certaine mesure de l’Europe; [la collection] comblerait, en partie, le gouffre qui nous sépare si largement, en matière de plaisir artistique et d’information, des peuples d’Europe... »⁶¹.

Pour illustrer l’aura exercée par Florence sur les étrangers et particulièrement sur les membres de la communauté anglo-saxonne, Baldry fait référence à un personnage fictif d’une nouvelle⁶² de Harold Acton :

Leo Kramer embodies many of the qualities shared by English and American « passionate pilgrims », by the collectors and connoisseurs, and by the more dilettante art lovers who from the second half of the nineteenth century

⁶⁰ *Ibid.*, note 9, p. 29 : renvoie à la note 6 p. 49 : N. Hawthorne, *Passages from the French and Italian Note-Books I*, Boston, 1872, 124.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶² Harold Acton, *The Soul’s Gymnasium and Other Stories*, Hamish Hamilton, U.K., 1982, p. 25.

discovered and then colonised Florence. One of the cities visited on the Grand Tour from the eighteenth century, the city of Dante and Giotto became the favorite of these pilgrims, and a « paradise of exiles », from the time Florence was capital of the new Italy (1861-1865)⁶³.

Florence devient ainsi une étape privilégiée du Grand Tour, revêtant un caractère accueillant, libéral voire inclusif. Le fait est assez remarquable pour être souligné. Et Baldry continue de s'interroger :

Why was [Florence] so attractive to people of every social class: the healthy or those suffering from chest complaints or the « spleen », those from good families, those with no background, the famous and the completely unknown, gentlemen and homosexuals, young talent, hardened bachelors, curious young women, ascetic lesbians and cultivated spinsters, widows and widowers hoping to start a new life, or couples eager to embark on an exciting Italian adventure?⁶⁴

L'attrait de la ville semble revêtir une dimension quasi universelle, chacune, chacun ayant le loisir ou la possibilité de s'y retrouver. Plus que Rome, ville des papes, Florence peut échapper au poids du dogme et exerce un charme certain du fait de la tolérance qu'elle manifeste envers les étrangers, quel que soit leur profil ou leur classe sociale, contribuant certainement à affermir son mythe. Avec cette ultime qualité qui venait s'ajouter à son riche passé, tant sur le plan historique, politique, économique qu'artistique, la ville des Médicis sera même choisie, pour un temps, première capitale de l'Italie unifiée. Selon Baldry, [Florence] marque peut-être la dernière époque véritablement internationale et libérale, héritière directe des plus hautes valeurs et vertus de la Renaissance : une époque où les étrangers, les Florentins et la ville dialoguaient et établissaient un échange riche et fructueux⁶⁵. À tous effets, une capitale -assurément celle des

⁶³ Francesca Baldry, « The Anglo-American Community in Florence from the Late Nineteenth to the Early Twentieth Century: the Creation of a Taste and the Diffusion of a Style (Palazzo Davanzati, 2009) », in *Sillabe Livorno* (2009), pp. 10-11, (traduction de Heather Mackay Roberts). En ligne, <<https://www.academia.edu/31987656/>>. Consulté le 9 juin 2023.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

arts-, dynamique, au visage cosmopolite, où échange et confrontation d'idées sont favorisés avec, voudrait-on croire, ce qui en découle de recherches et d'expérimentations. Mais l'engouement pour l'Italie, ses charmes et son art semble plus se porter sur le riche passé de la péninsule que sur son présent. Le même phénomène peut être constatée dans le milieu littéraire où, selon A. William Salomone, au cours du XIXe siècle chronologique, aucun ouvrage original et influent n'a été produit aux États-Unis sur l'Italie contemporaine ou le *Risorgimento*. Aucun du moins, qui, même avec le bénéfice du doute le plus généreux, n'ait mérité d'être discuté, voire salué, dans les anciennes et nouvelles revues critiques des écrits historiques américains sur l'histoire de l'Europe⁶⁶.

Or, un présent secoué par des troubles sociaux et une instabilité politique et économique serait problématique pour les jeunes États-Unis et ne peut correspondre à la vision optimiste et rassurante d'un futur riche en opportunités de toutes sortes.

À ce propos, A. William Salomone écrit :

During the last decades of the nineteenth century and beyond, the American consciousness of modern Italy appears as an emblematic function of new inner conflict, of the crisis of the American conscience which, whatever practical optimism it may have engendered for the future, immediately resulted, for sensitive sectors of the American intelligentsia, in a pessimistic vision of the past as unrecoverable even as an ideal, and of the present as unacceptable as "ultimate" reality.⁶⁷

⁶⁶ A. William Salomone, *op. cit.*, p. 1360.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1390.

De même, Ellerbee souligne les sentiments partagés qui animent un certain nombre d'Étatsunien.nes, qui n'en sont pas moins critique envers l'Italie :

Americans might admire the glories of the Italian past, but when they scrutinized modern-day Italy, they frequently found it interesting but inferior. This dichotomy between admiration and criticism, between Americans' desire to share in a European cultural identity and yet to have their own unique destiny, is often revealed in both the writings and the art of American tourists.⁶⁸

Alors, malgré tout, on peut encore une fois se demander pourquoi l'Italie, pourquoi Florence ? Baldry trouve à cette attraction plusieurs raisons, qui viennent s'ajouter, voire étayer, celles déjà mentionnées : d'abord, Florence est choisie pour son histoire, sa littérature et son art du MoyenÂge et de la Renaissance. À cela s'ajoute le fait que l'échelle humaine de la ville contribue aux rencontres et aux échanges comme la beauté naturelle du site et de ses environs contribue à son attrait. Également, les bonnes conditions économiques de la ville permettaient à bon nombre de citoyen.nes mais aussi de voyageur.es de vivre confortablement. Enfin, il ne faut pas sous-estimer les effets de la tolérance ambiante qui favorisaient un environnement intellectuel propice au processus créatif.

Selon Francesca Baldry, l'explication d'une telle aura réside dans la combinaison des avantages tangibles et pratiques offerts par Florence avec l'attrait du *genius loci*. Le *genius loci* ou l'esprit du lieu s'incarne à la fois dans l'emplacement physique et dans les émotions, les souvenirs et les perceptions qui personnifient le lieu, unissant le passé et le présent, imprégnant les habitants et leur environnement, rendant la ville magique et éternelle⁶⁹. Pourtant, un véritable processus créatif se développe sur fond de lutte pour la liberté, portée par le *Risorgimento*. L'époque, transitoire s'il en fut dans l'histoire de la ville et du pays à venir, était pour le moins prometteuse et porteuse d'un certain espoir.

⁶⁸ Genevieve Ellerbee, *op. cit.*

⁶⁹ Francesca Baldry, *op. cit.*, p.12, (traduction de Heather Mackay Roberts).

Genevieve Ellerbee rapporte qu'à la fin du XIXe siècle, alors que les États-Unien.ne.s cherchaient à apprécier l'art et la beauté classiques, les Italiens étaient en proie à d'énormes bouleversements politiques. Les révoltes et les insurrections dans de nombreux États italiens ont finalement conduit à l'unification de l'Italie en tant que république. En juillet 1870, le général Raffaele Cadorna s'empare de Rome et le pape est confiné au Vatican. Des personnalités nationales telles que Giuseppe Garibaldi étaient en train de reconstruire l'Italie, et de nombreux États-unien.ne.s étaient fascinés par ce drame politique. Certains touristes ont ignoré les événements de l'Italie contemporaine pour se concentrer sur le passé, mais d'autres [...], se sont encore plus impliqués qu'auparavant⁷⁰.

Parmi eux, Henry James, homme de lettres anglo-américain. À la fin des années 1860, lorsqu'il découvre Florence qui le captive instantanément par sa lumière, la beauté de ses monuments et la richesse de son histoire, il croisera un grand nombre de ses compatriotes faisant leur Tour d'Europe. Le jeune auteur les trouve vulgaires et manquant terriblement de culture : « They compared everything European with things back home, and home came off decidedly best »⁷¹. James avait trouvé en ses compatriotes à Florence une des clés qui régissaient sa fiction : la tension entre le Nouveau-Monde et le Vieux.

Camilla Frio a travaillé sur le phénomène d'appropriation par les États-Unis au XIXe siècle du traité sur le *Laocoon* par G. E. Lessing, philosophe et critique d'art allemand à l'époque des Lumières. Elle fait observer que « l'optimisme politique et social qui a accompagné les États-Unis dans les années précédant immédiatement le début de la guerre civile et dans les années suivantes a décrété le début d'un processus de plus grande conscience culturelle » allant même jusqu'à parler de « décennies les plus florissantes de la culture du pays, en particulier la transition entre la première et la seconde moitié d'un siècle plein de conséquences également dans le domaine de l'évolution économique et sociale »⁷².

⁷⁰ Genevieve Ellerbee, *op. cit.*

⁷¹ Clara Louise Dentler, *Famous Americans in Florence*, Giunti Marzocco, Florence, 1976, p. 73.

⁷² Camilla Frio, *op. cit.*, p. 24.

Mais, vers les années 1870, le mythe faisant de l'Italie une nouvelle Arcadie -la jeune nation partage en effet avec la Grèce antique cette notion d'un lieu étroitement lié à l'Âge d'or- commence à s'effriter aux États-Unis.⁷³ Aux États-Unis, le « rêve d'Arcadie » sera poursuivi par une autre génération mais différemment d'avant la grande fracture de 1860-1870. Le passage historique européen et italien d'une culture post-romantique à une culture qui tend vers le néoréalisme et d'une structure politique quasi-cosmopolite (et, paradoxalement, encore provinciale) à une structure nationale (mais ironiquement transeuropéenne) a été irréversiblement accompli au cours de cette décennie sans qu'il n'y ait eu de retour en arrière. Pendant « l'âge de l'innocence » d'Emerson qui, dans un sens suggestif, avait correspondu à l'ère mazzinienne du *Risorgimento*, l'idée américaine de l'Italie s'était efforcée d'émerger de la tentative à moitié consciente de récupérer le passé classique comme un modèle fixe de perfection.

La Première guerre mondiale viendra définitivement mettre un terme à ce mythe.

⁷³ Theodore E. Stebbins, Jr, *op. cit.*, p. 26.

CHAPITRE 2

L'HÉRITAGE ARTISTIQUE EUROPÉEN AUX ÉTATS-UNIS AU XIXE SIÈCLE

Au XIXe siècle, nombreux sont les artistes États-Unien.ne.s à s'être rendus en Italie, la plupart avec une solide formation acquise aux États-Unis. Pourtant, à prime abord et malgré les liens établis entre les deux pays, il ne semble pas que les milieux artistiques italiens aient exercé une influence notable sur les artistes états-unien.ne.s de l'époque. À l'aube du XIXe siècle, siècle qualifié de « Révolution permanente » par Ernst H. Gombrich⁷⁴ dans son *Histoire de l'art*, les liens artistiques avec l'Italie sont ténus et n'ont pas encore l'amplitude qu'on leur connaîtra. Il serait alors intéressant d'essayer de comprendre la nature du lien qu'entretiennent les artistes états-unien.ne.s avec l'Italie alors que leur pays reste lié à la Grande-Bretagne et séduit par la France.

Si le XIXe siècle aura amené son lot de révolutions dans nombre de pays européens, il n'en sera pas moins agité pour les États-Unis. Malgré une indépendance acquise depuis un quart de siècle, à l'aube du XIXe siècle les treize colonies continuent d'écrire une histoire dont certains hauts faits restent encore étroitement liés à l'histoire européenne, quand ils n'en sont pas la directe conséquence. Un simple exemple, et pas des moindres, est l'avènement de la révolution industrielle survenue en Grande-Bretagne qui verra s'opérer la formidable transformation de la jeune nation nord-américaine, jusqu'à devenir au siècle suivant, la première puissance économique (mais aussi culturelle et militaire) du monde. Cette transformation est le fait de plusieurs facteurs souvent interdépendants qui, à des degrés divers, ont contribué à façonner le pays : l'inexorable marche vers l'industrialisation, l'épineuse question de l'esclavage, l'immigration et l'expansion vers l'Ouest. Avec des figures comme Thomas Jefferson, Benjamin Franklin ou le marquis de La Fayette, l'histoire politique des États-Unis cherchant à s'émanciper de la domination britannique est alors grandement influencée par la France des

⁷⁴ Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Leonardo Arte, 1997, p. 499.

Lumières. Avant de puiser son inspiration dans le patrimoine italien, son histoire culturelle et artistique reste, dans un premier temps, très dépendante de celle de la Grande-Bretagne, même au lendemain de la révolution qui mènera les Treize colonies à l'indépendance. Après tout, on peut considérer que jusque-là, l'histoire des États-Unis d'Amérique n'est que l'histoire de colonies britanniques.

En ce qui concerne le milieu artistique, il faudrait cependant rappeler que pendant longtemps les artistes états-unien.nes ont vu leur travail réalisé en Italie largement écarté, jugé trop conformiste et éloigné du courant culturel dominant. Cette réalité s'explique entre autres par le fait qu'au XIX^e siècle, le monde des arts aux États-Unis est agité, pour ainsi dire, par deux courants divergents. Selon H. Barbara Weinberg, dans la première moitié du siècle, l'essayiste et philosophe Ralph Waldo Emerson appelle ses compatriotes à se détacher de l'influence européenne, prônant ainsi une plus forte indépendance par rapport à une culture étrangère⁷⁵. Un peu plus d'un quart de siècle plus tard, à une époque marquée par la fin imminente de la guerre civile, le critique Jackson Jarves plaide en faveur « d'un éclectisme créatif », signe d'une confiance nouvellement acquise dans les capacités de son pays à s'assumer pleinement sur la scène culturelle internationale. Pour Jarves, ne pas tenir compte ni faire référence à l'expérience cumulée des civilisations plus anciennes aurait été une erreur. Ces deux positions en matière d'indépendance ou d'affiliation à la culture étrangère reflètent leurs époques respectives. Selon Weinberg, « l'appel d'Emerson à se détacher de l'Europe est typiquement jacksonien dans sa confiance en soi chauvine alors que le plaidoyer de Jarves révèle une croyance en la capacité des États-Unis à tirer profit d'une participation pleine et entière à l'arène culturelle internationale »⁷⁶.

⁷⁵ H. Barbara Weinberg, « What's American about American Art? Late-Nineteenth-Century American Painting: Cosmopolitan Concerns and Critical Controversies », in *Archives of American Art Journal*, 2010 49:1/2, p. 68. The University of Chicago Press on behalf of The Archives of American Art, Smithsonian Institution. En ligne, <<https://www.jstor.org/stable/1557328>>. Consulté le 4 décembre 2023.

⁷⁶ *Ibid.*, p.68-69.

Cette différence de positions se reflète également dans l'art de ces deux époques. Selon Weinberg, les peintres jacksoniens s'étaient efforcés de suivre la recommandation d'Emerson, formulée en 1841 dans son essai *Art*, selon laquelle « les tableaux ne doivent pas être trop pittoresques ». Ils devaient s'en remettre à la nature pour peindre la meilleure partie d'une œuvre. En revanche, à la fin du siècle, les artistes peintres se sont affirmé.e.s « comme des stylistes, jouant un rôle de médiateur entre les images et l'expérience qu'en avaient les spectateurs ». Ce qui s'exprimera, après la guerre civile, par une peinture de paysage aux sujets moins héroïques, où la nature apprivoisée, domestiquée prend le dessus sur les grandioses panoramas d'un territoire considéré vierge, d'une nature considérée encore indomptée. C'est l'avènement d'images plus méditatives, filtrées par le tempérament de l'artiste. George Inness l'illustrera dans son *Sunset in the Wood*⁷⁷ et William Merrit Chase dans *Open Air Breakfast*⁷⁸, œuvre type, selon Weinberg, du cosmopolitisme de son auteur, inspiré par l'impressionnisme français. L'émergence d'une conscience artistique proprement étatsunienne s'accompagne d'un désir de servir l'art, plutôt que de se contenter de reproduire la nature, en une glorieuse célébration du paysage états-unien.

2.1. Une indépendance artistique difficilement gagnée

Si l'on retourne un siècle en arrière, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, au cours de la période qui suit la Révolution américaine, le milieu artistique états-unien est encore fortement lié à l'art européen. Pourtant, il n'est pas incongru de penser que toute nation -et de surcroît une jeune nation qui vient à peine d'accéder à son indépendance- aspire à mettre de l'avant ses propres traits culturels, son propre langage stylistique, pour mieux affirmer son identité. Malgré la distance que souhaitent prendre les Treize colonies avec la Grande-Bretagne sur le plan politique et économique, on comprendra que les liens culturels avec la Grande-Bretagne, même expulsée de force, ne disparaissent pas complètement ni soudainement du jour au lendemain. Des artistes comme Benjamin West et John Singleton Copley, tous deux nés aux Etats-Unis,

⁷⁷ Voir Figure 4, p 121.

⁷⁸ Voir Figure 5, p 122.

voyageront en Europe et iront même jusqu'à s'établir en Angleterre où ils pratiqueront leur art. Benjamin West sera rejoint à Londres par John Trumbull, un originaire du Connecticut qui deviendra pour un temps son élève. Futur membre de l'*American Academy of Fine Arts*⁷⁹ (fondée au début du XIXe siècle à New York), John Trumbull connaît une carrière militaire puisqu'il fut fait officier dans l'Armée continentale et devint l'aide-de camp de George Washington. Son intérêt pour l'art combiné à son expérience sur les champs de bataille le mènera à s'adonner à la peinture d'histoire. Ses œuvres, souvent inspirés de modèles antérieurs, seront toutefois critiquées par son contemporain, William Dunlap.

Lui-même ancien élève de Benjamin West, William Dunlap est connu comme étant le premier à écrire une histoire de l'art aux États-Unis⁸⁰, intitulée *History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States* ce qui lui vaut d'être qualifié par les premiers chercheurs de « Vasari américain ». John Wilmerding -historien de l'art américain - considère cet ouvrage comme « an eloquent document of its time and the first major primary source of American history »⁸¹. Selon Léa Kuhn, William Dunlap ne cherche pas, comme son illustre prédécesseur florentin, à établir un nouveau « centre » artistique, mais plutôt à réfléchir aux conditions de la production artistique dans un environnement que lui-même considérait comme provincial. En effet, Dunlap met nettement l'accent sur la manière dont la création artistique est confrontée aux conditions intrinsèquement défavorables de la ville de New York et, plus largement, du continent nord-américain⁸². Il propose un modèle relativiste à la fois dans ses autoportraits et dans la partie autobiographique de son recueil de vies d'artistes, en insistant sur la nature structurelle de son propre manque de succès artistique et en se replaçant dans une lignée

⁷⁹ National Gallery of Art, « John Trumbull ». En ligne. <<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1936.html>>. Consulté le 7 février 2022.

⁸⁰ «During the last decade of his life Dunlap [...] wrote prolifically, producing two well-known books, *The History of the American Theatre* (1832) and *The History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States* (1834). The first--and still valuable--history of American art, the latter work details the accomplishments of the young nation in critical biographies of its artists», National Gallery of Art. En ligne. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.5521.html>. Consulté le 7 février 2022.

⁸¹ John Wilmerding, *American art*, Penguin, 1976, p. 76.

⁸² Léa Kuhn, (2022), « *Painting Historicity: William Dunlap's Engagement with the Circumstances of Time and Place* » in *Art History*, 45: 102-125, p. 123. En ligne, <<https://doi.org/10.1111/1467-8365.12629>>. Consulté le 2 décembre 2023.

généalogique, sociale et artistique. Ce faisant, il est le premier à s'intéresser au concept de maîtrise artistique indépendante du contexte, en attirant l'attention sur les conditions locales de production de l'art et donc sur l'historicité même de l'art en général⁸³. En insistant sur le pouvoir d'influence de la socialisation artistique et sur les limites de l'action individuelle, Dunlap crée un récit lucide sur la production artistique dans des conditions difficiles. Sa réflexion s'oriente vers une histoire de l'art critique qui, plutôt que de soutenir le récit bien établi de la performance et de la maîtrise artistiques, s'intéresse aux circonstances sociohistoriques de la production de l'art⁸⁴.

Mais si, comme mentionné plus haut, William Dunlap critique l'œuvre de John Trumbull, celui-ci se voit réhabilité par John Wilmerding dans le chapitre 6 de son *American Art* intitulé « An American school », qui donne ainsi un aperçu des courants artistiques en vigueur au XVIIIe siècle, dans un pays qui cherche à se forger une identité propre:

the fact is that the American painter has successfully adapted West's techniques for the new national sentiments [...]; equally he recognized the need for expressive romantic feeling, which was better satisfied through the vocabulary of the sublime. Indeed, Trumbull's art stands at an interesting transitional moment between eighteenth-century classicism and nineteenth-century romanticism, using a language of forms that looks at once backward and forward. In this regard, his painting is in the same spirit as the writing of the Declaration of Independence, with phrases such as 'Life, Liberty and Pursuit of Happiness' recalling past ideals while also announcing down-to-earth practicalities for the future.⁸⁵

Cette critique est intéressante pour diverses raisons. D'abord l'auteur mentionne l'adaptation par l'élève Trumbull de techniques empruntées au maître West pour exprimer les « nouveaux sentiments nationaux ». Ces nouveaux sentiments font clairement référence aux valeurs révolutionnaires qui seront bientôt revendiquées par la jeune nation au lendemain de son

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

indépendance. Ces valeurs font elles-mêmes écho, tel que le relève Wilmerding, aux idéaux exprimés dans la Déclaration d'indépendance. Ensuite, l'historien rappelle justement le caractère transitoire de l'époque, caractère propre à toute révolution qui voit disparaître, à plus ou moins brève échéance, un ancien régime, voire un ancien monde au profit d'un nouveau. Et cette transition se vit également dans la sphère artistique où l'on oscille entre le néoclassicisme -notamment en architecture avec l'adoption par la jeune nation nord-américaine du style quasi officiel de la Révolution française, porté par David- et un romantisme nouveau, reflet de l'air du temps en ce début de XIXe siècle, porteur de modernité. Or, cette modernité dans le monde des arts, qui s'exprime à travers le sublime, vient en fait d'Europe qui reste encore la référence en matière artistique et culturelle.

Il y a volonté de se distinguer de l'époque et du régime précédents, mais l'évolution du style s'opère sans heurt, de façon graduelle, presque comme un glissement naturel, tant en architecture que dans le domaine artistique. À cet effet, il serait opportun de rappeler ici que, lors de sa fondation, la *American Academy of Fine Arts* -dont John Trumbull a été membre puis président-, était considérée dans sa structure et son enseignement comme le pendant états-unien de la *Royal Academy of Arts* de Londres⁸⁶. S'il y a bien rupture sur le plan politique d'avec la Grande-Bretagne, il n'y a, lors de l'indépendance des États-Unis, pas encore de rupture dans le monde des arts, pas plus qu'on n'y observe d'innovations artistiques. Toutefois, et c'est là un autre point important dans les commentaires de Wilmerding, si Trumbull a su reconnaître le besoin d'exprimer le romantisme en mettant en image la nouvelle nation, il le fait en puisant (prudemment, pourrait-on ajouter) dans le vocabulaire stylistique de son maître Benjamin West. Soit, dépeindre l'avenir mais en se basant sur des préceptes d'un passé qui n'est pas complètement révolu et dont les valeurs restent, malgré tout, encore d'actualité.

⁸⁶ "It was the first institution in the United States founded and led by professional artists and mirrored the Royal Academy of Arts in London in its structure, which at the time included an elected government council, a professional art school, and an annual exhibition of contemporary art". National Academy of Design. En ligne <<https://nationalacademy.org/the-academy/about-us>>. Consulté le 7 février 2022.

2.2. Les prémices d'une identité nationale

Mais c'est au cours du XIX^e siècle que s'opère aux États-Unis l'émergence d'une véritable culture états-unienne dans le monde des arts. Elle prend forme dans la foulée d'un sentiment patriotique qui s'est affirmé lors des événements qui ont mené à l'indépendance des Treize colonies. Selon Jacques Portes, « le patriotisme [...] cherche à s'affirmer dans la définition d'une culture états-unienne. Encore balbutiante, mal dégagée d'origines anglaises, celle-ci émerge néanmoins »⁸⁷. Cette culture, continue l'historien, s'exprime à travers la littérature, tels les écrits de Herman Melville, d'Edgar A. Poe ou de récits comme *Le dernier des Mohicans* de James Fenimore Cooper, publié en 1826, où le caractère mythique, perçu comme sauvage des vastes espaces est mis de l'avant⁸⁸. Cette culture états-unienne est également portée à travers des chansons patriotiques mais aussi à travers les arts visuels comme la peinture, « avec les premiers artistes locaux qui font leurs premières armes en Europe, où ils s'imprègnent de culture classique »⁸⁹. Jusqu'à la révolution, les habitants des Treize colonies britanniques se considéraient, et avec fierté, comme des Anglais, affirme Jacques Portes⁹⁰. Une fois leur indépendance acquise, les États-Unis se doivent de réviser leur discours et raconter leur histoire à travers le regard de leurs propres auteurs, de leurs propres artistes. Pourtant, la nécessité d'aller se former en Europe perdure chez un de nombreux artistes. John Wilmerding analyse les caractéristiques de cet art états-unien du début du XIX^e siècle à travers l'étude de deux artistes : Henry Sargent et Charles Willson Peale. Henry -sans lien de parenté avec John Singer Sargent-, avait lui aussi été un étudiant de Benjamin West, lors d'un séjour à Londres au lendemain de la Guerre d'indépendance. Les œuvres sur lesquelles s'arrête John Wilmerding ont été réalisées dans les années 1820 et restent encore empreintes des vestiges de l'Empire :

⁸⁷ Jacques Portes, *Histoire des États-Unis de 1776 à nos jours*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin 2010, 2013 (?), p. 43.

⁸⁸ "The wilderness theme had earlier gained currency in American literature, especially in the 'Leatherstocking', novels of James Fenimore Cooper, which were set in the upstate New York", The Hudson River School, The Metropolitan Museum. En ligne <https://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/hd_hurs.htm>. Consulté le 7 février 2022.

⁸⁹ Jacques Portes, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

The features of American art during the Federal period were delineated in individuals as much as in their environment. Henry Sargent's paired paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, of *The Tea Party* and *The Dinner Party*⁹¹ [...] were executed in the 1820s, but display interiors of the turn of the century, when Boston architecture favoured the slender, chaste lines of the English Adam style.⁹²

Même si Henry Sargent excelle dans le genre historique qui décrit les événements marquants de la période révolutionnaire, dans les années 1820, l'attrait du public reste marqué par le poids persistant de la tradition britannique, relayée par l'architecture ou le décor intérieur. Le changement de goût qui continue de s'opérer suite à la révolution états-unienne, changement qui ne pouvait échapper au public, n'est pas nécessairement exprimé sur la toile quelques décennies plus tard, en 1820. Henry Sargent se fait pourtant remarquer par son habileté à exprimer l'esprit contemporain:

Sargent was also known for his more ambitious historical canvases in the manner of West, but it was in pictures like *The Dinner Party* ('a specimen of the extraordinary power of light and shade,' wrote Dunlap) that he most successfully mirrored contemporary taste and manners".⁹³

Son parcours donne un aperçu de l'attraction que continuer d'exercer l'Angleterre sur les artistes Etats-Uniens souhaitant étudier en Europe. On peut se douter que la présence de Benjamin West y était pour quelque chose. Si le Grand Tour était déjà fréquenté par les artistes Etats-Uniens depuis la deuxième moitié du XVIIIe siècle, il ne connaîtra une véritable popularité qu'à partir de 1870, avec l'avènement du *Gilded age*, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette recherche.

Outre Henry Sargent, Wilmerding introduit également un autre artiste, présenté comme celui personnifiant le mieux cette première période artistique des jeunes Etats-Unis: Charles Willson

⁹¹ Voir Figure 6, p. 123.

⁹² John Wilmerding, *op. cit.*, p. 55.

⁹³ *Ibid.*

Peale. Installé à Philadelphie, il fera lui aussi le voyage à Londres pour être l'élève de Benjamin West. En véritable homme des Lumières selon Wilmerding, Peale avait prénommé ses enfants, eux-mêmes de futurs artistes-, Raphaëlle (forme féminisée étrangement attribuée à son fils aîné), Angelika Kaufmann, Rembrandt, Titien et Rubens car, comme ses compatriotes Franklin et Jefferson, il cumulait des talents divers et était en quelque sorte un véritable homme des Lumières, sous d'autres cieux et en d'autres temps⁹⁴.

Aux scènes historiques, Charles Willson Peale préfère les portraits et particulièrement ceux où il met en scène ses proches, comme ses enfants. John Wilmerding analyse son œuvre en observant que Peale pousse plus loin l'illusionnisme de Henry Sargent au point de parler de trompe l'œil, tel que réalisé en 1795 dans l'un de ses premiers chefs d'œuvre *The Staircase Group*⁹⁵ :

The play between the real and the illusory is part of other balances Peale sets up in this picture, between informal poses and formal structure, diagonals crossing one another, palpable presence of the youths and implied presence of the spectator. By signing his name on the painted calling card on the lower step, the artist makes this both portraiture and personal history, both genre painting and a figural still life.⁹⁶

Ce portrait de groupe grandeur nature, nous dit Wilmerding, illustre un des traits de Peale qui tend à identifier sa vie avec son art et à faire coïncider ses propres aspirations avec celles de la nation. Or l'usage du trompe l'œil ancre l'œuvre de Peale dans un héritage européen maîtrisé à la Renaissance et remontant jusqu'à l'Antiquité romaine. Jouant avec les sens du spectateur en réalisant une véritable illusion d'optique, cette technique était déjà maîtrisée dans l'Antiquité avant d'être remise au goût du jour sous la Renaissance⁹⁷. Nombreux sont les historiens qui attribuent sa réintroduction dans l'art occidental à Giotto :

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Voir Figure 7, p. 124.

⁹⁶ John Wilmerding, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁷ Académie des arts appliqués. En ligne, <https://aaa-dijon.fr/elementor-5842/>>. Consulté le 2 février 2024.

[...] it remains the first recorded attempt by an occidental artist to pierce through the picture plane by thrusting an element of the painting forward into the viewer's own plane⁹⁸.

Peale n'est pas le seul artiste dans l'histoire de la peinture états-unienne à avoir eu recours à ce qui est appelé « illusionnisme ». Le premier usage recensé revient à John Mare qui, un siècle plus tôt, plaça une mouche sur la manche immaculée du portrait de John Keteltas, non sans humour croiton⁹⁹. Mais au XIXe siècle, la réalisation du *Staircase Group* se fait dans un contexte différent, qui voit naître les premières académies d'art aux États-Unis.

2.3. Avènement des Écoles de peinture aux États-Unis

Les académies d'art font leur apparition aux États-Unis dès la fin du XVIIIe siècle avec le *Columbianum* en Philadelphie en 1795, suivi en 1802 par l'*American Academy of Fine Arts* de New York, la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, fondée quatre ans plus tard, puis le *Boston Athenaeum*, fondé en 1807. Contrairement aux académies européennes qui étaient financièrement soutenues par l'État et dont le sort était confié à des membres de la communauté artistique locale, les institutions américaines étaient dirigées par un corps académique composé d'éminents représentants des classes les plus favorisées. Cependant, la direction en était confiée à un peintre états-unien de renommée internationale, chargé, avec l'aide de collaborateurs, de s'occuper de la formation des jeunes artistes, notamment en peinture ou en dessin.

2.3.1 Columbianum

La première des académies à être créée est la *Columbianum*, mentionnée par Edward J. Nygren dans un article paru dans *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*. L'un des buts de cette institution -dont le fonctionnement était inspiré de celui de la *Royal Academy* de

⁹⁸ Marie-Louise d'Otrange Mastai, *Illusion in art : trompe l'oeil : a history of pictorial illusionism*, Abaris Books, New York, 1975, p. 56.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 259.

Londres-, était « the establishment of ‘a school or academy of architecture, sculpture, painting, within the United States’ »¹⁰⁰. Selon Michele Amedei, la *Columbianum* ou *American Academy of Painting, Sculpture, Architecture* est fondée à Philadelphie en 1795 par Charles Wilson Peale avec le soutien de Thomas Jefferson. Née d'une « ephemeral society », l'institution est composée de citoyens privés (moins de la moitié étaient des artistes, notamment des peintres et des graveurs) qui étaient des partisans convaincus de la « protection et de l'encouragement des beaux-arts »¹⁰¹. Le *Columbianum* a eu une courte vie. Peu après avoir organisé une exposition composée « de peintures anciennes et nouvelles, de Copley et West jusqu'aux Peale, et de paysages de Loutherbourg et Goombridge », ainsi que de « quatre paysages de Reinagle », l'Académie ferma ses portes. Michele Amedei rapporte que la cause -telle qu'avancée par Rembrandt Peale, fils du fondateur-, est à rechercher dans la démission pour raisons politiques de huit de ses membres. Les divergences d'orientations politiques, les sympathies ou les antipathies des membres de ces « ephemeral societies » ont contribué au succès ou à l'échec des académies d'art fondées aux États-Unis au début du XIXe siècle¹⁰².

Comme il était d'usage à l'époque, l'enseignement alternait entre la copie de tableaux et l'étude de moulages en plâtre. Propriétés du directeur, les tableaux étaient mis à la disposition de la communauté pour les besoins de l'exercice académique. Les moulages en plâtre, eux, représentaient les sculptures antiques les plus connues ainsi que des œuvres des maîtres du passé, achetées au cours des années sur le marché local ou reçues en donation par les institutions. Cet enseignement devait permettre aux étudiant.es -souvent livré.es à eux-même et jamais exposé.es à l'étude du modèle nu-, de se familiariser avec la pratique du dessin et l'usage de la couleur¹⁰³. Cette approche didactique se faisait cependant au détriment de la partie

¹⁰⁰ Edward J. Nygren, « The First Art Schools at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts », in *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 95, no. 2, 1971. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/20090541>>. Consulté le 7 février 2022.

¹⁰¹ Rembrandt Peale, « Exhibitions and Academy », in *The Crayon*, vol. 1, nr. 19, p. 290, cité dans Michele Amedei, (2017) « *Percorsi artistici tra firenze e gli Stati Uniti, 1815-1850. Nuove prospettive di ricerca*, Thèse de doctorat, Florence, Università degli Studi di Firenze, 2017, p. 46.

¹⁰² Michele Amedei, (2017) *Percorsi artistici tra firenze e gli Stati Uniti, 1815-1850. Nuove prospettive di ricerca*, Thèse de doctorat, Florence, Università degli Studi di Firenze, 2017, p. 47.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 48.

théorique, ou plutôt « philosophique » de l'art. Partie qui était, selon les plus critiques de ce système -et parmi eux les membres de la *National Academy of Design*-, nécessaire pour distinguer l'artisan de l'artiste. Celuici, selon les instructions données par Samuel Finley Breese Morse, premier directeur de la *National Academy of Design*, se devait de combiner la pratique du dessin avec l'étude de la mythologie, de l'histoire et de la littérature. On le comprend, la formation académique se veut complémentaire au savoir-faire manuel, à la maîtrise de la pratique ou au talent dont se serait contenté l'artisan.

2.3.2 Pennsylvania Academy of Fine Arts

Dix ans après l'infructueuse tentative du *Columbianum*, la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* est fondée. Selon Nygren, contrairement à la *Columbianum*, ce ne sont pas seulement des artistes mais aussi des hommes d'affaires qui sont à l'origine de cette initiative. Charles Peale ainsi que son fils Rembrandt sont également de la partie. Et sa création ne serait pas étrangère à la fondation, trois ans plus tôt, de l'*American Academy of Art* de New York, la grande concurrente de Philadelphie au début du XIXe siècle¹⁰⁴. On retrouve ici également le même objectif de dispenser un enseignement tel que reporté par Nygren depuis une copie du « Plan of Association » daté Juin ou Juillet 1805 dans les Minutes de la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts* :

The object of this association is to promote the cultivation of the Fine Arts in the United States of America by introducing correct and elegant copies from works of the first Masters in Sculpture and Painting and by thus facilitating the access of such Standards and also by occasionally conferring moderate but honourable premiums to excite the efforts and Studies of the Artist and gradually to unfold, enlighten, and invigorate the talents of our Youth.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Edward J, Nygren, *op. cit.*, p. 222.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 224.

On peut déduire par cet extrait que l'exposition aux copies des Maitres demeure une étape incontournable dans le parcours didactique de toute personne aspirant à devenir artiste ou tout simplement pour former les visiteurs au goût du beau. Le choix du verbe *enlighten* révèle le caractère bénéfique que l'étude des Beaux-Arts pourrait avoir sur la jeunesse. De plus, l'usage ici de *correct and elegant copies from works of the first Masters* fait certainement allusion au fait que les collections états-uniennes ne contenaient pas encore, contrairement aux collections européennes, d'œuvres originales réalisées par les Maitres européens. Du moins, les collections publiques n'en contenaient-elles pas. En l'absence d'un organe étatique en charge des affaires culturelles, les collections dans les institutions d'Amérique du Nord se constituaient au gré des acquisitions faites sur le marché local par les membres des Conseils d'administration ou bénéficiaient de donations privées¹⁰⁶.

Pourtant, rappelle Nygren, malgré les efforts entrepris par ces académies pour faciliter un enseignement qui se veut de qualité, diverses difficultés minaient cette entreprise : absence de locaux adéquats, coûts de constructions de nouveaux espaces pour accueillir -à l'instar de l'Académie de New York- une collection de plâtres achetés à Paris (contenant entre autres le pied et les mains de l'Hercules Farnese, précise Nygren) et qui aurait été fort utile pour l'exercice de copie. Tout ceci advient dans un malheureux contexte de déclin économique dû à l'embargo décrété par Jefferson dans le cadre de conflit entre la France et la Grande-Bretagne. L'Académie finit par ne plus pouvoir prodiguer l'enseignement ni rendre les services attendus d'elle et dut se remettre en question. Après moult négociations menées avec un groupe d'artistes constitués en Société, un ensemble de mesures furent adoptées pour en assurer la continuité. Parmi celles-ci, il serait intéressant de mentionner quatre pratiques qui trouvent leur origine dans la Renaissance florentine et romaine:

These four practices—providing objects for study, holding exhibitions, conducting schools, and awarding medals—which formed the basis of contemporary European and English academies of art, were ultimately derived

¹⁰⁶ Michele Amedei, *op. cit.*, p. 47.

from the academies established by Vasari and Zuccari in sixteenth-century Florence and Rome.¹⁰⁷

Pourtant, un des problèmes qui continuaient à se poser aux étudiants en art était la difficulté d'accéder à des ateliers de nu d'après des modèles vivants. Un problème qu'en son temps, la *Columbianum* n'avait su comment résoudre bien que la méthode fût établie auprès des étudiants en Europe. Selon Sybille Vabre, « dans l'enseignement artistique académique tel qu'il est organisé jusqu'au XIXe siècle, la représentation de modèles vivants nus est indispensable à la conception de peintures d'histoire »¹⁰⁸. Morwena Joly-Parvex justifie de la nécessité pour un étudiant de se mesurer à la nature :

« la confrontation de la nature et des modèles constitue bien le cœur de la réflexion pédagogique au sein des écoles d'art, et ne montrer que les modèles, majoritairement gréco-romains, parfois classiques et moins souvent datant de la Renaissance, biaise la réflexion pédagogique qui a été menée. Le patrimoine des écoles d'art ne prend sens que s'il est compris dans son rapport au corps vivant et sa matérialité, bien souvent éloignée des canons de la plastique gréco-romaine »¹⁰⁹.

La théorie semble fort logique et convaincante mais dans la pratique, l'accès au modèle nu restait limité et encore plus pour les artistes femmes. Linda Nochlin rappelle que si les artistes individuels et les académies privées ont largement utilisé le modèle féminin, le nu féminin a été interdit dans presque toutes les écoles d'art publiques dans les années 1850¹¹⁰. S'il était acceptable qu'une femme (forcément de « basse extraction », souligne Nochlin) se dévoilât nue en tant qu'objet pour un groupe d'hommes, il n'était en revanche pas permis à une femme de participer à l'étude et subséquemment à la reproduction du corps d'un homme nu, ou même de

¹⁰⁷ Edward J. Nygren, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰⁸ Sybille Vabre, *La représentation du nu : entre affirmation et subversion*, awarewomenartists.com. En ligne, <<https://awarewomenartists.com/decouvrir/la-representation-du-nu-entre-affirmation-et-subversion/>>. Consulté le 27 novembre 2023.

¹⁰⁹ Morwena Joly-Parvex, *Le modèle vivant, patrimoine absent des écoles d'art académiques*. En ligne, <<https://doi.org/10.4000/insitu.30031>>. Consulté le 16 novembre 2023.

¹¹⁰ Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* 50th anniversary edition, Thames & Hudson, Londres, 2021, p. 33.

celui d'une autre femme. Les jeunes femmes artistes qui se seraient exposées à une telle pratique étaient soupçonnées d'avoir des « mœurs douteuses »¹¹¹.

Selon Nygren, l'une des raisons qui justifierait du désir d'établir une École de nu était le souhait, de la part des artistes, d'accéder à une véritable reconnaissance professionnelle au sein de la communauté :

Life drawing not only distinguished the training offered at the Academy from that available in private drawing schools in Philadelphia, but, as the capstone in European artistic education, it represented the successful transplantation of academic practices to America.¹¹²

Selon un Rapport du comité pour fonder la *Life Academy*¹¹³, une « Life school » fut établie au sein de la Pennsylvania Academy of Arts en 1813, « probably the 'first regular academy for studying the human figure' in America »¹¹⁴. Pourtant sa durée de vie, mal documentée, ne semble pas avoir dépassé un an. Le manque d'enthousiasme de la part des artistes -raison invoquée par la direction de l'Académie pour justifier de la clôture de l'École de nu- ne saurait être l'unique motif de l'échec de cette entreprise. Nygren soupçonne que la véritable raison ne soit plutôt la baisse du nombre d'artistes exerçant à Philadelphie à cause de l'incertitude liée à la guerre de 1812¹¹⁵.

2.3.3 National Academy of Design

La *National Academy of Design* fut fondée à New York en 1826 par un groupe d'anciens étudiants de l'*American Academy of Fine Arts* de New York qui reprochaient à cette dernière

¹¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹² Edward J. Nygren, *op. cit.*, p. 236.

¹¹³ *Ibid.*, p. 233, note 52.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹¹⁵ C'est au cours de ce conflit que les forces britanniques incendièrent le Capitole, la Maison Blanche ainsi que d'autres bâtiments à Washington. Le climat délétère ambiant n'incitait donc pas à la commande d'œuvres artistiques.

« une didactique démodée et peu stimulante »¹¹⁶. Une scission s'en suivit. Selon Michele Amedei, les plus critiques des étudiants étaient animés par la nécessité de distinguer entre artiste et artisan. La présence d'une telle réflexion au sein de la communauté académique états-unienne de l'époque est intéressante dans la mesure où elle fait écho à un débat qui semble remonter aussi loin que l'Antiquité. En effet, la République platonicienne opposait déjà à la figure de l'artiste celle de l'artisan, favorisant celui-ci aux dépens du premier.

À la Renaissance, les artistes, à l'instar de Léonard définissaient leur pratique comme une « chose mentale » (*cosa mentale*) invitant à une rupture radicale entre les deux figures¹¹⁷. Or, rappelle Jean-Gérard Lapacherie, la peinture, la sculpture et l'architecture ne figuraient pas dans le programme des arts libéraux mais faisaient partie des arts mécaniques, enseignés par un maître dans le cadre des corporations. « C'est pourquoi, dans l'Italie de la Renaissance, les peintres étaient intégrés à la corporation des teinturiers. N'utilisaient-ils pas les mêmes pigments, les uns pour préparer les teintures, les autres les couleurs? »¹¹⁸. Selon Sauvanet :

Avec la création par Vasari en 1562 à Florence de l'*Accademia del Disegno*, sur le modèle explicite des académies littéraires de la fin du Quattrocento, les « imagiers » acquièrent cette forme de reconnaissance institutionnelle indispensable à leur émancipation. Tel est alors le primat du *disegno*, dont Vasari fait la source commune de la peinture, de la sculpture et de l'architecture: le *disegno*, avec son double sens italien de « dessin » et de « dessein », assigne résolument à l'œuvre de la main le statut d'une réalisation normée par l'idée.¹¹⁹

¹¹⁶ Michele Amedei, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁷ Pierre Sauvanet, « Des convergences et divergences entre artiste et artisan, et de quelques conséquences qui en découlent logiquement », in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°7, 2003. En ligne, www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2003_num_7_1_1267. Consulté le 23 décembre 2023.

¹¹⁸ Jean-Gérard Lapacherie, « Artiste ou artisan ? », in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°7, 2003, p. 46. En ligne, <https://doi.org/10.3406/fdart.2003.1266>;

https://www.persee.fr/doc/fdart_12650692_2003_num_7_1_1266. Consulté le 28 décembre 2023.

¹¹⁹ Pierre Sauvanet, *op. cit.*, p. 68.

Grâce au dessin, « le privilège de *l'inventio*, l'invention » devient la spécificité des artistes. Le dessin confère aux artistes « une conscience de supériorité vis-à-vis des artisans »¹²⁰. Avec l'apparition des académies au XVIIe siècle, les arts sont alors enseignés sous l'appellation de beaux-arts pour distinguer les arts mécaniques des arts libéraux, ceux qui s'adonnent aux beaux-arts (les artistes) de ceux qui continuent à apprendre leur art auprès d'un maître (les artisans)¹²¹. Puis au XVIIIe siècle, D'Alembert aborda ce sujet dans *L'Encyclopédie*. Le philosophe « y distingue les 'beaux-arts' de l'artisanat et des techniques sous le rapport de l'utilité : les œuvres d'art, contrairement aux objets techniques n'ont aucune utilité pratique »¹²². Mais les arts « mécaniques » sont classés plus bas que les arts « libéraux » et l'on sent désormais le besoin de célébrer, outre le progrès technique, la valeur du savoir-faire qui confère de la grâce en ajustant la forme à la fonction¹²³. *L'Encyclopédie* maintiendra cette distinction entre libéraux et mécaniques jusqu'au début du XIXe siècle¹²⁴.

De fait, selon Lapacherie, la vraie rupture que l'on observe dans le concept d'art ne se produit pas en même temps que la création des académies au XVIIe siècle mais à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle « quand, sous l'influence de l'esthétique allemande, le nom art s'enrichit des significations que véhicule le mot allemand *Kunst* ». Cette esthétique allemande où *Kunst* fait davantage référence à un « savoir » qu'à une « activité » favorisera la transmission d'une valeur esthétique générale. « Dès lors, le concept d'art s'articule sur le savoir. Il se transforme en moyen de connaissance du monde aussi pertinent et aussi efficace, sinon plus, que la science ou la théorie. « Un fossé se creuse entre l'artiste et l'artisan. La séparation [...] devient inéluctable ». L'ancienne hiérarchie des arts en est bouleversée, l'art se hissant au sommet et

¹²⁰ Béatrice Alexandre, Stéphane Laurent, *Le Geste & la pensée : artistes contre artisans de l'Antiquité à nos jours*, Critique d'art. En ligne, <http://journals.openedition.org/critiquedart/55123>. Consulté le 23 décembre 2023.

¹²¹ Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 47.

¹²² Aziliz Le Corre, *Qu'est-ce qui différencie l'art de l'artisanat?*, www.lefigaro.fr, publié le 19/10/2022, mis à jour le 02/11/2022. En ligne, < <https://www.lefigaro.fr/actualite-france/qu-est-ce-qui-differencie-l-art-de-l-artisanat20221019>>. Consulté le 25 novembre 2023.

¹²³ Georges Duby, *Art et Société au Moyen Age*, Point-Histoire, Éditions du Seuil, 1997. En ligne, <<https://auvuetaulu.blogspot.com/2011/10/art-et-societe-au-moyen-age-gduby.html>>. Consulté le 28 décembre 2023.

¹²⁴ Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, pp. 46-47.

détrônant au passage la poésie¹²⁵. Dans la première moitié du XXe siècle, le philosophe Alain « reprendra cette distinction entre l'art et l'artisanat, non pas selon le critère de l'utilité, mais selon la correspondance entre l'objet et sa 'cause formelle' : quand l'objet est conforme à l'idée qui lui préexiste, il relève de l'artisanat, et quand le créateur ne sait pas exactement ce qu'il va faire de son objet, il s'agit d'un objet d'art »¹²⁶.

Mais pour l'heure, retournons aux États-Unis du XIXe siècle où, selon les préceptes de Samuel Finley B. Morse, premier directeur de la *National Academy of Design*, l'artiste était encouragé à appuyer la pratique du dessin par l'étude de la mythologie, de l'histoire et de la littérature¹²⁷. Ce fut par l'établissement de cours expérimentaux aussi bien théoriques que pratiques, censés élargir le champ d'étude à diverses disciplines artistiques que la *National Academy of Design* se distingua dans l'éducation de ses membres. En particulier, nous dit Amedei, l'enseignement dispensé visait à perfectionner la technique du « *disegno* » à travers des exercices de groupe. Il encourageait également « le jeune artiste [...] 'd'aller étudier fidèlement son art là où il est pratiqué avec le plus de succès [...]. Qu'il ne se contente pas d'étudier, mais qu'il s'exerce à pratiquer son art en Europe' avait soutenu Morse lors de son discours de clôture de la première année de vie de la *National Academy* »¹²⁸.

Malgré une indépendance relativement récente sur le plan politique, les milieux d'art États-Uniens ne rompent pas avec l'Europe, allant même jusqu'à maintenir ou raviver un lien avec les enseignements de la Renaissance italienne. Les artistes états-unien.ne.s continuent d'aller puiser sur le Vieux continent une inspiration, voire une certaine forme de savoir-faire qui leur fait défaut, du moins dans le domaine des arts. Et ils semblent le faire sans se sentir menacés par une quelconque dérive idéologique de la part de l'ancienne puissance colonisatrice. En quelque sorte, on pourrait dire que la boucle est bouclée. Car en effet, selon Amedei, « les idées exprimées par Morse poussèrent les plus jeunes artistes Etats-Unien.ne.s [...] à se transférer en

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 51-52.

¹²⁶ Aziliz Le Corre, *op. cit.*

¹²⁷ Michele Amedei, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁸ *Ibid.*

Europe et y suivre, pour de courtes périodes, des cours dans certaines des plus prestigieuses institutions du Vieux continent »¹²⁹. Notamment à Florence, où l'Académie des Beaux-Arts, qui comptait déjà parmi ses rangs quelques États-Uniens, vit débarquer dès 1829 un groupe d'artistes liés pour la plupart à la *National Academy of Design*. L'enseignement prodigué à l'Académie des Beaux-Arts de Florence répondait parfaitement aux exigences de la *National Academy of Design*, soit la copie à partir de dessins ainsi qu'une maîtrise du rendu du relief, pour la sculpture. Les cours théoriques correspondaient également aux préceptes de Morse énoncés plus haut, puisqu'ils comprenaient l'Anatomie, la Perspective, l'Histoire et la Mythologie. Cependant Morse soutenait que le séjour des artistes étudiant en Europe devait être de courte durée, le temps nécessaire pour se former et revenir aux États-Unis afin de « promouvoir l'art 'national'. [...] Le perfectionnement trop prolongé dans les académies étrangères aurait inévitablement éloigné le jeune artiste des ornements, du goût et des intérêts d'une société états-unienne toujours plus en évolution, même culturellement »¹³⁰.

Aller chercher ailleurs un complément de culture et de savoir-faire, soit. Mais sans perdre de vue que le principal objectif reste l'optimisation de la technique, l'élévation de l'art états-unien et sa promotion subséquente.

2.4. Wilderness ou l'affirmation du paysage états-unien

L'élévation et la promotion de l'art états-unien sont justement au cœur d'un véritable tournant opéré dans les années 1830. Selon Wilmerding : la nature, la faune, la flore des États-Unis sont étudiées, des réflexions sont également menées au sujet du système politique états-unien¹³¹. Les États-Uniens sont devenus fiers de leur nation et nature, sciences, littérature semblent concourir au phénomène d'engouement pour tout ce qui concerne le pays. Il y a, selon Wilmerding, l'émergence d'un sentiment de « conscience nationale » qui caractérise l'époque.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p.51

¹³¹ Parmi les ouvrages pertinents, mentionnons *Bird's of America* de John J. Audubon, *Nature* de Ralph W. Emerson et *Democracy in America* d'Alexis de Tocqueville. Voir John Wilmerding, *op. cit.*, p. 76.

Les arts ne sont pas exclus : peinture, sculpture, gravure, tout un ensemble de disciplines dont l'illustration ornithologique contribuent à former une esthétique locale, indigène, propre aux Etats-Unis.

C'est à cette époque qu'une étape importante dans le processus d'édification de l'identité étatsunienne se produit, à savoir le moment où le territoire démesuré, la nature grandiose et considérée comme sauvage sont considérés comme une fierté nationale au point d'être identifiés à l'histoire de la nation :

« Now landscape painting assumed the former language of history painting, becoming the new vehicle for moral imperatives, spiritual inspiration, and didactic formulas. The experience of the wilderness, with its purity and beauty, was associated with pride in a new political order and in a regenerative power believed distinct from the corruptions and age of European civilizations »¹³².

Wilmerding le dit clairement : le paysage états-unien est investi des nouvelles valeurs morales de la jeune nation. Relégué traditionnellement au bas de la hiérarchie des genres, le paysage fait l'objet d'une réhabilitation et d'une promotion puisqu'il va remplacer la peinture d'histoire, Un phénomène similaire s'était produit deux siècles auparavant dans le nord de l'Europe, lors du siècle d'or néerlandais. Sous l'effet combiné d'un essor économique qui a vu l'apparition d'une classe bourgeoise argentée et de la Réforme protestante qui a révisé l'art religieux, il y a au XVIIe siècle aux Pays Bas émergence d'un véritable marché de l'art. Les portraits restaient toujours très en demande mais la prohibition des retables et des tableaux ecclésiastiques fit connaître aux commandes de paysages une croissance telle que la peinture d'histoire fut détrônée. On a vu que celle-ci était déjà pratiquée au XVIIIe siècle par des peintres comme John Trumbull dont l'expérience militaire s'est avérée fort utile dans l'exercice de son art. Le genre historique était pratiqué dans un but de documentation et de narration d'événements historiques contemporains ou plus éloignés dans le temps. Or l'avènement de l'indépendance commande l'adoption de nouveaux symboles pour raconter l'histoire récente et illustrer les vertus de la

¹³² John Wilmerding, *op. cit.*, p. 76.

nouvelle nation. Le paysage est alors adopté pour honorer ces fonctions, dans un but qui se veut aussi « didactique », qualificatif utilisé par Wilmerding dans l'extrait ci-dessus (cf. note 49). Le culte de l'expansion territoriale est ainsi associé à un programme esthétique qui gagnera l'ensemble de la sphère culturelle. L'historien évoque la *wilderness*, terme employé à dessein pour décrire la réalité du terrain, caractéristique de la géographie états-unienne, tout comme le 'bush' l'est pour l'Australie ou le 'veld' pour l'Afrique australe. Le Merriam-Webster en donne la définition suivante :

wilderness a (1) : a tract or region uncultivated and uninhabited by human beings

[...]

b : an empty or pathless area or region

Région inhabitée, désertique donc. Il est vrai que les temps n'étaient pas à s'encombrer de considérations d'ordre éthique ou plus pragmatiquement humanitaire concernant la présence préalable des communautés autochtones sur ces immenses territoires. Or les peintres de l'époque s'aventuraient dans cette nature qu'ils considéraient comme pure et inviolée, animés d'un sentiment de déférence, vers leur mission quasi religieuse : « to define for their public the native character of American geography and its revelation of God's presence »¹³³. Ce que feront les artistes de la *Hudson River School*, Mais pas nécessairement les trois artistes états-uniens qui font l'objet de cette recherche.

¹³³ *Ibid.*, p. 77.

CHAPITRE 3

TROIS PEINTRES ÉTATS-UNIENS À FLORENCE

Comme nombre d'artistes états-unien.nes avant eux, George Inness, Elizabeth Boott Duveneck et James Singer Sargent ont séjourné en Europe et, du moins pour les deux derniers, y auront passé la majorité de leur vie. Si leur identité états-unienne et le sentiment d'appartenance à la jeune nation ne semble pas avoir été débattus ou remis en cause, Georges Inness est le seul à avoir grandi aux États-Unis. Mais tous trois étudieront ou seront fortement inspiré par l'art européen, qu'il soit contemporain ou plus ancien. L'étude plus détaillée de leur pratique est l'occasion de tenter de mieux cerner la part d'américanité et le poids de leur formation européenne dans certaines de leurs œuvres.

3.1. Inness et le paysage

Doyen des trois artistes faisant l'objet de cette étude, George Inness naît en 1825 dans les environs de Newburgh, dans la vallée du Hudson. Le cinquième d'une fratrie de treize enfants, il grandit dans un environnement rural, proche de Newark au New Jersey, au sein d'une famille instruite mais qui n'était pas particulièrement versée dans les arts¹³⁴. Selon Mark D. Mitchell, « his early encounters [with art] came as epiphanies »¹³⁵. D'après un article paru dans le *New York Evening Mail* du 31 mars 1870 et cité par Nicolai Cikovsky Jr¹³⁶, Inness se serait passionné pour un vieil ouvrage trouvé dans la bibliothèque familiale, qu'il aurait lu et relu à maintes reprises. La publication, impossible à identifier aujourd'hui, relatait « la gloire de Claude et d'autres maitres de l'art paysager... » :

¹³⁴ Mark D. Mitchell, *George Inness in Italy*, [Catalogue d'exposition]. Philadelphia Museum of Art Bulletin, 2011, p 12.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Nicolai Cikovsky, Jr, Michael Quick, *George Inness*, [Catalogue d'exposition]. Los Angeles County Museum of Art, 1985, note 7 p. 42.

We do not have to be able to name [the book] to know how profoundly it aroused in the young Inness so fervent a passion for landscape art that he dreamed of it and wanted 'to be a Claude'.¹³⁷

Né en 1600 dans un petit village de l'alors indépendant Duché de Lorraine, Claude Gellée se formera essentiellement en Italie, dans l'atelier d'Agostino Tassi, artiste établi à Rome où Claude résidera jusqu'à sa mort. Tassi était un expert en décorations architecturales illusionnistes et il pratiquait le genre paysager tant en peinture à huile que dans la réalisation de fresques¹³⁸. Selon Michael Kitson, l'intérêt du Lorrain pour le genre du paysage trouve son origine lors de son séjour à Rome, où il aurait acquis auprès de Tassi « le vocabulaire basique de son art et un grand intérêt pour la perspective »¹³⁹. Il effectuera quelques déplacements en France, y étudiant à chaque fois que l'opportunité se présentait, la nature et le paysage.

Démontrant peu d'intérêt pour une éducation conventionnelle, Inness quitta l'école vers l'âge de 15 ans et entreprit de se charger de sa propre éducation, de façon autonome. À 16 ans, selon Ann Lee Morgan, après un bref apprentissage auprès d'un peintre local -identifié comme étant John Jess Barker, un artiste itinérant prétendant avoir été formé par Thomas Sully¹⁴⁰-, il quitta le domicile familial pour se rendre à New York. Là, il travailla un an ou deux dans une entreprise de gravure et se familiarisa vraisemblablement avec l'art traditionnel européen¹⁴¹ en étudiant auprès de Régis-François Gignoux, un artiste récemment débarqué de France, « whose landscapes were delicate and sweet »¹⁴². Ayant Claude Lorrain toujours en tête, c'est bien vers la peinture de paysages que Inness souhaite s'orienter. Selon LeRoy Ireland, peindre des personnages n'étant pas son fort, après quelques tentatives sérieusement menées, Inness abandonnera rapidement cette voie¹⁴³. Ce qui n'a pas dû lui poser grand problème vu qu'à ce

¹³⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Paul J. Staiti, *The Grove Dictionary of Art*, Vol. 15, ed. by Jane Turner, Mcmillan Publishers Ltd, 1996, p. 858.

¹⁴¹ Ann Lee Morgan, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Oxford University Press, 2007, p. 239.

¹⁴² Paul J. Staiti, *op. cit.*, p.858.

¹⁴³ LeRoy Ireland, *The Works of George Inness: An Illustrated Catalogue Raisonné*, University of Texas Press, 1965, p. 162.

moment de sa carrière, le genre du paysage, porté par la *Hudson River School*, jouit encore aux États-Unis d'une grande popularité, teintée d'accents nationalistes. Selon Paul J. Staiti, bien que Gignoux ne semblait pas avoir eu de grande influence sur le style de Inness, il aida le jeune artiste à se familiariser avec les Maîtres européens :

Inness's early attraction to the Old Masters, especially to Claude Lorrain, is evident in his landscapes of the 1840s, and it prompted him to visit Italy in 1851-2¹⁴⁴.

Mais Cikovsky Jr, spécialiste de l'œuvre de George Inness, affirme que ce que Gignoux représentait pour Inness était bien plus important que l'enseignement qu'il aurait pu lui prodiguer. Formé auprès de Paul Delaroche -artiste particulièrement influencé par l'art paysager hollandais du XVIIe siècle et élève de Baron Gros, lui-même élève de Jacques-Louis David-, Gignoux se présentait comme l'héritier direct des grandes traditions artistiques européennes ainsi que de la peinture contemporaine française : « As such, he may have an alluring incarnation of everything that vividly filled Inness's artistic imagination »¹⁴⁵.

Dans les années 1840, Inness connaîtra un modeste premier succès avec la réalisation de paysages « that already reveal greater interest in the moods of nature than its beguiling details »¹⁴⁶. Inness était contemporain d'un certain nombre d'artistes de la *Hudson River School*, en vogue dans ces années-là, sans toutefois faire partie de ce mouvement artistique. Selon Morgan, avec l'approche adoptée par ces artistes, Inness combinera des éléments repris dans des œuvres de Claude Lorrain¹⁴⁷. Il n'oublie donc pas son modèle des débuts, n'hésitant pas à puiser son inspiration dans les œuvres de l'artiste français. Si la vision d'une nature modelée par des forces titanesques correspondait à la période romantique qui vit débiter sa carrière¹⁴⁸, son travail témoigne plutôt du changement de goût qui s'opérait alors dans les arts aux États-

¹⁴⁴ Paul J. Staiti, *op. cit.*, p.858.

¹⁴⁵ Nicolai Cikovsky, Jr, Michael Quick, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶ Ann Lee Morgan, *op. cit.*, p. 240.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ LeRoy Ireland, *op. cit.*, p. 144.

Unis, passant du fidèle réalisme porté par la *Hudson River School* à une forme artistique plus subjective, voire ambiguë, qui fut préférée dans les années suivantes¹⁴⁹. Alors que la *Hudson River School* préconisait une représentation précise de la nature, Inness cherchait, à travers ses paysages, à transmettre des idées et des émotions plus subjectives. Ses paysages n'avaient pas de valeur documentaire ni de caractéristiques fidèlement topographiques. Il était surtout intéressé par ce qu'il appelait *le paysage civilisé* : une nature façonnée par la main de l'homme, travaillée pour répondre à ses besoins plutôt que par l'immensité et la beauté spectaculaire d'une nature considérée, selon un point de vue rigoureusement européo-centré, indomptée, longtemps considérée comme le pilier de l'art paysager États-Unien¹⁵⁰. La pratique de Inness, selon Morgan, est une forme de dévotion pour l'art qui s'apparenterait à une quête spirituelle, sans rejeter un respect de la tradition des anciens Maîtres. Ainsi, le jeune artiste se forge progressivement un parcours d'autodidacte, « souvent à contre-courant des pratiques et idéaux artistiques de son temps »¹⁵¹, glanant au gré des rencontres un savoir aux influences variées, dont les sources restent difficilement identifiables¹⁵² :

When other faithfully [...] depicted nature, Inness imitated art [...]. When they painted tightly, he painted broadly. When they were most intensely American, he went to Italy and France and fell under the spell of foreign art. And so on¹⁵³.

Inness sera longtemps critiqué pour ce choix jugé suspect. De l'avis général, étudier les anciens maîtres était la pire chose qu'un artiste États-Unien pouvait faire à l'époque car, adhérer aux conventions artistiques héritées de l'enseignement académique de la vieille Europe ne pouvait que compromettre, corrompre la vision que l'on pouvait avoir de la nature américaine¹⁵⁴. À l'époque, tel qu'abordé au deuxième chapitre de cette recherche, les États-Unis d'Amérique cherchent à se construire une imagerie basée sur l'étude et l'observation directe de la nature

¹⁴⁹ Ann Lee Morgan, *op. cit.*, p. 239.

¹⁵⁰ Nicolai Cikovsky, Jr, Michael Quick, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵² Ann Lee Morgan, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵³ Nicolai Cikovsky, Jr, Michael Quick, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

locale, de la nature américaine, une imagerie « endogène » pour emprunter au domaine géologique¹⁵⁵. Il était alors de bon ton qu'un artiste se prévale de la lignée de Thomas Cole - ironiquement, lui-même fortement émulé par Claude Lorrain-, fondateur de la *Hudson River School*. Rappelons que, si à cette époque de nombreux artistes États-Unien.nes se rendaient en Europe à un moment ou un autre de leur carrière, cela n'était pas considéré comme une nécessité dans leur parcours éducatif. Cikovsky Jr va même jusqu'à qualifier une pareille entreprise de « perilous for an artist's naturalness and nationality ». Mais Inness considérait le voyage en Europe comme une étape essentielle de son cheminement.

Staiti confirme que les premières œuvres de Inness reçurent des critiques mitigées. Dans les années 1840 et 1850 il fut souvent critiqué pour n'avoir pas adhéré au goût du moment, celui véhiculé par la *Hudson River School*. « Au lieu d'imiter la nature, Inness imite l'art » s'entendait-il reprocher. Selon H. Barbara Weinberg,

cette situation s'améliorera dans les années 1880 et 1890, années de la maturité, bien que les Préraphaélites États-Uniens continuassent à condamner son manque d'intérêt pour une rigoureuse réplique de la nature¹⁵⁶.

L'États-Unien George Ward Nichols, propriétaire de la *Crayon Gallery* à New York, comptait parmi les premiers admirateurs d'Inness. Et c'est grâce à l'appui financier du marchand d'art Ogden Haggerty¹⁵⁷, un de ses tout premiers mécènes, que Inness fera son premier voyage en Europe¹⁵⁸. Lors de son arrivée sur le Vieux continent, Inness ne doit sa connaissance de la peinture européenne qu'à son exposition préalable aux gravures passées entre ses mains à New York.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ 155 Paul J. Staiti, *op. cit.*, p.859.

¹⁵⁷ Erica E. Hirshler, « Italia, ideale paesaggio dell'anima » in *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, [Catalogue d'exposition]. Venise, Marsilio, 2012, p. 23.

¹⁵⁸ Paul J. Staiti, *op. cit.*, p.859.

Selon Cikovsky Jr, Inness commença par se rendre en Italie en février 1851, son but ultime étant d'atteindre Rome. Cette information nous apprend que malgré une formation essentiellement basée sur l'art français, c'est Rome et non Paris qu'Inness choisit après avoir débarqué à Florence. « Un après-midi, il arriva à Florence et le lendemain matin, il avait déjà installé son chevalet et esquissait son premier croquis de la journée. Il n'atteignit Rome qu'au printemps 1852 »¹⁵⁹. Selon Erica E. Hirshler, le jeune peintre est « immédiatement fasciné par le *paysage civilisé florentin* », la sorte de paysage qu'il affectionne. Il prendra un atelier via Sant'Apollonia, dans l'immeuble où vivait le peintre états-unien William Page qui lui fera connaître la pensée d'Emanuel Swedenborg. Des années plus tard, Inness deviendra adepte de ce philosophe suédois¹⁶⁰. Ce premier séjour en Italie dura un peu plus d'un an et verra la réalisation de nombreuses peintures dont *Twilight on the Campagna* et *View near Florence*¹⁶¹. Cette dernière est une huile sur toile de taille modeste, mesurant environ 11,4 cm sur 17,8 cm et conservée au *Museum of Fine Arts* de Boston. Le catalogue raisonné des œuvres de Inness indique que l'œuvre a été réalisée en 1850-1852 mais le site *The Amica Library* mentionne 1855-1859¹⁶². Cette divergence de datation pourrait s'expliquer par une exécution postérieure, peut-être même aux États-Unis, à partir de croquis ou d'études faites *in situ* en Italie. Ce que semble confirmer James Gardner en avançant que Inness avait une approche « pluraliste » de la représentation de la nature et que nombre de ses toiles n'étaient pas peintes en Italie mais dans son atelier aux États-Unis, dans les années qui ont suivis chacun de ses deux voyages¹⁶³. Cette pratique le distingue donc de la plupart des artistes qui se rendent en Italie pour copier au plus près des œuvres originales, qu'il s'agisse de monuments ou de pièces de musée. Quelle que soit la date exacte de sa création, *View near Florence* se situe dans les années qui ont immédiatement suivi le premier séjour de Inness en Italie et à ce titre devrait nous éclairer quant au style que le

¹⁵⁹ Nicolai Cikovsky, Jr, Michael Quick, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁰ Erica E. Hirshler, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶¹ Voir Figure 8, p 125.

¹⁶² The AMICA Library. En ligne,

<<http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~15823~87127:View-near-Florence?sort=crn2%2Cocs%2Camicoid&qvq=q:george%20inness;sort:crn2%2Cocs%2Camicoid;lc:AMICO~1~1&mi=7&trs=55>>. Consulté le 28 juillet 2020.

¹⁶³ James Gardner, « George Inness's Italian days », in *The magazine antiques*, Vol 178, No 2, 2011, p. 113.

jeune artiste pratiquait lors de ce voyage. McIntyre fait une remarque intéressante quand il rapporte l'effet que ce premier voyage en Italie produit sur le jeune peintre :

Of the countries he visited, Italy seems to have impressed and inspired him most. The classic associations, nostalgic hints of romanticism, even a touch of mysticism, so much a part of the Italian landscape, found their reflex in many of the pictures he painted as a result of his sojourn there¹⁶⁴

Dans *View near Florence*, la composition de l'œuvre est classique et conventionnelle avec un horizon bas, placé au tiers inférieur de la toile. Sous un ciel bleu, envahi de gros nuages blancs, se détache la silhouette des tours de « la Villa Medici »¹⁶⁵ sous un groupe de pins et arbustes harmonieusement distribués sur le plan médian de la toile. L'arrière-plan laisse entrevoir le profil d'une montagne, traitée dans une couleur gris-bleue pour marquer la profondeur du champ et souligner la perspective atmosphérique, selon une technique de représentation habituellement associée à Venise ou aux Pays-Bas. Le geste du peintre est visible sur la toile, particulièrement dans le traitement des nuages; la palette est plutôt terreuse, aux tons verts et bruns. L'effet général est celui d'un grand calme, tel que l'on pourrait effectivement ressentir face à un paysage bucolique.

*Twilight on the Campagna*¹⁶⁶ est datée 1851-1852, selon le *Philadelphia Museum of Art*, où il est conservé. La même source indique que l'œuvre a été réalisée en Italie : « Painted soon after Inness's arrival in Italy, *Twilight on the Campagna* anticipates the poetic dimension that became the artist's signature in the last decade of his life ». ¹⁶⁷ Mesurant 96,5 cm sur 136 cm, l'huile sur toile représente un paysage rural au crépuscule, tel que suggéré par le titre. Au premier plan, un cours d'eau méandre entre une grosse roche posée à gauche et un promontoire à droite, duquel s'élèvent vers le ciel embrasé deux troncs d'arbres tortueux, seules lignes verticales dans une

¹⁶⁴ Robert G. McIntyre, in LeRoy Ireland, *op. cit.*, p. xi.

¹⁶⁵ LeRoy Ireland, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁶ Voir Figure 9, p 126.

¹⁶⁷ Philadelphia Museum of Art. En ligne. <https://www.philamuseum.org/collection/object/49639>. Consulté le 2 août 2022.

composition où prédominent les horizontales. Celles-ci se suivent en une succession de plans alternant les tons verts et bruns des champs travaillés jusqu'à atteindre la ligne bleue estompée des collines à l'arrière-plan, créant un effet de profondeur, de perspective atmosphérique. Il est intéressant de noter que la composition ainsi que l'absence délibérée de narration de cette scène italienne rappellent les paysages de la *Hudson River School*. Pourtant, Gardner voit dans cette œuvre une innovation dans la façon de traiter le paysage états-unien :

With stunning self-confidence, Inness achieves compositional balance, not by placing well-groomed *repoussoirs* on either side of the foreground (after the manner of Claude and his disciple Cole) but rather by creating a thin line of tension between the tree on the right and the lowly rock on the left, which is surmounted by a stork. What is happening between these points, divided only by the void of a distant horizon, represents something new in American painting. There is no trace of man, and, indeed, scarcely any trace of Italy. And yet human consciousness is intensely present: in the eerie indeterminacy of twilight [...], bringing with it the vivid sense of both an interior and a supersensual world¹⁶⁸.

L'intention du jeune peintre de provoquer une émotion semble avoir réussi au point que sa représentation de la nature ait transcendé toute spécificité géographique. La présence humaine, pourrait-on déduire de ce passage, serait celle induite par une forme d'introspection, par les sentiments ressentis face à la spiritualité qui émane de ce paysage. En ceci, Inness serait un peintre de son temps. La technique utilisée lors de la réalisation de ce tableau vaut la peine d'être mentionnée car c'est un exemple « du tonalisme adopté par Inness, avec des teintes atmosphériques plus sombres »¹⁶⁹. Selon Michael Quick, elle marque un tournant dans l'œuvre de Inness :

It was an abrupt departure from what Inness had done before. The technique was different, built up with multiple layers of colored glazes. It was an outlier

¹⁶⁸ James Gardner, *op. cit.*, p. 113.

¹⁶⁹ Stan Sesser, « Up From the Basement—To Stardom », in *The Wall Street Journal*, 12 février 2011. En ligne. <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703437304576120652278312150>. Consulté le 2 août 2022.

that didn't relate to the art of the period, but instead to the grand traditions of Western paintings¹⁷⁰.

Selon Gardner, l'art de Inness va graduellement se transformer à partir de ce premier séjour en Italie. Ses tableaux vont devenir plus allongés, plus horizontaux. De ce point de vue, il tend vers le format dicté par les paysages grandioses de sa terre natale, tels que popularisés par la *Hudson River School*. Si certaines de ses œuvres attesteront de l'avènement du luminisme, les peintures italiennes de Inness affichent une lumière plutôt variable, recélant de fortes impressions, des sensations de spiritualité, comme nous le verrons dans *The Monk*. Les paysages italiens, modelés par la main de l'homme, si différents de la nature perçue comme sauvage et intacte des paysages d'Amérique du Nord ont donc eu une influence notable sur l'artiste et sur la suite de son œuvre. Après l'Italie, Inness se rendra à Paris puis en 1853 il fréquentera ladite « École » de Barbizon avant de rentrer à New York en 1855. Selon Sarah Heering, les artistes de l'École de Barbizon « étaient plus intéressés à reproduire des scènes de la vie quotidienne inspirées des paysages français que des œuvres idéalisées et héroïques, caractéristiques de l'enseignement académique ». Pourtant, les œuvres de Inness n'adhéreront pas strictement à cette caractéristique puisqu'il semble se distancier de l'authenticité topographique des lieux. Les artistes de l'École de Barbizon, précise Heering, « cherchaient à baser leurs compositions sur des paysages réels, des lieux où ils s'étaient personnellement rendus et non par la fusion de divers points de vue. Cette approche, basée sur la beauté inhérente d'une scène réelle et identifiable représentait une véritable innovation »¹⁷¹. Mais Inness n'adhèrera pas non plus à cette pratique. Cependant, il partagera avec ses collègues de l'École française

le rejet d'une certaine rigidité de l'Académie française, même s'ils continuèrent d'être influencés par bon nombre de normes académiques. L'usage récurrent d'un fond brunâtre est l'un des éléments les plus probants d'une pratique qui n'a pas rompu avec la tradition académique. Par ailleurs,

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Sarah Heering, *The nineteenth century French paintings, vol. 1, The Barbizon School*, National Gallery Company, London, 2019, p. 26.

l'adoption d'une palette aux tons alliant le brun et le doré est directement liée à l'influence des maîtres flamands, fort admirés par ces artistes.

On observe, une fois de plus, l'influence de la peinture d'Europe du Nord. Inness a certainement étudié certains des artistes du nord, lors de son initiation à l'art du paysage en Italie. Mais il partagera avec les peintres de l'École de Barbizon un des traits les plus innovateurs de ce regroupement d'artistes : leur prédilection pour la peinture en plein air. Mais pour l'heure, l'École de Barbizon n'a pas encore sur les paysagistes américains l'influence qu'elle aura dans quelques années, après la guerre de Sécession.

Car selon H. Barbara Weinberg,

Late-nineteenth-century American landscapes were of course, deeply influenced by the aesthetics of the Barbizon School and the Impressionists, who enjoyed considerable critical sympathy and patronage in the United States in the period after the Civil War¹⁷².

Inness n'attendra pas Barbizon pour travailler en extérieur puisqu'il avait déjà installé son chevalet dans la campagne au lendemain de son arrivée en Italie. Mais, comme on le verra au paragraphe suivant, la peinture en plein air n'était qu'une étape dans le processus de création de Inness, qui complètera nombre de ses œuvres dans son atelier.

Le choix de travailler en plein air aura une répercussion sur la composition des œuvres des peintres de Barbizon et s'accompagnera d'une préférence marquée pour la matérialité, le caractère tactile de la peinture, résultant en un certain empâtement sur la toile ainsi que sur le rendu de la lumière¹⁷³. En effet, le clair-obscur académique, résultant le plus souvent d'une unique source de lumière, a très tôt été rejeté en faveur d'effets de lumière plus naturels :

¹⁷² H. Barbara Weinberg, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷³ Sarah Heering, *op. cit.*, p. 25.

As observed by Bouvier, in the open air a flood of light surrounds the subject from all sides¹⁷⁴.

À propos de ce premier séjour en Europe, George Inness Jr, fils du peintre, écrira : « After the limited opportunities that my father had had in America these two trips to the art centers of the world, Italy and France, were a revelation, and of untold benefit to him. He came into immediate and close touch with the masters of the world through their works »¹⁷⁵. Des longues heures passées dans l'atelier de son père à l'observer travailler, Inness Jr. livre un témoignage qui éclaire sur la méthode adoptée par le peintre :

When he painted he put all the force of his nature into it. [...]. He was indefatigable. He was a totally different man in his studio from what he was out of doors. Out of doors he was quiet, rational, and absorbed. I have seen him sit in the same spot every day for a week or more studying carefully and minutely the contours of trees and the composition of the clouds and grass, drawing very carefully with painstaking exactness. But in his studio he was like a madman. He seldom painted direct from nature. He would study for days, then with a sudden inspiration would go at a canvas with the most dynamic energy, creating the composition from his own brain, but with so thorough an underlying knowledge of nature that the keynote of his landscapes was always truth and sincerity and absolute fidelity to nature. It was his honesty and simplicity that made him great.

'Never put anything on your canvas that is n't (sic) of use,' he would say; 'never use a detail unless it means something'¹⁷⁶.

Alors que le premier voyage en Europe avait un but essentiellement didactique, le second voyage en Italie de Inness, près de 20 ans plus tard, était motivé par des considérations commerciales. En effet, les sujets exotiques semblant connaître plus de succès que des thèmes plus locaux, *Williams & Everett*, importante galerie d'art sise à Boston, encouragea vivement

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁷⁵ George Inness, *Life, Art, and Letters of George Inness*, Century Co, New York, 1917, p. 27.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 45-46.

George Inness à se rendre en Europe avec l'assurance d'acquérir ses œuvres à un prix préalablement convenu¹⁷⁷. L'importance de l'aspect financier de ce voyage est également mentionnée par le site internet de l'*Addison Gallery of American Art* où sont conservées quelques-unes des œuvres du peintre :

Nicolai Cikovsky, Jr., has also highlighted the commercial aspect of this trip, noting the artist's attempts to capitalize on the ready market for Italian views by executing a number of paintings that focused on popular tourist sites or scenes of contemporary Italian life¹⁷⁸.

Mais l'incendie qui affecta Boston en 1872 remis en cause l'accord passé avec *Williams & Everett*. Inness dut quitter l'Europe, laissant sa famille derrière lui, pour retourner quelque temps aux États-Unis y négocier d'autres sources de revenus pour assurer la suite de son séjour outre-Atlantique¹⁷⁹. Selon Hirshler, la popularité croissante des sujets italiens aurait même justifié une concession de Inness au « pittoresque ». Mais lors de ce second séjour en Italie, Inness, qui a toujours gardé pour modèle Claude Lorrain et dont l'art est désormais influencé par l'apport de l'École de Barbizon « va élaborer un nouveau mode d'appréhender le paysage : il supprime les notations réalistes, cherchant à évoquer un état d'âme, une sorte d'affinité spirituelle avec la nature, offrant des images envoûtantes et non conventionnelles »¹⁸⁰.

George Inness Jr a laissé un témoignage de première main du second séjour de son père en Italie. Accompagné de son épouse et de leurs cinq enfants, le peintre embarque pour l'Europe au printemps 1870¹⁸¹. Il est alors âgé de 45 ans et ne rentrera aux États-Unis que cinq ans plus tard. C'est en artiste affirmé qu'il retrouve l'Italie, un artiste au style établi dont LeRoy Ireland dira :

¹⁷⁷ James Gardner, *op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁸ Addison Gallery of American Art, addisongallery.org. En ligne, <https://accessaddison.andover.edu/objects1/info?query=Disp_Maker_1%20all%20%22george%20inness%22&sort=9&page=6>. Consulté le 3 août 2022.

¹⁷⁹ George Inness Jr, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸⁰ Erica E. Hirshler, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸¹ James Gardner, « George Inness's Italian days », in *The magazine antiques*, Vol 178, No 2, 2011, p. 113.

it is probably not far from the truth to say that Inness during his mature years was never really « influenced ». He was so much his own man that no imposed style or formalized manner of painting could hold permanent ascendancy over him¹⁸².

Selon Inness Jr, la famille s'installa Via Sistina à Rome, dans un atelier qu'avait occupé Thomas Cole et bien avant lui, Claude Lorrain en personne, élevé par les adeptes de la *Hudson River School* au rang de « modèle suprême de la peinture de paysage »¹⁸³. Fait anecdotique mais amusant pour un artiste qui a voulu se démarquer de l'École états-unienne. Mais bien plus significatif pour comprendre le processus de formation, voire de maturité de son œuvre, c'est la figure de Claude Lorrain qui retient l'attention. L'intérêt dans ce cas pourrait résider dans le fait que Claude ait -lui aussi- vécu et travaillé en Italie.

La famille installée donc via Sistina, Inness Jr évoque les longues escapades entreprises depuis Rome, dont deux étés à Pérouse, un à Albano et un à Pieva di Cadore, lieu de naissance du Titien, considéré par Inness père « comme le plus grand coloriste ayant jamais vécu »¹⁸⁴. Gardner fait remarquer qu'aucun de ces lieux ne correspondait à une grande ville et que leur intérêt, au contraire, résidait dans la beauté des paysages naturels environnants¹⁸⁵, précisément ce que Inness ne cessait de rechercher.

En 1873, il peint *The Monk*¹⁸⁶, considéré aujourd'hui comme une de ses œuvres majeures. Elle mesure environ 98 cm sur 1m63 et est conservée à l'*Addison Gallery of American Art* de la ville d'Andover, au Massachusetts. Le lieu représenté a été identifié comme étant une vue du parc de la Villa Barberini, proche de Castel Gandolfo, résidence d'été des papes. Au XIXe siècle, ce parc était un but privilégié pour de nombreux artistes et Inness y a réalisé de nombreuses vues. Selon le site internet de l'*Addison Gallery of American Art*, malgré l'identification du lieu, « the

¹⁸² Robert G. McIntyre, in LeRoy Ireland, *op. cit.*, p. xi.

¹⁸³ James Gardner, *op. cit.*, p. 113.

¹⁸⁴ George Inness Jr, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁵ James Gardner, *op. cit.*, p. 113.

¹⁸⁶ Voir Figure 10, p. 127.

painting escapes categorization as a typical genre scene because of its mystical intensity »¹⁸⁷. La scène, représentée au couchant, est dominée par la ligne horizontale des pins parasols, caractéristiques des environs de Rome. Un mur d'enceinte, dont une portion est masquée par la végétation crée un plan intermédiaire qui favorise l'effet de profondeur. Sa teinte claire est reprise par la bure du moine, petite figure isolée dans le vaste parc et placée à une certaine distance de l'artiste. Selon Lucia Mannini :

On perçoit comment la description topographique du lieu est quasi transfigurée en une vision sentimentale. Dans cette œuvre, considérée parmi les plus intenses et poétiques de Inness, le paysage a servi à l'artiste de stimulus visuel pour exprimer sa sensibilité, assumant ainsi la valeur d'une intense métaphore¹⁸⁸.

Le traitement de l'œuvre caractérisé par d'amples coups de pinceau se distingue de son style initial, plus retenu, signe, selon l'*Addison Gallery of American Art*, du « transfer of his allegiance sometime in the 1850s from the Hudson River School to the Barbizon School ». L'analyse opérée par la galerie révèle « un degré d'abstraction qui distinguerait Inness de ses contemporains » :

Although providing an ample foreground, the artist has drastically flattened the area behind the wall, intensifying the planar organization of the composition. The pine trees appear to float in the middle ground, while the restricted tones here and the opacity of the paint at the horizon limit spatial recession. The degree of abstraction found in *The Monk* is one indication of the differences separating Inness from his contemporaries. While their promoters extolled the realism of landscapes by artists such as [...] Frederic Edwin Church, Inness seemed to invite viewers to assess the psychological truth of his scenes rather than their topographical verisimilitude¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Addison Gallery of American Art, *op. cit.*

¹⁸⁸ Lucia Mannini, *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, [Catalogue d'exposition]. Venise, Marsilio, 2012, p. 251.

¹⁸⁹ Addison Gallery of American Art, *op. cit.*

Tentant de reconstituer la genèse de cette œuvre, Mannini rappelle l'influence de la pensée du mystique du XVIII^e siècle Swedenborg mais aussi celle des Maîtres du passé que Inness avait pu étudier à Rome - en particulier Claude Lorrain¹⁹⁰. Selon Michael Kitson, la beauté des œuvres de Claude réside dans l'adoption d'une esthétique classique¹⁹¹, caractéristique de ses paysages comme de ceux de Poussin. Une propriété que Anthony Blunt décrit en ces termes :

Claude showed that the methods of French classicism can also be used to extract the poetry of inanimate nature. Just as Poussin is the last stage in the rational treatment of landscape, so Claude, starting from a different tradition, carried to its furthest point the study of light and atmosphere as a means of creating both pictorial and imaginative unity.

[...];

he confined the infinity of nature within the rigid boundaries of classical composition¹⁹².

On retrouve chez Inness, féru de Claude, un certain classicisme dans nombre de ses harmonieuses compositions.

En 1873, la même année où est réalisé *The Monk*, Inness peint *The Alban Hills*¹⁹³, une huile sur toile mesurant environ 78,5 sur 114,5 cm et conservée au *Worcester Art Museum*, au Massachusetts. Inness y représente une scène pastorale située parmi les collines de la campagne romaine, un lieu propice aux retraites estivales pour qui cherche à fuir la chaleur de la Ville éternelle. On retrouve dans ce panorama les larges coups de pinceau et la palette colorée inspirés de l'École de Barbizon, mais aussi l'influence du Lorrain, dans les petites figures humaines

¹⁹⁰ Lucia Mannini, *op. cit.*, p. 251.

¹⁹¹ Michael Kitson, *Studies on Claude and Poussin*, Pindar Press, London, 2000, p. 133.

¹⁹² Anthony Blunt, *Art and architecture in France, 1500 to 1700*, Harmondsworth, 1973, p. 201 in Diane Russell, *Claude Lorrain 1600-1682*, [Catalogue d'exposition]. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1982, p. 431.

¹⁹³ Voir Figure 11, p. 128.

plongées dans le vaste paysage. Claude a souvent recours à une série de composants picturaux que l'on retrouve dans grand nombre de ses tableaux :

...trees, classical buildings, a figure group illustrating a literary theme, a foreground 'stage', water, ships, a distant town and a view of the horizon with hills. The genius of the artist is displayed in the way in which these elements are related to each other to form a harmonious design¹⁹⁴.

À quelques siècles de distance, pour les deux artistes, il semblerait que la figure humaine n'ait été qu'un prétexte pour atteindre un dessein plus important : la représentation de la nature. Quand, pour peindre ses paysages, Claude minimise la taille des protagonistes d'épisodes puisés dans la mythologie antique, Inness, lui, opte pour des scènes délibérément dépourvues de toute narration. Chez Claude, la place occupée par les figures humaines sur la toile est presque anecdotique quand on la compare à celle du paysage environnant, impeccablement rendu. Excellant dans la représentation de la nature, il semble qu'il ait été critiqué pour son rendu de la forme humaine :

This was first expressed by Joachim von Sandrart (1606-88), a German artist who knew Claude around 1630 but published his biography only in 1675: '...however happy [Claude] is in representing well the naturalness of landscapes, so unhappy is he in [painting human] figures and animals [...] that they remain unpleasant in spite of the fact that he takes great pains and works hard on them...' ¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Michael Kitson, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁵ Humphrey Wine, *Claude: The Poetic Landscape*, [Catalogue d'exposition]. 1994, National Gallery Publications, London, 1994, p. 12.

Cette critique est reprise par l'historien de l'art Filippo Baldinucci, qui a connu Claude à la fin de sa carrière :

He adorned his landscapes with figures made with incomparable care, but since he could never overcome in them his obvious fault of drawing them too slender, he used to say that he sold the landscapes and gave away the figures¹⁹⁶.

Son emploi de la figure humaine peut s'expliquer par le fait qu'à l'époque, la peinture de paysage et la peinture d'histoire ne jouissaient pas du même statut. Selon Humphrey Wine, peindre des paysages n'était pour ainsi dire qu'un simple exercice de copie, alors que la peinture d'histoire impliquait un effort de créativité et d'imagination ainsi qu'une maîtrise de la représentation de la figure humaine. On s'attendait du genre paysager à ce qu'il soit plaisant alors que la peinture d'histoire devait également toucher le spectateur émotionnellement et exprimer quelque notion morale ou didactique¹⁹⁷. Les scénettes historiques ainsi incluses dans les paysages de Claude servaient à rehausser le statut de ses peintures. Or, selon Wine, pour les contemporains de Claude, la distinction des genres était cruciale pour juger de la valeur d'un peintre, l'exécution de paysages étant considérée comme de moindre importance en ceci qu'elle ne requerrait pas les mêmes qualités d'imagination -de conceptualisation dirions-nous aujourd'hui- que celles attendues pour la réalisation d'une scène historique :

Landscape painting [...] was associated not with creativity but with the mere copying from nature of (mainly) inanimate objects, and so was regarded as inferior not just to history painting, but also to portraiture and to genre scenes¹⁹⁸.

Selon Mérot, « la hiérarchie des genres picturaux qui s'esquisse dès le XVe siècle s'impose explicitement au XVIIe siècle, surtout à partir [de la fin des] années 1660 » par un texte d'André Félibien, historien et membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui définit un

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁸ Humphrey Wine, *op. cit.*, p. 11.

grand peintre comme celui étant capable « de représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes »¹⁹⁹. Si d'autres théoriciens s'étaient déjà penchés sur la question pour proposer leur classement, Mérot, souligne le fait que Félibien « est le premier à établir de façon aussi catégorique un classement hiérarchique des différentes spécialités de la peinture [plaçant ainsi] du plus simple au plus complexe : la nature morte, la peinture animalière, le paysage, le portrait, l'histoire et la fable et enfin, l'allégorie »²⁰⁰.

Pour Félibien, la peinture d'histoire est

supérieur[e] aux autres non seulement parce que toutes les difficultés de la peinture s'y trouvent réunies, mais aussi et surtout parce que l'invention et la composition y priment sur l'exécution, considérée comme un « travail mécanique ». La tête commande à la main, son esclave. C'est justement là ce qui rapproche le peintre du poète ou de l'orateur²⁰¹.

Or, cette relation entre le texte et l'image ou entre la sphère littéraire (poésie) et celle des arts visuels (peinture) – remonte à l'Antiquité. Elle se base, rappelle Wine, sur la distinction qu'Aristote appliquait aux différents genre poétiques : « That there was a parallel between the arts of painting and poetry was a commonplace of the period, the saying attributed to the ancient Greek poet Simonides that 'painting is mute poetry, poetry a speaking picture' being frequently cited »²⁰². Federica Pich précise qu'« aucune théorie complète de la peinture n'a[yant] été héritée de l'Antiquité, les fondements de la théorie de l'art de la Renaissance reposent en grande partie sur des termes et des concepts dérivés de la tradition rhétorique classique et de la Poétique

¹⁹⁹ Alain Mérot, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIe siècle : Poussin et le paysage », in *Dix-septième siècle*, 2009/4 (n° 245), p. 609-619. En ligne, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle2009-4-page-609.htm>. Consulté le 17 avril 2024.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Humphrey Wine, *op. cit.* Notons simplement que ce parallèle sera remis en cause au XVIIIe siècle par Lessing cité au premier chapitre de la présente étude.

d'Aristote »²⁰³. Ainsi, selon l'utilisation faite de la comparaison entre peinture et poésie le statut attribué aux artistes s'en est vu plus ou moins légitimé.

Mais cette hiérarchie des genres n'est pas figée. Elle va connaître un changement qui en bouleversera l'ordre au profit des genres dit mineurs, notamment de la peinture de paysage. En fait, selon Mérot, « très tôt, le genre historique s'étendit et accueillit les catégories de la peinture jugées officiellement secondaires. Pendant la Renaissance, le paysage peint sut déjà relever le défi de la poésie »²⁰⁴. En d'autres termes, à travers le paysage, le peintre réussissait à restituer de façon remarquable un lieu ou une scène préalablement décrite dans un texte. Pour illustrer son propos, Mérot prend l'exemple d'Andrea Mantegna qui, « dans un esprit de concurrence avec le genre rhétorique bien connu de l'ekphrasis (une description évocatrice) »²⁰⁵, réussissait dans *Le Christ au jardin des Oliviers* à faire correspondre le paysage représenté sur le panneau de bois « à l'évocation du lieu et du moment exacts de son sujet »²⁰⁶. Mais, selon Mérot, Léonard de Vinci introduit dans son *Traité de la peinture* une notion qui contribuera à hisser le paysage à un rang supérieur. Pour le Maître italien, « le vrai peintre est universel et doit rendre compte de la diversité du monde créé »²⁰⁷. Dès lors, cette notion d'universalité délestait les portraitistes de l'importance qui leur était jusqu'alors attribuée car, souligne Mérot, jugés « tributaires de leurs modèles, [ils] délaiss[ai]ent l'universel pour le particulier ». Conséquence de ce déclassement : on reconnaissait « le rôle essentiel du paysage – un genre qui peut et doit servir à l'histoire »²⁰⁸. Ce que feront, chacun à leur manière, les frères Carrache, Claude, Poussin et d'autres encore.

Un point supplémentaire, soulevé par Mérot, mériterait d'être mentionné ici : au XVII^e siècle, se référant aux divers genres poétiques, « notamment à la distinction entre poème épique (ou

²⁰³ Federica Pich, "Ut pictura poesis", in *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Sgarbi M. (eds), 2020, Springer. En ligne, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_382-1>. Consulté le 17 avril 2024.

²⁰⁴ Alain Mérot, *op. cit.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

héroïque) et poème bucolique (ou champêtre) », Roger de Piles oppose dans son *Cours de peinture par principes* le paysage « héroïque » au paysage « champêtre ». Cette opposition émerge dans un contexte conflictuel qui a secoué l'Académie en 1670, à savoir la querelle entre partisans du dessin et défenseurs du coloris. De Piles s'était vu reproché de favoriser « l'impression générale que produit le tableau, liée au charme du 'coloris' et de l'unité qu'il met en œuvre, sur une lecture plus analytique, liée au déchiffrement de l'histoire »²⁰⁹. Se faisant, le théoricien de l'art reconnaissait pleinement le nouveau statut dont jouissait désormais le paysage.

Ainsi Inness, dans la foulée d'autres artistes comme Poussin mais surtout de son modèle, Claude, s'adonnera-t'il avec un soin particulier à la réalisation de paysages. Cependant, les deux artistes poursuivent des objectifs quelque peu différents. En effet, rappelons que vers la fin du XIXe siècle, l'air du temps aux États-Unis est au cosmopolitisme, à l'ouverture vers une forme d'éclectisme dans le milieu des arts et de la culture²¹⁰. L'influence croissante des idéaux artistiques européens et particulièrement ceux de l'école de Barbizon a vu la peinture de paysage renoncer peu à peu aux thèmes héroïques, mythologiques, voire aux allégories, brillamment exécutées par Claude, pour céder la place à des sujets plus sophistiqués, plus universels²¹¹.

Mais Inness partage encore un autre point commun avec Claude : l'emploi particulier de la lumière, d'autant plus que tous deux ont vécu en Italie. Chez Inness, tel que mentionné plus haut, l'usage de la lumière est variable, souvent intense, pouvant évoquer, à défaut de mysticisme -dont Inness n'était pas exempt-, une forme de spiritualité. Ces mêmes qualités dans l'usage de la lumière peuvent être attribuées à Claude. Selon Wine,

les peintures de Claude opéraient à différents niveaux »²¹². [...] D'une part, la relation entre la lumière et le divin était une idée bien établie dans son œuvre, tel qu'illustré dans *Port de mer avec l'embarquement de Sainte Ursule* par

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Voir p. 28.

²¹¹ H. Barbara Weinberg, *op. cit.*, p. 76.

²¹² Humphrey Wine, *op. cit.*, p. 37.

exemple. La scène pourrait être interprétée comme faisant allusion au voyage de la sainte vers le soleil, la lumière divine, lors de son martyre imminent. D'autre part, les nombreuses représentations de levers et couchers du soleil [lumière variable]²¹³ sont autant de références au temps qui passe.²¹⁴ [ma traduction].

Claude représentait souvent les levers ou couchers du soleil, moments de la journée où les paysages bénéficient d'effets plus dramatiques. Son rendu de la lumière est si abouti, si proche du réel, que la beauté conférée à l'œuvre venait en quelque sorte racheter son prétendu manque de prouesse dans l'exécution des personnages. À ce sujet, Baldinucci mentionne l'habileté de Claude « à imiter de façon inégalée la nature dans ses différents aspects, conditionnant les vues du soleil, en particulier sur les mers et les fleuves à l'aube et au soir »²¹⁵. Et toujours à propos des effets de lumière, Kitson mentionne sa fonction unificatrice dans la peinture *View of Carthage with Dido and Aeneas* : « Above all, everything is seen in relation to a consistent pattern of light, which fills the whole landscape with its radiance and binds the surface into a continuous spatial unity »²¹⁶. C'est cette même unité qui préoccupe Inness. Et l'historien de continuer :

Although Claude's pictorial themes are restricted, he arranges them in countless different ways and transposes them into different keys, so that the exact mood of each painting is unique. Claude is one of the great introverts in the history of art, in contrast to his near-contemporary Rubens, the supreme extrovert.²¹⁷

Pendant près de 30 ans, Inness aura peint des paysages italiens, tout en développant sa technique au style tonal, caractéristique de ses paysages²¹⁸. Selon Gardner, si l'œuvre de Inness a généralement été appréhendée du point de vue de l'influence française et de l'esthétique

²¹³ Mon ajout.

²¹⁴ Humphrey Wine, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

²¹⁶ Michael Kitson, *op. cit.*, p. 78.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 131.

²¹⁸ Mark D. Mitchell, *op. cit.*, p. 12.

protoimpressionniste, cette approche reste incomplète car Inness aura passé bien plus de temps en Italie qu'en France et son œuvre est considérablement influencée par son grand modèle, Claude. Bon nombre des œuvres les plus expérimentales et innovatrices de Inness y ont été réalisées au cours de ces trois décennies. Et si, dans la dernière partie de sa vie, son coup de pinceau et le caractère superbement indéterminé de sa palette sont révélateurs de sa maîtrise du tonalisme, ils peuvent être directement reliés à ses années italiennes et aux œuvres tardives du Titien, « le plus grand coloriste ayant jamais vécu »²¹⁹.

Selon LeRoy Ireland, après son dernier séjour en Italie, un changement de style s'opère encore une fois dans son œuvre vers la fin des années 1870 : « *The Coming Storm* represents the climax of the expressive trend in Inness's work of the late 1870s »²²⁰.

Nicolai Cikovsky Jr fait remarquer que l'abondante fortune critique dont Inness a fait l'objet n'a pas souvent mis en avant la modernité exprimée dans son travail. Mais, précise-t-il, la lecture des critiques rédigées par ses contemporains fait état de son modernisme, même si le terme n'est jamais employé :

They saw in his art and collectively delineated in their criticism an artistic sensibility essentially modern in its evident regard for the integrity and expressive power of artistic form and in its disdain for descriptive resemblance²²¹.

Selon Morgan, Inness a catégoriquement repoussé toute tentative de relier sa pratique à celle des Impressionnistes. Il n'a jamais démontré un quelconque intérêt pour les théories scientifiques de la vision et a tout bonnement rejeté la technique consistant à appliquer sur la toile des touches de couleurs fractionnées, caractéristique de l'Impressionnisme²²². Comme

²¹⁹ James Gardner, *op. cit.*, p. 114.

²²⁰ LeRoy Ireland, *op. cit.*, p. 162.

²²¹ Nicolai Cikovsky, Jr, Michael Quick, *op. cit.*, p. 11.

²²² Ann Lee Morgan, *op. cit.*, p. 241.

nous le verrons plus à la troisième section de ce chapitre, tout comme Sargent, *Inness objected strongly to being called an Impressionist*²²³.

Sa formation initiale -même si de courte durée- auprès de Gignoux, son intérêt tôt révélé pour les œuvres du Lorrain ainsi que l'influence de l'École de Barbizon sont des éléments clés et, dans une certaine mesure, complémentaires dans la formation et le développement de la pratique de George Inness. Il a su combiner à l'enseignement français contemporain, une quête d'inspiration auprès d'un modèle baroque pour transmettre une émotion qui n'est pas totalement étrangère à celle évoquée dans les grands paysages de son pays natal, tel que partagé dans ces réflexions :

As Inness observed to an interviewer from Harper's magazine: A work of art does not appeal to the intellect. It does not appeal to the moral sense. Its aim is not to instruct, not to edify, but to awaken an emotion. This emotion may be one of love, of pity, of veneration, of hate, of pleasure, or of pain; but it must be a single emotion, if the work has unity, as every such work should have, and the true beauty of the work consists in the beauty of the sentiment or emotion which it inspires. Its real greatness consists in the quality and force of this emotion.²²⁴

Cette fonction de l'œuvre d'art génératrice d'une émotion peut être rapprochée des nouveaux préceptes adoptés par l'Église catholique au lendemain du Concile du Trente, concernant l'exécution des œuvres d'art. Pour contrecarrer les critiques de la Réforme protestante, le message artistique doit être en quelque sorte simplifié et provoquer des émotions facilement reconnaissables, se distinguant de la perplexité, des formes de troubles complexes et difficile à identifier engendrés par le caractère énigmatique de certaines œuvres maniéristes. Aussi, la trajectoire de Inness était inverse de celle des artistes de la *Hudson River School*. Alors qu'à ses débuts Inness était incompris aux États-Unis, où triomphaient l'art de la *Hudson River School*, la tendance s'est renversée lors de son décès. Le pays étant plus favorable à une forme

²²³ *Ibid.*, p. 180.

²²⁴ Addison Gallery of American Art, *op. cit.*

d'éclectisme dans les arts, il était devenu extrêmement populaire alors que les membres de la *Hudson River School* étaient pratiquement tombés dans l'oubli. Résolument moderne pour son temps, il était naturel que Inness fut un incompris. Ce n'est qu'après sa disparition, à la faveur du changement de mentalités qui a suivi la Guerre civile, que ses qualités et caractéristiques artistiques, considérées comme exceptionnelles lors de ses débuts ont été comprises et appréciées :

If Cole is the father of the Hudson River School, as he has for so long now been called, then it justly may be said that Inness is the father of modern American landscape painting. Where Cole and the rest glorified the grandiose aspects of nature, Inness searched for the intimate, the lyrical, and the poetic, with all the sensitivity of his being²²⁵.

Après une vie à errer d'un lieu à un autre, tant aux États-Unis qu'en Europe, Inness finit par s'établir à Montclair au New Jersey. Il continua d'y peindre des tableaux inspirés des paysages locaux, jusqu'à sa fin en 1894²²⁶.

²²⁵ Robert G. McIntyre, in LeRoy Ireland, *op. cit.*, p. xi.

²²⁶ « Inness settled in Montclair, New Jersey, in the late 1870s. After years of restlessly moving from place to place in America and Europe, Montclair would be Inness's home for the rest of this life. It was also frequently the subject of his art », George Inness, Jr, *Life, art, and letters of George Inness*, New York, The Century Co., 1917, p. 184.

3.2. Elizabeth Boot Duveneck, la courte carrière d'une femme artiste

Il est étonnant qu'aucune monographie n'ait été consacrée à Elizabeth Boott Duveneck et ce, malgré l'émergence dans les années 1970 et 1980 de chercheuses qui, suivant les travaux de Linda Nochlin, « posent la question du genre dans l'histoire de l'art tout en déconstruisant le schéma phallocentrique au sein de l'art »²²⁷. Il semblerait que son existence en tant qu'artiste ne soit justifiée que par son statut d'épouse du peintre Frank Duveneck, dont elle a été un temps l'élève. Sa mort prématurée et par conséquent sa courte carrière de peintre -qui s'est essentiellement développée avant son mariage avec Frank Duveneck en 1886²²⁸- ne sauraient être des raisons suffisantes à cette faible fortune critique. Les recherches effectuées dans le cadre du présent exercice ne font que ressortir le manque de travaux scientifiques dont elle aurait pu faire l'objet. En effet, rares sont les sources, les textes qui lui sont exclusivement dédiés, sans que son nom ne soit associé à celui de son mari.

Elizabeth Otys Lyman Boott est née en 1846 à Cambridge, Massachusetts²²⁹. Elle perdit sa mère alors qu'elle était encore en bas âge et fut élevée par son père. Dès 1847, Frank Boott emmena sa fille avec lui en Europe où ils résidèrent près de 18 ans, jusqu'à la fin de la Guerre civile américaine²³⁰. En 1857, Frank Boott, compositeur amateur et musicologue²³¹, s'installa à Florence « to remain indefinitely while he studied and composed »²³². En fait, le choix de Florence n'est pas dû au hasard : ce faisant, le jeune veuf se rapprochait ainsi de sa propre sœur qui y vivait et qui était bien établie dans la communauté anglo-saxonne. L'historienne de l'art Francesca Bardazzi précise que « la principale préoccupation de Frank Boott était l'éducation de sa fille : elle devait parler correctement l'italien, le français et l'allemand, être versée dans la musique et la peinture. La jeune Elizabeth, âgée de onze ans, son père et Mary Ann Shenstone,

²²⁷ Anne Creissels et Giovanna Zapperi, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art », in : *Histoire de l'art*, N°63, 2008, pp. 155-162.

²²⁸ Francesca Bardazzi, *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, [Catalogue d'exposition]. Venise, Marsilio, 2012, p. 34.

²²⁹ *Ibid.*, p. 24.

²³⁰ Mahonri Sharp Young, « Duveneck and Henry James : a study in contrasts », in *Apollo*, 92(103), p. 210.

²³¹ « A composer for whom music and art meant everything », Carol Osborne, « The picture season at Villiers-le-Bel, 1876-78: Elizabeth Boott, Thomas Couture, and Henry James », in *Apollo*, 149(447), 1999, p. 41.

²³² Clara Louise Dentler, *Famous Americans in Florence*, Giunti Marzocco, Firenze, 1976, p. 64.

sa nurse, occupèrent une partie de la Villa Castellani »²³³. Située *oltr'arno*, sur la colline de Bellosguardo, la Villa avait été « transformée en appartements meublés dès le début du XIXe siècle et essentiellement habitée par des Américains »²³⁴. Très tôt, Elizabeth démontra une certaine aptitude pour le dessin : « Lizzie Boott's talent for drawing was recognized and encouraged at an early age »²³⁵. Les *Duveneck papers* -ou archives des Duveneck-, conservés à la Smithsonian Institution comptent de nombreux carnets²³⁶ où la jeune fille croquait avec justesse les nombreux visiteurs ou occupants de la Villa, sans hiérarchie sociale, de la cuisinière aux invités de son père²³⁷. Son père s'enquit alors d'un professeur pour sa fille et engagea Giorgio Mignaty, un peintre d'histoire, pour enseigner le dessin à Elizabeth, âgée de dix ans²³⁸. Cette disposition encourageante envers l'inclinaison de sa fille pour les arts n'était pas chose commune à l'époque. Si l'on se réfère à l'historienne de l'art Jo Ann Wein, le choix de l'art comme profession était beaucoup plus difficile pour les femmes que pour les hommes, dans le contexte de la société victorienne. Et rapportant un commentaire des années 1880, elle mentionne que :

Not twenty-five years ago, the appearance of a young lady student in the antique room of the Philadelphia Academy of Fine Arts created a sensation. When a few years later, a life class for women was begun, it almost created a riot.²³⁹

Cette attitude plutôt libérale pour le Bostonien exilé ne s'explique pas uniquement par la distance géographique qui le séparait de la mentalité et du puritanisme états-uniens. Frank Boott, lui-même versé dans les arts, n'était pas incommodé par la prédisposition de sa fille au

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Claudio Paolini, *A sentimental journey. Inglesi e Americani a Firenze tra Ottocento e Novecento. I luoghi, le case, gli alberghi*, Polistampa, Firenze, 2013, p. 74.

²³⁵ Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck papers, biographical note. Smithsonian Institution. En ligne, https://collections.si.edu/search/detail/ead_collection:sova-aaa-duvefran. Consulté le 17 avril 2022.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Anna Mazzanti, « Lizzie come Ilaria. La breve vita di Elizabeth Boott Duveneck e il realismo macchiaiolo », in *Imagines*, n. 5, 2021, p. 198.

²³⁸ Carol Osborne, *op. cit.*, p. 41.

²³⁹ Jo Ann Wein. « The Parisian Training of American Women Artists », in *Woman's Art Journal*, vol. 2, no. 1, 1981, pp. 41–44, <https://doi.org/10.2307/1357900>. Accessed 18 Apr. 2022.

dessin, ni plus tard, par son ambition de devenir artiste : « she wanted to pursue a career as a painter, an ambition her father fostered in every way he could »²⁴⁰ soutient l'historienne d'art Carol Osborne. Henry James, dont la première visite à Florence date de 1869²⁴¹, faisait partie de ces États-Unien.nes que le compositeur fréquentait à Florence²⁴². Les relations sociales, voire même amicales que les familles James et Boott entretenaient entre elles depuis de nombreuses années – « the James and the Bootts families spent part of the summer of 1869 together at a farmhouse in Pomfret, New York »²⁴³ – font de Henry James un témoin privilégié du personnage qu'était alors Elizabeth Boott. L'écrivain se sentait très proche de « Lizzie »²⁴⁴ dont il s'inspirera plus d'une fois pour représenter certaines de ses héroïnes de roman²⁴⁵. Anna Mazzanti rapporte qu'Henry James a campé une partie de la trame de *Portrait of a Lady* à Villa Castellani et s'est inspiré de ses amis Francis et Elizabeth Boott pour brosser les personnages fictifs de Gilbert Osmond et sa fille Pansy²⁴⁶. Selon Francesca Bardazzi, c'est sous les conseils des James qu'Elizabeth se serait inscrite en 1869 à « la nouvelle et révolutionnaire école de William Morris Hunt : la première classe de peintures ouverte aux femmes aux États-Unis »²⁴⁷. Martha J. Hoppin retient la même date, précisant qu'en 1865, après la fin de la Guerre civile, les Boott retournèrent à Boston et qu'Elizabeth a dû commencer à étudier avec Hunt en 1869²⁴⁸. Hoppin avait d'ailleurs consacré un article²⁴⁹ aux élèves de Hunt, paru dans l'*American Art Journal*. Il permet d'en savoir plus sur la réalité des femmes artistes dans la deuxième partie du XIXe siècle, aux États-Unis :

Beginning in the 1870s women gained access in increasing numbers to formal art schools, and though few received recognition, many continued to paint

²⁴⁰ Carol Osborne, *op. cit.*, p. 41.

²⁴¹ Clara Louise Dentler, *op. cit.*, p. 73.

²⁴² Claudio Paolini, *op. cit.*, p. 39.

²⁴³ Mahonri Sharp Young, *op. cit.*, p. 210.

²⁴⁴ Claudio Paolini, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

²⁴⁶ Francesca Bardazzi, *op. cit.*, p. 243.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁸ Martha J. Hoppin, « Women Artists in Boston, 1870-1900: The Pupils of William Morris Hunt », in *American Art Journal*, vol. 13, no. 1, 1981, p. 35. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/1594260>>. Consulté le 30 mars 2022.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

professionally. Of special interest is a generation of Boston women who began their careers around 1870 as students of William Morris Hunt (1824-1879). Their presence was noted early.

[...] Active for some thirty years, from about 1870 to 1900, the women were viewed by their contemporaries as representatives of a particular school of painting based on French art as derived from William Morris Hunt's teachings.

Hoppin explique le fait que Hunt ait eu autant d'étudiantes par le nombre limité d'opportunités donnant la possibilité aux femmes d'accéder à une formation artistique dans le Boston des années 1860. Contrairement à Philadelphie ou à New York, il n'y avait pas à Boston d'académie d'art et aucune des autres institutions culturelles (*Boston Athenaeum*, *Boston Art Club*) n'offrait de cours de peinture ni de dessin, même pas pour les hommes. Il faudra attendre 1877 pour que la *School of Drawing and Painting* associée au *Boston Museum of Fine Arts* n'ouvre ses portes²⁵⁰. Selon Hoppin, entre 30 et 40 étudiantes fréquentaient le cours que Hunt a dispensé pendant trois saisons, dès l'hiver 1868-69²⁵¹.

William Hunt était un homme qui croyait en ses élèves, ou du moins en leurs capacités artistiques, ainsi qu'au fruit d'un travail vigoureux et soutenu :

Hunt believed in the capabilities of women and treated them without condescension. As one Hunt pupil re-called, "Here they were taught as any students in school; they were criticized as roughly, made to work as strenuously, praised as frankly, as men."²⁵²

Révolutionnaire, l'école de Hunt l'était donc par ses classes réservées aux femmes. Elle l'était probablement aussi à cause de la distance que le peintre souhaitait maintenir avec l'enseignement strictement académique qu'il convenait de suivre à l'époque. En effet, toujours

²⁵⁰ *Ibid.*, p.18.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁵² *Ibid.*

selon Hoppin, William Morris Hunt a été formé à Paris où il a d’abord fréquenté l’atelier de Thomas Couture, avant de rejoindre Jean-François Millet à Barbizon entre 1853 to 1855. C’est ainsi qu’il a prodigué à ses élèves un enseignement basé sur les pratiques académiques françaises ainsi que sur l’art contemporain français, particulièrement celui en vigueur à l’École de Barbizon²⁵³. Or le groupe d’artistes formant l’École de Barbizon cherche justement à se distinguer d’un académisme rigoureux et à innover en se transportant dans la nature, en travaillant en plein air ²⁵⁴. Ainsi, tout en lui assurant de solides bases académiques, l’enseignement dont Elizabeth Boott a bénéficié à Boston l’a familiarisé avec des pratiques contemporaines en vigueur en Europe et s’inscrit dans un mode de faire de plus en plus répandu à l’époque aux États-Unis. Cette tendance perdurera puisque l’expérience artistique états-unienne de la fin du XIXe siècle voit, selon H. Barbara Weinberg, un grand nombre d’artistes chercher une formation européenne formelle au début de leur carrière, en entrant à l’École des Beaux-Arts [de Paris]²⁵⁵. C’est donc un apprentissage que l’on peut qualifier de moderne, voire même d’avant-gardiste avant l’heure auquel Elizabeth Boot, dont les premiers pas en matière d’art se font à Florence, est exposée en suivant les classes de Hunt. Hoppin nous donne un aperçu des méthodes pratiquées par celui-ci :

Hunt’s teaching methods were drawn largely from his own experience in France. As Couture had done, Hunt frequently painted demonstration pieces in class [...]. To make pupils concentrate on essentials, he instituted the practice of sketching from memory in his preferred medium of charcoal. At times, he also had his students copy his paintings, giving rise to possible confusion of student work with his own. Hunt did not introduce the nude model, however, though he emphasized drawing and painting from life. His omission of this cornerstone of European academic education was presumably in deference to the moral climate of Boston, although women faced similar strictures elsewhere in America at this time.²⁵⁶

²⁵³ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁴ *Ibid.*, note 116, p. 23.

²⁵⁵ H. Barbara Weinberg, *op. cit.*, p. 77.

²⁵⁶ Martha J. Hoppin, *op. cit.*, pp. 20-21.

À propos de la pratique du nu académique, rappelons qu'au point 2 du deuxième chapitre de la présente étude, référence a été faite aux travaux de Linda Nochlin au sujet de la difficulté d'accès au nu féminin dans les années 1850, allant même jusqu'à son interdiction dans la quasi-totalité des écoles d'art publiques aux États-Unis. Une note de bas de page à la fin du paragraphe ci-dessus cité précise que ce n'est qu'en 1868, à la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, que le modèle nu fut introduit dans les classes d'étudiantes²⁵⁷. Un article du *New York Times* paru en 2001 mentionne également le problème posé par le nu dans les États-Unis de l'époque :

[...] Boston's great teachers -William Morris Hunt, William Rimmer, Edmund Tarbell, William Paxton, Philip Hale- were happy to teach and encourage women, although in the 19th century art classes for men and women were held separately (with higher fees for women) and life-drawing classes threatened to topple moral standards.²⁵⁸

Carol Osborne signale que « Hunt mettait l'emphasis sur le croquis au fusain et non sur la peinture à l'huile et il n'offrait pas à ses étudiantes, comme il faisait pour ses étudiants, l'opportunité de travailler d'après un modèle nu, base d'une formation académique »²⁵⁹. La cause de cette ségrégation dans la pratique du nu est peut-être à rejeter sur une certaine rigidité des mœurs de l'époque. Cependant, il faut considérer le fait que le coût d'un modèle restait élevé : « ... in Boston, people did not know how to pose, she [Elizabeth Boott] felt, and the cost of hiring models was high »²⁶⁰.

Selon Hoppin, « Hunt influenced their choice of subject matter as well. Like him, most women became figure painters who also painted landscapes. Only a few [...] specialized in landscape »²⁶¹. Ce qui n'était pas le cas d'Elizabeth Boot qui a aussi peint des portraits et des

²⁵⁷ *Ibid.*, note 10, p. 21.

²⁵⁸ Deborah Weisgall, « Women who took up art when most women didn't », in *New York Times*, 2001, p. AR24. En ligne, <<http://search.proquest.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/historical-newspapers/women-who-took-up-art-whenmost-didnt/docview/91971166/se-2?accountid=11311>>. Consulté le 15 mars 2022.

²⁵⁹ Carol Osborne, *op. cit.*, p. 42.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Martha J. Hoppin, *op. cit.*, p. 45.

natures mortes, sans toutefois se spécialiser dans un genre précis. Cette absence de spécialisation peut s'expliquer par les attitudes qui, selon Weinberg, « imprègnent la peinture américaine de l'époque, comprenant des éléments de l'histoire, du genre, du portrait et de la nature morte. Il s'agit en fait d'une peinture américaine typique de la fin du XIXe siècle, même s'il ne s'agit pas d'un paysage »²⁶². Mais il est possible aussi cette absence de spécialisation soit due à sa mort, survenue trop tôt. Certes, se trouvent parmi ses œuvres quelques paysages, comme *The Villa Castellani at Bellosguardo*, mais cela ne suffit pas à associer son nom à la peinture de paysage, comme ce fut le cas pour George Inness. À ce propos, Hoppin précise que

Significantly, over half the women painted and exhibited still lifes, primarily of flowers. Many of them, including [...] Elizabeth Boott [...], executed their best work in this category, one which Hunt himself never painted although he must have employed it in his teaching. Still life, especially flower painting, and portraiture represented accessible subject matter and were traditionally associated with women²⁶³.

Datée d'environ 1872 ou 1873, *Narcissus on the Campagna*²⁶⁴ est une œuvre qui répond à l'enseignement de cette période, même si elle a été réalisée après le passage d'Elizabeth Boott à l'école de Hunt. Il s'agit d'un paysage peint à l'huile sur un panneau de bois vertical, conservée aujourd'hui au *Museum of Fine Arts* à Boston. Le format est d'environ 18 cm sur 40 cm de hauteur, relativement étiré, correspondant ainsi au sujet représenté : quelques plants de narcisses, presque un bouquet, poussent librement dans un paysage plat, alliant au vertes tiges élancées la blancheur des fleurs, sous un immense ciel nuageux. Dans son analyse de l'œuvre, Susan Ricci suggère que le traitement de la couleur, appliquée en de rapides coups de pinceau et le choix d'une palette terreuse, aux tons bruns, gris et verts, contrastant avec le blanc des fleurs est le fait de la forte influence de William Morris Hunt « who encouraged his students to capture broad effects rather than meticulous details »²⁶⁵. Pour Francesca Bardazzi, « ... le ton

²⁶² H. Barbara Weinberg, *op. cit.*, p. 73.

²⁶³ *Ibid.*, p. 45.

²⁶⁴ Voir Figure 12, p 129.

²⁶⁵ Susan Ricci, *The Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760–1914*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston 1992, p. 248.

extatique des *Narcisses* -avec, à l'arrière-plan, la coupole de Saint Pierre en hiver [...] - est suspendu entre l'enseignement de Hunt [...] et les aquarelles florales de La Farge, avec qui Boott était en relation [...]. Le fond neutre du tableau est un écho à l'enseignement des deux maîtres, qui l'ont eux-mêmes appris lors de leur passage à l'école parisienne de Thomas Couture »²⁶⁶.

Ce qui frappe en premier c'est la verticalité et l'étroitesse du format. Format d'autant moins conventionnel qu'il s'agit ici d'un paysage, genre qui commande traditionnellement une vue horizontale. Mais la composition, hardie, plaquant la plante au premier plan, quasiment sous le nez du spectateur, semble de toute évidence subordonner le paysage aux narcisses, sujet principal de cette peinture. Cependant, la ligne d'horizon placée très bas sur le support vient rééquilibrer l'ensemble par les lignes de forces verticales. Cette ligne, tracée à environ un quart du rebord inférieur et non au tiers, comme le veut l'usage, permet au ciel d'envahir les trois autres quarts de la surface peinte, accentuant de fait la planéité d'une campagne nue qu'aucun relief ne semble bouleverser. En refusant d'appliquer la règle du partage de la surface en trois parties égales, jugée traditionnellement plus harmonieuse, l'artiste semble ainsi se jouer des préceptes académiques de base et propose une interprétation pour le moins audacieuse, sinon moderne d'une scène en plein air. Cette œuvre comporte cependant un élément particulier et essentiel : la silhouette caractéristique du dôme de Saint-Pierre de Rome se détache à l'horizon. D'une part, l'emplacement du monument sur la ligne d'horizon permet de restituer l'échelle à cette composition et par conséquent d'établir une véritable profondeur géographique : en effet, il contribue à amplifier l'effet d'immensité, déjà suggéré par la perspective atmosphérique que l'artiste exprime par le traitement des nuages et une lumière qui rappelle les ciels d'orage. D'autre part, le dôme permet de distinguer ce lieu, de l'identifier précisément : il s'agit de la campagne romaine. « The Campagna, which had meant so much to artists of earlier generations, still had resonance for American painters and writers »²⁶⁷. Elizabeth Boott a grandi à Florence et s'est imprégné, sans aucun doute, des paysages de la campagne environnante, ne fut-ce que

²⁶⁶ Francesca Bardazzi, *op. cit.*, p. 236.

²⁶⁷ Susan Ricci, *op. cit.*, p. 248.

depuis le panorama champêtre qu'offre la position surélevée de la Villa Castellani. Tout en restant un sujet typiquement local, *Narcissus on the Campagna* est exécuté en prenant licence d'avec des préceptes strictement académiques. Elizabeth Boott traite son sujet de façon moderne, jouant sur une exagération des proportions entre le premier et l'arrière-plan, avec une liberté qui pourrait faire écho à celle prônée par l'École de Barbizon. Dans la même veine, on peut d'ailleurs supposer que l'œuvre ait pu être exécutée en plein air.

Dès 1875, Elizabeth Boott passa la majorité de son temps en Europe. Suivant l'exemple de Hunt, elle fréquenta elle aussi l'atelier de Thomas Couture, auprès de qui Manet se formera un temps. Ainsi, après les classes de Hunt, fortement inspirées des plus récentes méthodes françaises, la jeune artiste continue son apprentissage en France même. Elizabeth Boott passera les étés 1876, 1877 et 1878 dans l'atelier de Couture, vraisemblablement avec les encouragements de Hunt²⁶⁸ nous dit Hoppin, se basant sur les archives des Duveneck :

The next summer brought Elizabeth Boott and Maria Oakey to Villiers-le-Bel. Urging members of the Hunt class to join her, Elizabeth Boott wrote, "I only wish, I have wished from the beginning, that some of the rest of you who love art as he [Hunt] wishes it to be loved and work with a will, were enjoying with me this inestimable opportunity."²⁶⁹

Dans sa correspondance avec ses anciennes compagnes d'études restées à Boston, elle confie que son premier jour d'apprentissage dans l'atelier de Couture fut un échec :

He said that he had observed me out of the corner of his eye, and that I worked too quickly, 'trop à la Diable,' that I did not know at all how to attain my end, and that I must work more slowly and carefully, weighing every stroke, looking hardly at all at my work and always at the model. This Mr. Hunt always told us too, and I have always felt that it was one of my great faults.

²⁶⁸ Martha J. Hoppin, *op. cit.*, p. 35.

²⁶⁹ *Ibid.*, note 78, p. 44: Duveneck Papers, Archives of American Art, letter of June 26, 1876.

But I am going to work this summer as I have never worked before, and indeed I think I see things differently²⁷⁰.

Mais à la fin de son apprentissage, elle sentait qu'elle avait progressé, particulièrement dans le maniement des couleurs²⁷¹. La méthode d'enseignement pratiquée par Couture est décrite en ces termes par Carol Osborne, affirmant un anti-académisme et encourageant l'exécution en plein en air :

Au lieu d'appliquer une méthode rigoureusement académique, Couture encourageait une honnête étude d'après nature, mettant l'accent, comme moyens unificateurs, sur l'usage du modèle et sur celui de la couleur au détriment de la ligne. Pour plus de spontanéité, le croquis à l'huile était préféré. Une attention particulière donnée à la masse et non au détail caractérisait sa méthode innovatrice. Cette méthode impliquait une façon de dessiner qui constitue à alterner zones d'ombre et zones éclairées plutôt que l'usage d'un contour linéaire²⁷².

H. Barbara Weinberg aussi nous donne un aperçu de ce qu'un artiste est susceptible d'apprendre en fréquentant des classes en France :

Ils ont appris que l'art peut porter sur l'art et les thèmes artistiques, et pas nécessairement sur la nature.

Ils ont appris que l'art est une entreprise d'atelier, un produit de l'*inventio* et non une description de la nature.

Ils ont appris à apprécier la peinture d'histoire, en particulier le genre exploré par les enseignants académiques français.

Ils ont appris la technique académique traditionnelle, y compris la composition lucide, l'espace scénique et la définition linéaire minutieuse de la forme.

²⁷⁰ *Ibid.*, note 45, p. 35: Duveneck Papers, Archives of American Art, letter of June 26, 1876.

²⁷¹ Martha J. Hoppin, *op. cit.*, p. 35

²⁷² Carol Osborne, *op. cit.*, p. 43.

Ils ont appris, s'ils le souhaitaient, une variété de techniques, y compris des modes picturaux tels que ceux pratiqués par Bonnat, et ceux des héros de Bonnat, Velázquez et Ribera [...]; en outre, ils ont appris à être éclectiques dans leurs engagements stylistiques comme ils l'étaient dans leurs sujets.

D'une manière générale, ils apprennent la peinture de figures, et plus particulièrement, à Paris, la peinture de nus, qui est au cœur de la formation académique française.

Ils ont acquis une grande estime pour les maîtres anciens en général, et ils ont célébré les réalisations des maîtres anciens qu'ils admiraient, tout comme le faisaient leurs professeurs.

Ils apprennent l'éclectisme en général, apprennent à être libres d'emprunter des styles et des sujets aux meilleurs du passé et du présent, et même à s'emprunter à eux-mêmes²⁷³.

Nous sommes loin de l'attitude méfiante qui a prévalu une bonne partie du XIX^e siècle outre-Atlantique, appelant à se détacher de l'Europe, selon les recommandations de Ralph Waldo Emerson. Si étudier en France pouvait avoir une quelconque influence sur le développement artistique de ces femmes peintres, elles n'en ont pas moins démontré, tout au long de leurs carrières, une forte allégeance à Hunt, tant par le style que par la technique, comme le dit Hoppin : *They were, in effect, Hunt's only true followers, continuing his principles and methods in the decades after his death in 1879*²⁷⁴. De cet enseignement, elles ont gardé un élan dans le maniement du pinceau, une ampleur dans le traitement de leurs œuvres, qualités renforcées lors de leur passage par l'atelier de Couture. Elles semblent également avoir opté pour la palette de Hunt, une palette aux tons tamisés, dérivée de l'École de Barbizon plutôt que d'adopter les couleurs vives et vibrantes de l'Impressionnisme²⁷⁵.

Elizabeth Boott dédiait ses étés à sa formation chez Couture. Ses hivers, elle les passait à Rome où elle s'exerçait à copier dans les musées et à peindre d'après nature. En 1875, selon Francesca

²⁷³ H. Barbara Weinberg, 2010, *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 18

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 45

Bardazzi, elle remarque les œuvres de Frank Duveneck, exposées au *Boston Art Club*²⁷⁶. Né en 1848 à Crovington, Kentucky, “which is on the wrong side of the Ohio River from Cincinnati”²⁷⁷, Frank Duveneck est issu d’une famille d’immigrés allemands. Il devient apprenti auprès d’un décorateur d’églises catholiques puis exercera un temps ce métier dans le Middle West et au Canada avant de se rendre à Munich à 21 ans où il s’inspirera des œuvres de Frans Hals, Rubens et Rembrandt. Il est intéressant de noter à Munich la prépondérance, naturelle pourrait-on ajouter, d’artistes nordiques. De retour aux États-Unis, Frank Duveneck se fait remarquer à Boston lors d’une exposition tenue en 1875. Selon le site Britannica, « his work was characterized by dark, earthy colours and broad, painterly brushwork clearly reminiscent of the European masters Duveneck admired »²⁷⁸. Usant de sa plume de critique d’art, Henry James tiendra à l’égard de Duveneck des propos élogieux : « the discovery of an unsuspected man of genius is always an interesting event, and nowhere perhaps could such an event excite a higher relish than in the aesthetic city of Boston »²⁷⁹.

Les œuvres que Duveneck expose au *Boston Art Club* sont certainement remarquables si l’on se réfère à Mahonri Sharp Young :

The surprise came in Boston, where in 1875 he had a show of five or six of his paintings. It was a great and immediate success, and most of the pictures were sold. William Morris Hunt, who since 1862 had been preaching the doctrine of Millet in the cultural capital of the country, was enthusiastic. He should have been, for these pictures were among the finest Duveneck ever painted. Henry James hailed the "unsuspected genius" in *The Nation* (June 3, 1875), and Duveneck was a famous man at 27²⁸⁰.

Il n’est pas difficile d’imaginer que l’enthousiasme de Hunt et les louanges de James soient parvenus jusqu’à Elizabeth Boott. Elle rencontrera Frank Duveneck pour la première fois en

²⁷⁶ Francesca Bardazzi, *op. cit.*, p. 236.

²⁷⁷ Mahonri Sharp Young, *op. cit.*, p. 210.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 212.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Mahonri Sharp Young, *op. cit.*, p. 94.

l'été 1878 à Venise et réussira, l'année suivante, à le convaincre d'ouvrir une école à Florence²⁸¹. Selon Hoppin, en juin 1879 Elizabeth se rend à Munich où elle demande à Frank Duveneck - qui enseigne dans cette ville - de devenir son instructeur privé. De là naîtrait une cour qui durera six ans²⁸².

[...] Duveneck wasn't ready to go home by any means. He stayed in Munich, and took up his own spectacularly successful teaching career. Among his students was Elizabeth Boott, who had persuaded her father to bring her all the way to Munich, and who may very well have given him the idea of taking paying students. Certainly she gave him the idea of moving his school to Florence, and certainly she made all the arrangements²⁸³.

Duveneck déménage en effet son école à Florence dès l'hiver suivant. Elizabeth et lui ne se marieront qu'en 1886²⁸⁴, « much against her father's wishes and equally without James's encouragement »²⁸⁵. En effet, Frank Boot et Henry James s'accordaient pour juger le peintre, originaire de Cincinnati, trop bohémien, pas assez raffiné pour Lizzie. Le jeune couple s'installe néanmoins à Villa Castellani et y aménage ses ateliers. Deux ans après son mariage, une pneumonie emportera la jeune peintre, mettant ainsi fin à la courte carrière d'Elizabeth Boott²⁸⁶.

Du point de vue artistique, il y a certainement eu, entre les deux époux, un jeu d'influences réciproque. Du moins, Anna Mazzanti suggère qu'Elizabeth Boott ait pu avoir une influence sur l'œuvre de son époux :

« ... autour de 1883-84, [Henry] James voit croître l'habileté de Lizzie. Après le mariage, en 1886, s'inaugure une excellente saison, un 'golden autumn in Florentine hills', qui réserve au couple, installé à Villa Castellani, où leurs ateliers ont été aménagés, un heureux moment d'activité durant lequel la

²⁸¹ Francesca Bardazzi, *op. cit.*, p. 25.

²⁸² Martha J. Hoppin, *op. cit.*, p. 45.

²⁸³ Mahonri Sharp Young, *op. cit.*, p. 98.

²⁸⁴ Martha J. Hoppin, *op. cit.*, p. 45.

²⁸⁵ Carol Osborne, *op. cit.*, p. 41.

²⁸⁶ Carol Osborne, *op. cit.*, p. 41.

peintre a pu donner ses meilleurs résultats et inspirer à Duveneck un registre de luminosité qui distinguait plutôt sa propre inclinaison [à elle] »²⁸⁷.

Les archives d'Elizabeth Boott et de Frank Duveneck²⁸⁸, constitués en un fonds nommé « Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck papers » ont été donnés par le fils et la belle-fille du peintre à la Cincinnati Historical Society. Il y est mentionné qu'en matière de paysage, ce serait Elizabeth Boott qui aurait influencé Frank Duveneck :

During this period in Italy, Duveneck experimented with hard ground etchings, creating Venetian scenes similar to those produced by James McNeil Whistler. His painting changed as he focused more on landscapes executed in a lighter [sic], more highly keyed palette, perhaps influenced by Lizzie Boott, who painted vibrant watercolor Italian landscapes during this period and with whom he began an extended courtship in 1880²⁸⁹.

On en déduit qu'Elizabeth Boott adaptait, logiquement, sa palette selon le sujet traité : des tons tamisés et terreux inspirés par l'École de Barbizon, elle passait à des couleurs plus intenses (*more highly keyed palette*), plus vibrantes, qui seyaient mieux aux aquarelles des paysages italiens, réalisées en plein air.

Boott remained indebted to French art through Hunt and Couture, despite her close association with Duveneck, and did not adopt the bold Munich style of brushstroke. Many of her works exhibit personal qualities of delicate touch and expression. This [...] is especially evident in the many watercolors she produced.²⁹⁰

²⁸⁷ Anna Mazzanti, *Imagines*, op. cit., p. 213.

²⁸⁸ Frank Duveneck and Elizabeth Boott Duveneck papers, biographical note, *Smithsonian Institution*. En ligne, https://collections.si.edu/search/detail/ead_collection:sova-aaa-duvefran. Consulté le 17 avril 2022.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Martha J. Hoppin, op. cit., p. 36.

Que ce soit à Boston ou à Paris, la formation de Boot a imprimé en elle le style contemporain en vigueur en France. Sa production ne révèle pas d'œuvres spécifiquement liées à l'art états-unien, du moins pas à celui encouragé jusqu'à il y a peu par la *Hudson River School*.

En matière d'aquarelle, elle peint en 1887 une vue de sa résidence florentine depuis le chemin qui monte vers Bellosguardo : *The Villa Castellani at Bellosguardo*²⁹¹. L'aquarelle mesure environ 50 cm sur 70 et est conservée au *National Museum of Women in the Arts*, Washington, D.C. La facture fort simple et les tons mesurés ne dénotent pourtant d'aucune influence italienne dans son exécution. L'œuvre fait plus penser à une étude esquissée en plein air, vouée à être « finie » en atelier. Pourtant rien ne semble lui manquer : la composition est équilibrée, les lignes de force horizontales aimablement contrebalancées par la courbure de la rue à droite et la masse du cyprès vers la gauche. La perspective linéaire de la rue et de la maison est respectée comme celle atmosphérique, à l'arrière-plan, du paysage où les collines se succèdent en un dégradé de bleus. Le détail des fenêtres aux volets entrouverts ou les branches fleuries de l'arbre se détachant sur la droite sont précis, ne s'encombrant d'aucun ajout, aucune finition, pas plus que la matérialité du mur d'enceinte au premier-plan. Si l'œuvre répond aux canons académiques par son format et son traitement, elle ne révèle pas d'influence italienne particulière. Il ne semble y avoir aucune source d'inspiration puisée dans l'environnement culturel qu'une ville comme Florence peut offrir ni, de la part d'Elizabeth Boot, une quelconque intention ou tentative d'innover. L'artiste semble se contenter de respecter les règles artistiques élémentaires pour une œuvre à valeur documentaire, qui se veut réaliste et sans prétention. Ceci peut s'expliquer par le fait que la jeune femme reste, malgré sa présence en Italie depuis son plus jeune âge, libre d'exprimer sa vision artistique selon les préceptes en vogue à l'époque, à savoir les pratiques résolument plus modernes enseignées en France. Certes, *The Villa Castellani at Bellosguardo* ne traduit pas plus d'influences françaises qu'italienne mais cela ne signifie pas pour autant qu'Elizabeth Boot ne soit pas réceptive aux attraits de la péninsule et à son art.

²⁹¹ Voir Figure 13, p. 130.

Car l'influence de l'art italien se manifeste effectivement dans certaines de ses œuvres, comme *Woman and Children*²⁹², une huile sur toile datant de 1878 et conservée au *Cincinnati Art Museum*. Le sujet et la composition du tableau, d'apparence profanes, rappellent les œuvres religieuses, si ce n'est par le traitement, du moins par le thème. Adossée à un mur d'aspect rustique, une jeune paysanne tient sur ses genoux un enfant en bas âge, emmaillotté. À ses pieds, un petit garçon tend vers le nourrisson un fruit - probablement une pomme - provenant, sans doute, d'un panier posé à terre regorgeant de grappes de raisins et autres fruits colorés mais difficilement identifiables. À gauche du muret s'ouvre un paysage collinaire sur lequel se détachent deux pins parasols, caractéristiques de certaines campagnes italiennes. Sans vouloir prêter d'intention à l'artiste, on est tenté d'établir une correspondance entre cette scène tirée du quotidien et le thème religieux de la Vierge avec Enfant et Saint Jean-Baptiste. La scène représentée par Elizabeth Boott est empreinte d'une certaine douceur mêlée à un sentiment d'humilité, comme peuvent souvent l'être les scènes représentant la Vierge avec l'Enfant. L'expression qu'a la mère en regardant l'enfant qu'elle tient sur ses genoux est pleine d'une calme retenue, sans joie ni émotion affichée. La couleur du fichu et de sa robe rappelle le bleu marial, couleur attribuée à la Vierge dès le XII^e siècle et jusqu'à l'avènement du Baroque environ²⁹³. À côté de la mère poussent quelques chardons, reconnaissables à leurs capitules légèrement violacés ainsi qu'à leurs longues feuilles pourvues d'épines. Or, selon l'historien Laurent Hablot :

au Moyen Âge [le] chardon évoque aussi, comme de nombreux épineux [...], la conception virginale de Marie, préfigurée dans Le Cantique des cantiques [...]. Le violet tirant sur le bleu de la fleur est une couleur royale et renforce cette lecture mariale²⁹⁴.

Le paysage collinaire ouvrant sur le ciel, qui n'occupe qu'une partie du tableau, est une réminiscence de certains tableaux baroques comme *La crucifixion de Saint Pierre* du Caravage,

²⁹² Voir Figure 14, p. 131.

²⁹³ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil 2000, pp. 54-55.

²⁹⁴ Laurent Hablot, « Le chardon : tout un symbole », in *Historia*, spécial 42, 2018, p. 59.

la lumière qui illumine cette scène entre par l'angle supérieur gauche du tableau et modèle ainsi les visages sans toutefois créer de clair-obscur prononcé, l'effet recherché étant une atmosphère sereine et non dramatique. Enfin, la composition en triangle fait écho à certaines œuvres de Leonard de Vinci ou de Raphaël, traitant de thèmes similaires : *La Madone au Chardonneret* de Raphaël, datant de 1506 ou, plus particulièrement, *La Madone avec L'Enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste enfant et Saint-Élisabeth* du Bronzino²⁹⁵. Ce dernier tableau, conservé au Musée Capodimonte de Naples et datant d'environ 1506, fut un temps attribué à Andrea del Sarto, avant que la paternité ne revienne au Bronzino en 1827. L'œuvre propose une révision maniériste [...] du thème traditionnel de la rencontre entre les deux enfants, très en vogue à Florence depuis la fin du Quattrocento. [...] À travers une complexe série de gestes, Saint Jean, le Précurseur passe la grenade, symbole du péché originel, à l'Enfant Jésus, futur Christ Rédempteur²⁹⁶.

Si Elizabeth Boott n'avait pas l'intention de peindre une œuvre religieuse, le traitement qu'elle fait de cette scène où est représenté l'amour maternel n'en véhicule pas moins une charge spirituelle et une inspiration évidente par les peintures religieuses italiennes.

Bien qu'elle soit arrivée en Europe alors qu'elle n'avait pas encore deux ans, qu'elle ait été élevée à Florence dans un milieu pour le moins intellectuel, en contact régulier avec les milieux artistiques et avec ce que la ville avait de mieux à offrir en matière d'art, la formation qu'elle acquiert tant aux États-Unis qu'en Europe reste très marqué par l'enseignement contemporain dispensé en France.

²⁹⁵ Voir Figure 15, p. 132.

²⁹⁶ *La Madonna col Bambino, Sant'elisabetta e San Giovannino del Bronzino dal Museo e Real Bosco di Capodimonte in mostra a Torino*, arte.it, 2017. En ligne, <<https://www.arte.it/calendario-arte/torino/mostra-lamadonna-col-bambino-sant-elisabetta-e-san-giovannino-del-bronzino-dal-museo-e-real-bosco-di-capodimonte-inmostra-a-torino-47063>>. Consulté le 22 avril 2022.

3.3. Sargent et l'Italie

Citoyen des États-Unis d'Amérique, John Singer Sargent naît à Florence en 1856 dans une famille originaire de Philadelphie, avant de passer une grande partie de sa vie à Londres²⁹⁷. Le plus jeune de nos trois artistes, il naît dix ans après Elizabeth Boot Duveneck et passera comme elle une grande partie de son enfance et de sa jeunesse à Florence. Selon H. Barbara Weinberg, ses parents avaient quitté Philadelphie pour l'Europe en 1854, suite au décès de leur premier-né, survenu un an auparavant :

The Sargents' stay in Europe was meant to be temporary, but they became expatriates, passing winters in Florence, Rome, or Nice and summers in the Alps or other cooler regions. Their son John was born in Florence in January 1856.²⁹⁸

John Singer Sargent passa son enfance à voyager à travers l'Europe et à acquérir une expérience artistique dès son plus jeune âge. Sa mère l'encouragea au dessin mais il acquerra sa première formation artistique formelle à l'Académie des Beaux-Arts de Florence en 1873-1874 avant de se rendre à Paris, « le plus important centre artistique du monde : [...] entre 1855 et 1867, les grandes Expositions universelles de la capitale française firent connaître à un public attentif une stupéfiante variété de styles »²⁹⁹. Les artistes qui y arrivaient du monde entier étaient « sûrs d'y recevoir la meilleure formation artistique et la plus à jour »³⁰⁰.

À Paris, Sargent est forcément exposé aux œuvres impressionnistes. Selon Richard Ormond, l'influence du groupe florentin des *macchiaioli*, eux-mêmes inspirés par les travaux des impressionnistes, est perceptible dans les premières œuvres de Sargent, particulièrement en ce

²⁹⁷ Elaine Kilmurray, « John Singer Sargent: vita e opere », in *Sargent e l'Italia*, [Catalogue d'exposition]. Ferrara Arte, 2002, p. 19.

²⁹⁸ Barbara Weinberg, *John Singer Sargent (1856–1925)*, The Metropolitan Museum of Art. En ligne, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12278>>. Consulté le 2 février 2024.

²⁹⁹ Elaine Kilmurray, *op. cit.*, p. 22.

³⁰⁰ *Ibid.*

qui a trait au traitement de la lumière et aux coups de pinceaux brefs et rapides³⁰¹. Il est vrai que Sargent deviendra l'ami de Claude Monet, artiste qu'il admirait grandement³⁰². Pourtant, quelques années plus tard, Sargent lui-même ne se considérera que comme un impressionniste au sens large du terme, « pour indiquer un art génériquement moderne et non académique »³⁰³. Au Louvre, il passe beaucoup de temps à étudier et copier les œuvres des grands maîtres, selon les normes académiques de l'époque. Le premier tableau qu'il présente au Salon en 1877 est un portrait de Fanny Watts, une amie d'enfance, représentée sur une chaise italienne de style XVIIe, « en une pose qui semble faire écho à l'esprit de la peinture de la Renaissance »³⁰⁴. Ceci n'est pas étonnant dans la mesure où, selon Elaine Kilmurray, il est « hanté par l'héritage des XVIe et XVIIe siècles et par les valeurs picturales incarnées dans les œuvres avec lesquelles il a grandi en Italie »³⁰⁵ mais également avec celles qu'il a admirées lors de ses visites en Allemagne, en Espagne et en Hollande. Son parcours « d'itinérant » lui permet de s'exposer à un large éventail d'influences. Kilmurray précise que malgré ce fort attrait pour les maîtres européens, il reste « tourné vers l'avant avec ses jeunes contemporains », faisant preuve, dès le début de sa carrière, d'une grande ambition. D'une nature très réservée, Sargent restera, selon Kilmurray, une énigme pour ses biographes. Son amie d'enfance, l'auteure britannique Vernon Lee décrira le Sargent des années parisiennes en ces termes :

[C'était un homme] très timide, [...] sans préjugés et dont le mode de penser était d'une aimable candeur presque excessive [...]. Il est resté exactement tel qu'il était, seulement beaucoup plus sérieux, sans brio ni humour. Il parlait d'art et de littérature comme il faisait avant et d'un coup, sans que personne ne le lui ait demandé, il s'asseyait au piano et jouait une série d'airs et de pièces, tels qu'ils venaient, exactement comme il faisait quand il était enfant³⁰⁶.

³⁰¹ Richard Ormond, « Sargent e l'Italia », in *Sargent e l'Italia*, op. cit., p. 128.

³⁰² *Ibid.*, p. 134.

³⁰³ Elaine Kilmurray, op. cit., p. 58.

³⁰⁴ Richard Ormond, op. cit., p. 128.

³⁰⁵ Elaine Kilmurray, op. cit., p. 83.

³⁰⁶ Vernon Lee, *Vernon Lee's Letters*, Londres, 1937 in Elaine Kilmurray, *Sargent e l'Italia*, op. cit., p. 100.

Son enfance, rythmée par les déplacements de sa famille au gré des saisons, ne lui a pas permis de suivre une instruction scolaire stable ou satisfaisante³⁰⁷. Mais il a beaucoup lu -biographies, histoire, poésies-, et ses valises étaient « toujours pleines de livres ». Selon Kilmurray, la formation de Sargent a été marquée par le goût français et « sa vaste bibliothèque était particulièrement bien fournie en ouvrages classiques de la littérature française (Molière, Montaigne, Balzac, Voltaire, Diderot, Flaubert, Stendhal) »³⁰⁸. Il parlait l'anglais, le français, l'italien et l'allemand et a « absorbé intimement le langage visuel de l'art européen »³⁰⁹. Avec un parcours qui, dès son jeune âge se décline entre deux cultures, deux continents, la question identitaire peut légitimement se poser. À ce propos, Ormond prétend que

Sargent was European in his tastes and upbringing, American in his habits of thought and moral code. A true cosmopolitan, he never seems to have suffered from a crisis of identity, remaining staunchly self-reliant through all the changes and uncertainties of his early life. Though he did not visit his native country until he was twenty-one, he was proud of his American ancestry and sensible of the advantages it might bring him.³¹⁰

En effet, il ne se rendra pour la première fois aux États-Unis qu'à l'âge de vingt-et-un ans, « just in time to retain legal citizenship »³¹¹.

Après l'Académie des Beaux-Arts de Florence, la formation de Sargent se poursuit à Paris où il s'installe à l'âge de 18 ans pour y suivre les cours de l'École des Beaux-Arts avant de fréquenter l'atelier du portraitiste Carolus-Duran, dont la méthode moderne influencera grandement sa peinture³¹². Cette formation semble être bien documentée par Ormond qui la détaille dans l'extrait suivant :

³⁰⁷ Elaine Kilmurray, *op. cit.*, p. 83.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 104.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁰ Richard Ormond, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, p. 10.

³¹¹ Elizabeth Prettejohn, *Interpreting Sargent*, Tate Gallery Publishing, 1998, p. 55.

³¹² « At Torre Galli: Ladies in a garden », Royal Academy. En ligne.

<<https://www.royalacademy.org.uk/artartists/work-of-art/at-torre-galli-ladies-in-a-garden>>. Consulté le 28 novembre 2020.

Sargent a été formé à Paris dans les années 1870, à une époque où de nombreux artistes se préoccupaient de découvrir de nouvelles façons de représenter le monde et de développer de nouveaux styles de peinture qui avaient autant à voir avec la technique qu'avec le sujet. Le maître de Sargent, Emile Carolus-Duran, était le champion d'une nouvelle forme de réalisme, dans laquelle la vérité du monde des apparences était primordiale. Il ne s'agit pas du réalisme solennel de Gustave Courbet et de Jean-François Millet, avec ses messages puissants sur l'état de la société, mais d'un réalisme qui cherche à représenter les objets et les personnes dans des conditions de lumière et d'atmosphère fidèlement enregistrées, telles qu'elles existent dans la réalité.

Pour ce faire, l'artiste devait apprécier pleinement les valeurs relatives de la lumière et de l'obscurité, de sorte que, par de subtils ajustements de tons, il était possible de capturer dans la peinture l'essence et l'apparence mêmes des objets et des personnes³¹³.

Formé à l'Académie suisse de Paris puis en Italie et en Espagne³¹⁴, Charles-Émile-Auguste Durand avait pour modèles Velázquez et Frans Hals :

Carolus-Durand encouraged his students to paint immediately (rather than make preliminary drawings), to exploit broad planes of viscous pigment, and to preserve the freshness of the sketch in completed works. He also exhorted them to study artists who demonstrated painterly freedom: Frans Hals and Rembrandt; Sir Anthony van Dyck and Sir Joshua Reynolds; and, above all others, the Spanish master Diego Velázquez. The young American moved close to his teacher stylistically and became his protégé.

On retrouve, dans le mode d'enseignement dispensé à Sargent, le même encouragement à s'affranchir des enseignements du passé, à embrasser une liberté d'exécution auquel ont été exposés, en leurs temps, Elizabeth Boot Duveneck et George Inness. Au XIXe siècle, les artistes qui avaient étudié en Allemagne ou en France, redécouvraient les maîtres hollandais dont s'inspirait leur recherche vers une nouvelle esthétique³¹⁵. Le regain d'intérêt pour Frans Hals et

³¹³ Richard Ormond, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, p. 23.

³¹⁴ « ...where he was influenced by the realistic and often somber portraits by the Spanish artist Diego Velázquez », Smithsonian American Art Museum. En ligne, <<https://americanart.si.edu/artist/emile-auguste-carolus-duran-751>>. Consulté le 2 février 2022.

³¹⁵ Richard Ormond, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, p. 5.

l'art hollandais est notamment dû à la publication en 1860 de *Musées de la Hollande* par Théophile Thoré alias Wilhelm Bürger. Critique français, Thoré ne cachait pas sa sympathie pour des courants artistiques plus modernistes. En réhabilitant la peinture de Vermeer et particulièrement celle de Frans Hals, il incitait les jeunes artistes contemporains à prendre les maîtres hollandais pour modèles. Ce faisant, Thoré a contribué à placer l'œuvre de Hals au centre d'un débat esthétique qui faisait rage à l'époque : celui qui opposait d'un côté une peinture académique arborant une surface lisse au fini fin et délicat, et de l'autre côté des œuvres modernistes aux surfaces texturées et perçues comme craquelées, telles que réalisées quelques siècles auparavant par Frans Hals. Et Sargent faisait partie de ces artistes qui, cherchant à innover, soucieux de se distinguer du courant artistique qui les avait immédiatement précédés - autrement dit, en hommes modernes, en artistes de leur temps-, cherchaient l'inspiration auprès d'artistes « oubliés ». Ils étaient séduits par la spontanéité et la maîtrise du coup de pinceau de Frans Hals, nouvellement réhabilité et dont les œuvres commençaient à être exposées, certaines pour la première fois³¹⁶.

Quant à Carolus-Duran, il ne cessait de répéter : « Cherchez les demi-teintes [...] posez des accents, et puis les lumières..., Velázquez, Velázquez, Velázquez, ne soyez jamais fatigués d'étudier Velázquez »³¹⁷. Selon Ormond,

le grand maître espagnol était une figure culte pour toute une génération de jeunes artistes, car il avait réussi ce qu'ils cherchaient tous à faire : donner à l'espace pictural l'apparence d'une extension de l'espace réel, sans que l'on soit conscient de la ligne de démarcation entre l'art et la réalité. Le désir d'enregistrer le monde tel qu'il existe réellement est un puissant fil conducteur de l'art des années 1870 et 1880³¹⁸.

³¹⁶ Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *The early portraits. Complete paintings, volume I, op. cit.*, p. 6.

³¹⁷ Elaine Kilmurray, *Sargent e l'Italia, op. cit.*, p. 22.

³¹⁸ Richard Ormond, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, p. 23.

À cette époque, le voyage en Espagne et en Hollande était presque *de rigueur*³¹⁹ pour un jeune artiste. Futur directeur de l'Académie française à Rome, Carolus-Duran était considéré comme exprimant un « impressionnisme atténué », plus compréhensible et plus proche du goût du public que l'impressionnisme jugé plus radical, pratiqué par ses amis Édouard Manet et Claude Monet :

[Carolus-Duran] conseillait à ses étudiants de pratiquer 'la peinture de jet', (pigment frais sur pigment frais), une technique qui facilitait la liberté et fluidité du style. Ce procédé rompait avec certains principes de la peinture académique française qui requérait l'exécution préliminaire d'arrière-plans superposés et d'ébauches. L'approche de Duran impliquait que la définition et le modelé du visage soient réalisés en appliquant les valeurs tonales de base; d'abord étaient peints les tons intermédiaires, puis étaient insérés les accents plus obscurs et enfin les lumières³²⁰.

On comprend que si la formation de Sargent repose sur une solide base académique, elle ne tente pas moins de s'en distancier en adoptant une technique moderne au goût du jour. Selon Kilmurray, Sargent avait une aversion pour tout ce qui pouvait sembler évident. Il avait un sens inné du style qui lui faisait préférer les sujets raffinés et sophistiqués³²¹. C'est ainsi que, porté par son talent, à 21 ans le jeune peintre arriva deuxième au Concours du printemps 1877; deuxième sur 300 participants. La précision et l'économie du geste, essence-même de l'approche de son maître, lui fournirent les bases de son style. Sargent « dessinait » avec le pinceau³²². Selon Kilmurray, un des aspects stimulants du processus d'innovation artistique de l'époque fut justement la redécouverte de peintres tels que Velázquez et Frans Hals. Les artistes de l'époque s'approprièrent certains aspects des œuvres de ces maîtres et même les écrivains les réinterprétaient pour fournir une base intellectuelle aux idées émergentes³²³. C'est donc dans ce contexte très innovant que Sargent se rend en Espagne à l'automne 1879 pour « rendre

³¹⁹ Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *The early portraits. Complete paintings, volume I, op. cit.*, p. 4.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 29.

³²² *Ibid.*, p. 23.

³²³ *Ibid.*, p. 30.

hommage » à Velázquez. Au Prado, il se confronte aux œuvres du maître dont il réalise diverses copies. Pas des répliques littérales, précise Kilmurray, mais de libres transpositions : « la liberté technique, la composition harmonieuse et l'usage atmosphérique de l'espace du maître du *seicento* stimulèrent ses énergies créatives avec un effet libérateur »³²⁴. En effet, dans ce dernier quart du XIX^e siècle, grande était l'influence de Velázquez sur certains milieux artistiques français, l'art du maître espagnol étant fortement lié à des pratiques avant-gardistes³²⁵.

Or, si le Registre des copistes des archives du Musée du Prado, tel que consulté par Ormond³²⁶ répertorie pas moins de neuf œuvres de Velázquez copiées par Sargent, c'est à El Greco, autre maître de la peinture espagnole que Sargent se référera deux ans plus tard, en réalisant *Dr. Pozzi at Home*³²⁷. Selon Ormond, Sargent avait une prédisposition toute naturelle pour le portrait, à laquelle ne semblait pas déroger celui de Samuel Jean Pozzi, médecin originaire du Sud-Ouest et installé à Paris :

Portraiture was Sargent's natural arena. His first exhibited portraits demonstrate an astonishing precocity. [...] There is an insolence of style and characterization that singles out Sargent's work from that of his contemporaries. He was an ostentatious performer since the start.

[...] His male portraits are similarly free from repetition. [...] Yet neither quite prepares the ground for the portrait of Dr Pozzi, a dashing *tour de force*, of Van Dicky elegance and brilliant colour.³²⁸

Kilmurray souligne le caractère fortement théâtral³²⁹ des portraits que Sargent concevait instinctivement comme une forme d'art. Cette théâtralité est bien perçue dans ce portrait

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ Richard Ormond, « Studies after the old masters, c. 1879-1880 », in Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent. Figures and landscapes. 1874-1882. Complete paintings, volume IV, op. cit.*, p. 197.

³²⁶ *Ibid.*, note 6 p. 202: copies du registre consultées par Richard Ormond lors de l'exposition *The Influence of Velázquez on Modern Painting: The American Experience*, Federal Reserve, Washington D.C., Juillet-Décembre 2000.

³²⁷ Voir Figure 16, p 133.

³²⁸ Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *The early portraits. Complete paintings, volume I, op. cit.*, p. 39.

³²⁹ Elaine Kilmurray, *op. cit.*, p. 34.

grandeur nature, où s'exprime l'influence de l'enseignement de Carolus-Duran, notamment lorsqu'il encourageait ses élèves à s'inspirer de la liberté des peintres du nord tels que Van Dyck. La couleur rouge, dominant la quasi-totalité de la toile, la pose élégante et l'expression de Dr Pozzi, le drapé de la tenture et le tombé de la robe de chambre de l'élégant médecin sont autant d'éléments qui confèrent à ce tableau une charge dramatique, un sens de la théâtralité. Avis partagé par Ormond dans l'extrait suivant :

This portrait of a fashionable doctor and member of the literati, resplendent in a red woollen dressing-gown, captures the heady mixture of aestheticism and bohemianism typical of the French literary scene. At the same time, the portrait can stand comparison with the old masters in its unity of tone, its powerfully theatrical lighting and its largeness of design.³³⁰

Jamais présentée au Salon, l'œuvre fut la première de Sargent à être exposée à la *Royal Academy of Arts* de Londres, en 1882³³¹ où elle fut admirée par Vernon Lee qui la décrit comme « magnificent, of an insolent kind of magnificence, more or less kicking other people's pictures into bits »³³². Haute de 2,03 mètres et large de 1,02 mètre, cette imposante huile sur toile conservée au *Hammer Museum* de Los Angeles fut son seul portrait en pied réalisé d'après un modèle masculin en près de dix ans. Outre les dimensions remarquables de l'œuvre, le traitement du sujet est pour le moins surprenant. En effet, la représentation du modèle est tout à fait inattendue pour un homme de son rang, voire pour un homme tout court dans la société hiérarchisée de la Troisième République. Car dans le Paris de la fin du XIXe siècle, les codes de représentation restent encore rigides et conventionnels. Le portrait d'un médecin laisserait supposer voir un homme en habit de jour, probablement chapeauté, dont la fonction aurait possiblement été induite par un accessoire ou un élément du décor. Mais dans ce cas-ci il n'en est rien, le portrait ne semble pas correspondre au sujet. Or, ce fait est éclairci par une petite nuance apportée par le titre original de l'œuvre : le Dr Pozzi est représenté *at home*. Il s'agit

³³⁰ Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *The early portraits. Complete paintings, volume I, op. cit.*, p. 39.

³³¹ Elaine Kilmurray, *op. cit.*, p. 34.

³³² Vernon Lee, *Vernon Lee's Letters*, avec préface de son exécuteur testamentaire [Miss I. Cooper Willis], Londres, imprimé en privé, 1937, p. 87.

donc du portrait d'un homme dans l'intimité de son domicile, prêt à se détendre ou se reposer et non plus en représentation. Sargent peint un élégant homme du monde, un dandy, vêtu d'une riche robe de chambre en laine rouge³³³ (un rappel évident à la pourpre cardinalice), glissée au-dessus d'une chemise immaculée, dont l'éclat des manches et du col finement plissé vient éclairer le visage légèrement dirigé vers la gauche; le tout représenté dans ce qui paraît être l'intimité d'un intérieur bourgeois. Cette mise en scène est habituellement réservée à un modèle féminin plutôt qu'à un éminent médecin. Et si l'on ignorait le titre de l'œuvre, le mystère aurait été entier quant à l'identité du modèle. Ce portrait raffiné et énigmatique pourrait rappeler certaines œuvres maniéristes dont le sens véritable échappe à l'observateur. De ce fait, ce tableau illustre le trait du caractère de Sargent évoqué plus haut par Kilmurray : l'aversion du peintre pour tout ce qui pouvait sembler évident et son inclination pour les sujets raffinés et sophistiqués³³⁴. En effet, l'élégant geste de la main droite, posée comme négligemment sur la poitrine, rappelle une œuvre espagnole du XVI^e siècle proche du maniérisme : *El caballero de la mano en el pecho*³³⁵ (*Gentilhomme à la main sur la poitrine*), huile sur toile réalisée par El Greco et conservée au Musée du Prado à Madrid. Cependant, à l'instar de *Dr Pozzi at Home*, *Le Gentilhomme à la main sur la poitrine* garde encore un certain mystère : on ne sait rien du modèle à l'expression solennelle. Si certains laissent entendre qu'il s'agirait d'un autoportrait, aucun élément dans le décor ni dans la tenue, hormis le pommeau doré de son épée, ne vient corroborer cette hypothèse ni éclairer l'identité du personnage. Voici, en quelques lignes, la tentative d'interprétation qu'en fait Michael Scholz-Hänsel :

The sitter's severe posture, his gesture of taking an oath, and the waiver of all extraneous symbolism with the exception of the gilded hilt of the sword, have long been viewed as a prime example of the notion of honour that has stereotypically been called an essential Spanish character trait since the end of the 19th century.³³⁶

³³³ Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *The early portraits. Complete paintings, volume I, op. cit.*, p. 54.

³³⁴ Voir note 302, p. 87.

³³⁵ Voir Figure 17, p. 134.

³³⁶ Michael Scholz-Hänsel, *Michael, El Greco: Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614*, Taschen, 2004.

Selon José Alvarez Lopera, ce tableau établit le genre de portraits que El Greco réalisera au cours des années suivantes, à savoir :

une demi-figure ou un buste émergeant d'un fond neutre, avec une lumière et une expressivité concentrées sur le visage et les mains. Une sorte de portrait dense, austère, à l'évident raffinement psychologique et dont la sobriété des vêtements portés par le modèle est démentie par un air affecté et parfois par une distanciation quelque peu hautaine³³⁷.

Pour *Dr Pozzi at Home*, Sargent reprend à son compte le geste de la main vu chez El Greco mais en le déchargeant de toute valeur symbolique ou connotation morale, ne gardant que l'esthétique du geste, presque une vanité. Cependant, le portrait du Dr Pozzi ne partage en aucune façon l'austérité du portrait du Gentilhomme espagnol. Il traduit néanmoins un même raffinement psychologique exprimé par l'air affecté du médecin et son expression un brin hautaine. Selon les auteurs de *John Singer Sargent. The early portraits*, la relation entre *Dr Pozzi at Home* et *Le Gentilhomme à la main sur la poitrine* est singulière. Sargent a peut-être été inspiré par une ressemblance entre son modèle et celui peint par El Greco trois siècles plus tôt. Le peintre étatsunien aurait repris la gestualité du gentilhomme ainsi que la collerette et les manches élégamment ouvragées :

With overt references of pose and tonality to both van Dyck and Velázquez, he turns the old master tradition on its head, subverting a dark, Spanish gravity to a theatrical characterization of a modern society aesthete in a dazzling red on red *tour de force*.³³⁸

Mais avant d'être réhabilité au courant du XXe siècle, la réception du portrait du Dr Pozzi lors de ses premières expositions fut généralement hostile. Invité à participer à une exposition de

³³⁷ Javier Portús Pérez, *El retrato español. Del Greco a Picasso*, [Catalogue d'exposition]. Museo Nacional del Prado, 2004, p. 125.

³³⁸ Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *The early portraits. Complete paintings, volume I, op. cit.*, p. 5.

groupe à Bruxelles en 1884, Sargent propose le portrait du médecin sous le simple titre de « Portrait », en précisant que l'œuvre n'est pas à vendre. L'*Écho de Bruxelles* écrira :

Sargent, Américain de naissance, est français par le pinceau. Il l'éprouve une fois de plus en exposant un portrait d'homme en robe de chambre rouge, un souvenir de Carolus Duran. D'une exécution incomparable, offrant de grandes qualités de facture, ce portrait a toutefois le tort de faire un appel furieux au succès et au tapage, sans préoccupation de bon goût. Il est un échantillon complet du tape à l'œil, cher à quelques jeunes de l'école française.

Développant sur la couleur dominante du tableau, le poète et critique symboliste Émile Verhaeren n'en est pas moins vindicatif :

“Sargent's red is noisy, it agitates, it shouts and is angry. [...] There is in all this too much stylishness, this art which, at bottom, lacks substance, it aims to surprise, to astonish; it is theatrical, affected...”³³⁹

Pourtant ce ne sont ni la technique ni le talent de Sargent qui sont mis en cause, mais son choix esthétique et son bon goût. Ce portrait nous donne un aperçu sur la façon de travailler de Sargent, qui ne pose pas de limites à ses sources d'inspiration. En effet, selon Kilmurray, lorsque Sargent « se réfère à l'art du passé, évoquant le Greco et Van Dyck dans son portrait seigneurial du médecin et esthète Samuel Jean Pozzi, Vélasquez dans *Les filles d'Edward Darley Boit*, ou les traditions de la Renaissance et du maniérisme dans *Madame X*, il définit à la fois son art en fonction de la gravité de la tradition des maîtres anciens tout en s'y opposant »³⁴⁰, maintenant une sorte d'autonomie propre. Sargent, dont on disait « qu'il ressemblait à un Allemand, parlait comme un Anglais et peignait comme un Espagnol, a apprécié les comparaisons de ses portraits » avec les maîtres anciens, comme Vélasquez ou le compliment d'Auguste Rodin, selon lequel il était « le Van Dyck de notre temps »³⁴¹.

³³⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁴⁰ Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, p. 83.

³⁴¹ H. Barbara Weinberg, 2010, *op. cit.*

Trois ans après l'exécution de *Dr Pozzi at home*, il connaîtra son premier grand succès à la *Royal Academy of Arts* de Londres en 1887. Sargent s'imposera rapidement comme un portraitiste recherché, charmant ses clients grâce à son travail minutieux et son attitude affable. En octobre 1890, dans la foulée du succès que connaîtra son Tour des États-Unis d'Amérique et qui le consacrera comme *the leading American portraitist of his generation*³⁴², Sargent reçoit la confirmation d'une importante commande : réaliser un cycle de murales pour la *Boston Public Library*, projet qui le tiendra occupé durant la dernière décennie du XIXe siècle³⁴³. Peindre une murale représentait la plus haute forme d'art à laquelle un artiste de sa génération – de surcroît ancien élève de l'École des Beaux-Arts de Paris - pouvait aspirer³⁴⁴, une forme de consécration. Pour se préparer à une œuvre d'une telle importance, il se rendra en Égypte, en Espagne et en Sicile afin de recueillir des sources iconographiques³⁴⁵. Son projet était de réaliser une œuvre à forte teneur symbolique, inspirée de thèmes bibliques, mêlant aux éléments narratifs religieux des accents décoratifs byzantins, tels les sols en mosaïques de certaines églises visitées et étudiées à Palerme. Selon Ormond :

Sargent had been an inveterate recorder of buildings since boyhood, and his understanding of architectural form was the result of sustained study and practice. Early drawings [...] represent churches and public buildings in French, Italian and Spanish cities. These important structures are precisely and elegantly drawn, and reveal a passion for design and architectural and sculptural detail that would last throughout his career.³⁴⁶

Cet intérêt pour l'architecture ne le quittera pas, si l'on se réfère aux nombreuses études et autres peintures qu'il ne cessera de réaliser : *Paesaggio con figure, tempio di Vesta, Roma*, 1869³⁴⁷,

³⁴² Richard Ormond, « Monumentalism: sourcing the murals », in Richard Ormond, Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent. Figures and landscapes. 1883-1899. Complete paintings, volume V*, op. cit., p. 205.

³⁴³ Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, p. 93.

³⁴⁴ Richard Ormond, *Figures and landscapes. 1883-1899. Complete paintings, volume V*, op. cit., p. 205.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 300.

³⁴⁶ Richard Ormond, « Landscape and architectural studies, c.1875-1880 », in *Complete paintings, volume IV*, op. cit., p. 65.

³⁴⁷ Richard Ormond, *Sargent e l'Italia*, op. cit., p. 125.

Study of Architecture, Florence, c. 1910³⁴⁸, les très nombreuses huiles et aquarelles réalisées à Venise³⁴⁹ entre 1898 et 1913, années que l'on peut qualifier de la maturité. Mais également Florence où les nombreuses sculptures qui ornent les jardins et les espaces publics de la ville sont autant d'opportunités et de prétextes pour réaliser des études d'éléments architecturaux de la Renaissance. De nombreux travaux sont ainsi réalisés dans les Jardins de Boboli. Son œuvre préférée³⁵⁰, le *Persée* de Benvenuto Cellini, exposé sous la *Loggia dei Lanzi* est représenté dans une aquarelle datée de 1902-09 environ, mais aussi dans une peinture à l'huile datée 1907, où la statue, dramatiquement éclairée, émerge d'un fond obscur contre un des piliers de la loggia, dont les détails du chapiteau sont fidèlement reproduits. Ces nombreuses études et peintures témoignent de l'intérêt de Sargent pour les ouvrages classiques dont il ne traite souvent qu'une partie, pour les jeux de perspectives offerts par les colonnades, loggias et portiques, parfois même au détriment de la réalité documentaire, ce qui n'est pas en contradiction avec sa formation française. Ainsi, dans *Study of Architecture*³⁵¹, les arcs et les colonnes de la loggia des Offices sont un prétexte pour proposer une composition fantaisiste et non conforme à la réalité : au-delà de la loggia, au lieu de reproduire une vue urbaine traversée par l'Arno, le peintre donne à voir un aperçu des jardins de Boboli, en réalité invisibles depuis cet emplacement³⁵². Ormond suggère que pour l'artiste, l'arrière-plan urbain n'était probablement pas en phase avec cette étude architecturale et il n'hésita pas à altérer la réalité pour proposer une œuvre plus conforme à sa propre vision. On peut facilement imaginer le plaisir qu'a dû avoir l'artiste en s'adonnant à pareil exercice, traçant avec minutie lignes et courbes pour reproduire rigoureusement, s'appuyant sur la théorie des points de fuite, un jeu de perspective comme l'auraient fait les peintres de la Renaissance.

Si, à la fin du XIXe siècle, les techniques de représentation de la perspective sont maîtrisées, son application reste une source de satisfaction pour les artistes, à l'instar de Sargent qui en use

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 275.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 150.

³⁵¹ Voir Figure 18, p. 135.

³⁵² Richard Ormond, *Sargent e l'Italia*, op. cit., p. 148.

abondamment tant pour des exercices comme *Study of Architecture* que pour des œuvres à part entière, comme *Villa Giulia*³⁵³. Dans cette œuvre réalisée en 1902, le sujet avait été traité avec plus de liberté, représentant l'actuel Musée National Étrusque à Rome. Dans la Ville éternelle, nous dit Ormond, Sargent se concentre surtout sur la reproduction des édifices et monuments de la *High Renaissance*. Il réalise toute une série d'études à l'huile et à l'aquarelle à Villa Giulia, alors résidence d'été du pape Jules III, fruit dans les années 1560 d'une convergence de talents : les plans de la Villa sont de Giorgio Vasari et d'Il Vignola et les jardins sont l'œuvre de Bartolomeo Ammannati³⁵⁴. Cette huile sur toile, restée en possession des descendants de Sargent jusqu'en 1979 avant de rejoindre une collection privée mesure environ 53 cm sur 68 cm. Un format légèrement plus réduit que les autres peintures d'architecture présentées ici. Elle représente l'accès à une cour extérieure entourée d'un péristyle rythmé d'arcs et de colonnes, alternant vides et pleins, l'ensemble étant abondamment baigné par la lumière naturelle. Les nombreuses lignes horizontales, étirées, sont contrebalancées par la verticalité des colonnes dont l'épaisseur est soulignée par un subtil jeu de couleurs, figurant l'éclairage naturel réfléchi par les parois de l'édifice. Malgré une exécution dynamique où l'on retrouve une touche rapide qui rappelle les Impressionnistes, les éléments classiques caractéristiques de l'architecture de la Renaissance sont facilement reconnaissables et confèrent à l'ensemble un effet de grand équilibre et de majestueuse élégance.

La sensation générale est celle d'un ensemble d'espaces s'ouvrant l'un sur l'autre au fur et à mesure que le regard traverse cours et jardins, reliés entre eux par d'élégants arcs et colonnes qui invitent à s'avancer plus en avant; la composition de Sargent crée une géométrie de lignes qui se succèdent sur le fond d'un brillant ciel bleu, produisant une image ensoleillée, pleine de charme et de luminosité³⁵⁵.

Selon Ormond, Sargent fut enchanté par cette chorégraphie architecturale et par la grande variété de détails circonscrits dans la sobre unité de l'édifice. Porté par la sensibilité esthétique

³⁵³ Voir Figure 19, p. 136.

³⁵⁴ Richard Ormond, *Sargent e l'Italia*, op. cit., p. 148.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 222.

de la fin du XIX^e siècle, Sargent a réussi dans cette peinture à capturer l'esprit maniériste des lieux. À l'instar de nombreuses figures littéraires de son temps, comme Henry James, Edith Wharton ou Vernon Lee, auteurs qui ont épousé la cause de l'art pour l'art, il adopte envers le maniérisme le rôle d'un explorateur découvrant un nouveau territoire³⁵⁶. Et Villa Giulia se prête merveilleusement à cette découverte car selon Ormond, son architecture est légère et gracieuse, mais également conçue de manière hautement scénographique, incluant une série d'arrangements de type théâtral³⁵⁷. Ce qui donne à Sargent une opportunité de plus de traiter la perspective. À ce propos, Marjorie Shelley s'est penchée sur l'application, par Sargent, des règles de la perspective. Selon l'historienne de l'art, l'analyse de certains sujets traités par Sargent à ses tout débuts, notamment sa représentation du paysage, suggère qu'il ait pu être déjà inspiré par les préceptes que John Ruskin avait divulgués dans son *Elements of Drawing in Three Lessons for Beginners*, ouvrage dont l'impact sur l'enseignement de l'art s'est fait sentir en Angleterre et en Amérique tout au long de la seconde moitié du dix-neuvième siècle³⁵⁸. La consultation d'un carnet de croquis remontant à la jeunesse de l'artiste révèle des esquisses au crayon dont certaines comptent, selon Shelley, parmi les plus abouties artistiquement :

In Sargent's drawings there is a sense of quick execution, as if he had dashed them off without effort and without relying on erasures or laborious corrections. [...] These works convey a sense of atmosphere and perspective by the division of the composition [...] into three zones receding into depth and by a decrease in pressure of the crayon from the bold, dark lines of the foreground to faintly visible strokes in the distant vista.³⁵⁹

La dernière page du carnet représente un paysage alpin, *View of the Eiger from Miirren, Aug.* ³⁶⁰. Sargent y a esquissé une chute d'eau matérialisée par quelques rayures verticales sur la couche de peinture selon une méthode, souligne Shelley, préconisée par Ruskin :

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 148.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 222

³⁵⁸ Marjorie Shelley. « 'Splendid Mountain,' a Sketchbook by the Young John Singer Sargent », in *Metropolitan Museum Journal* 28 (1993): 185–205. En ligne, <https://doi.org/10.2307/1512926>. Consulté le 17 avril 2024.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Voir Figure 20, p. 137.

Although Sargent's group of waterfall studies appears not to have been executed in a sequence of progressively smaller forms, his focus on a particular motif, represented at different distances and diminished in the last composition to a barely recognizable entity, is evocative of Ruskin's belief that 'a perfectly great painter continually reduces his objects throughout his distances to these shadow abstracts.'³⁶¹

Une pratique, précise Shelley, reproduite plus d'une fois dans le carnet de croquis. Plus tard dans son parcours, Sargent s'inspirera de Velázquez, érigé -rappelons-le-, en modèle par Carolus Durand. Selon Richard Ormond et Mary Pixley, Velázquez fournit à Sargent le moyen d'exprimer un nouveau vocabulaire artistique qui lui faisait défaut avant son voyage à Madrid en 1879. Si Sargent a pu tirer quelque leçon du Maître espagnol sur la technique de la peinture à l'huile, la copie³⁶² des *Ménines* (que le peintre états-unien reproduira fidèlement mais au cinquième de la taille de l'original), lui enseignera non seulement certains principes de la perspective, *mais aussi l'art de relier les figures à l'espace environnant*³⁶³ [ma traduction].

In order to understand how the artist had created the illusion of deep, receding space, suffused with light from a variety of sources, Sargent painstakingly reproduced the proportions of the room and the infinitely subtle gradations of tone and colour that mark its depths. That was the challenge that engrossed him.

[...]

It was the sophisticated grouping of the figures in relation to the overall space that interested him, more than the figures themselves.

Cependant, selon Ormond et Pixley, les œuvres qui dérivent plus directement des *Ménines* sont la série de vues intérieures³⁶⁴ que Sargent a peint quelques années plus tard dans le couloir d'un

³⁶¹ Marjorie Shelley, *op. cit.*

³⁶² Collection privée.

³⁶³ Richard Ormond and Mary Pixley, « Sargent after Velázquez: The Prado Studies » in *The Burlington Magazine* 145, no. 1206 (2003): 632–40. En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/20073195>>. Consulté le 15 avril 2024.

³⁶⁴ Voir Figure 21, p. 138.

palais vénitien, dans les années 1880-82. Il s'agit de scènes de genre représentant des groupes de femmes vénitiennes. Bien que ces peintures n'aient pas l'importance, voire la majesté des œuvres de Velázquez, elles représentent

des espaces profonds et rectangulaires où la perspective est indiquée par des encadrements de portes, des rangées de tableaux, des fenêtres, des cages d'escaliers, des ouvertures de balcons et de longues banquettes. En outre, la perspective est légèrement exagérée pour donner l'impression d'un espace plus grand et plus profond, exactement comme l'avait fait Velázquez. La lumière pénètre dans ces scènes par l'avant, par des rayons de soleil qui pénètrent par les côtés et par des éclats dramatiques de contre-jour³⁶⁵ [ma traduction].

Ainsi, Sargent ne se limite pas aux vues extérieures de ses *architectural studies*, mais traite également des scènes d'intérieur. Pourtant, quelques années plus tard, en 1910, il propose une œuvre où l'élément architectural fait quasiment office de cadre pour camper le décor d'une scène offrant plusieurs niveaux de lecture. *At Torre Galli: Ladies in a garden*³⁶⁶ est une huile sur toile datant de 1910, conservée à la *Royal Academy of Arts* de Londres. La scène a été peinte à la Villa Torre Galli, dans les environs de Florence, où Sargent a séjourné en octobre 1910 avec des amis³⁶⁷. La Villa, alors propriété du marquis Farinola, figure dans plusieurs œuvres de Sargent. Sa loggia à colonnades s'ouvrait sur un jardin pittoresque permettant « l'encadrement de décors compositionnels » [ma traduction]³⁶⁸. Le tableau met en scène trois femmes représentées vers le bord droit du cadre, distribuées d'une manière presque aléatoire entre loggia et jardin. Enveloppées dans des châles en cachemire³⁶⁹, elles semblent peu communicatives, donnant à l'œuvre un accent décoratif plutôt que narratif. Le caractère aléatoire de cette distribution ne semble pas isolé chez le peintre puisque Elaine Kilmurray, évoquant *Les Filles d'Edward Darley Boit*, autre œuvre de Sargent, la décrit comme « bouleversant les attentes en

³⁶⁵ Richard Ormond and Mary Pixley, *op. cit.*

³⁶⁶ Voir Figure 22, p. 139.

³⁶⁷ Andrea Buzzoni, *Sargent e l'Italia*, [Catalogue d'exposition]. Ferrara Arte, 2002, p. 222.

³⁶⁸ « At Torre Galli: Ladies in a garden », Royal Academy. En ligne.

<<https://www.royalacademy.org.uk/artartists/work-of-art/at-torre-galli-ladies-in-a-garden>>. Consulté le 28 novembre 2020.

³⁶⁹ *Ibid.*

matière de format de portrait par sa conception asymétrique et la dispersion aléatoire de ses personnages »³⁷⁰. Les trois figures féminines auraient pour seul et unique modèle Jane de Glehn, une des amies de Sargent, elle-même artiste peintre³⁷¹.

D'une grande symétrie, la composition en plans alternés favorise le traitement de la perspective tout en conférant à la scène une profondeur rythmée successivement par la loggia, l'alignement des plantes en pots, le bassin central, le mur d'enceinte et au-delà, la colline sur laquelle semble se détacher la masse d'une construction allongée. Les coups de brosses sont dynamiques et vifs, animant le feuillage des plantes en pot d'un camaïeu de verts avec une occasionnelle touche de jaune; le traitement hâtif du mur d'enceinte accentue l'effet de matérialité. Les trois figures féminines, constituant autant de taches blanches à l'avant-plan droit de la scène sont contrebalancées par la surface vive et réfléchissante d'un élément de maçonnerie situé au plan médian gauche. Aucune de ces femmes ne regarde la spectatrice ou le spectateur qui de ce fait n'est pas invité.e à pénétrer dans l'espace représenté. Aucun jeu de regards non plus n'anime la scène. Cette apparente absence de communication entre les protagonistes contribue, avec la symétrie et les nombreuses lignes horizontales de cette peinture, à renforcer la sensation de quiétude qui se dégage de la scène. Seules les lignes verticales des colonnes, les lignes courbes des arcs de la loggia et celles de la colline à l'arrière-plan confèrent un certain dynamisme à la scène qui invite le regard à voyager à travers ce jardin, buter contre le mur du fond avant de s'élancer à l'assaut de la colline pour enfin se libérer dans le ciel animé de nuages.

Ce calme apparent, ce côté hiératique ou statique rappelle certains artistes de la Renaissance, particulièrement du XVe siècle, comme Piero della Francesca. Cette absence d'interaction entre les trois dames qui semblent simplement se prélasser dans la quiétude du jardin pousse à se demander si leur présence ne serait pas un simple prétexte pour l'artiste de traiter du sujet qui de toute évidence est l'élément central ici : la nature, le jardin. Lieu de villégiature et de

³⁷⁰ Elaine Kilmurray, *John Singer Sargent*, Museum of Fine Arts, Boston, [catalogue]. 1999, p. 83.

³⁷¹ David Messum Fine Art. En ligne, <https://www.messums.com/artists/view/175/Jane%20Emmet%20de_Glehn>. Consulté le 2 février 2022.

représentation sociale chez Sargent, il est, dans les œuvres de la Renaissance, souvent chargé d'une dimension spirituelle ou religieuse, associé à l'*hortus conclusus*, thème iconographique important dans de nombreuses représentations de la Vierge.

Ce tableau de Sargent permet aussi d'aborder de nouveau un autre thème de grande importance pour la Renaissance : l'usage de la perspective. Dans *At Torre Galli: Ladies in a garden*, l'analyse de la perspective peut se faire à travers plusieurs éléments. Tout d'abord, l'usage de l'horizon bouché par un plan intermédiaire -ici le mur d'enceinte- tel qu'on peut le voir dans la *Résurrection du fils de Théophile* par Masaccio, à la Chapelle Brancacci ainsi que dans plusieurs *Annonciations* dont celle de Domenico Veneziano est une solution picturale pour laquelle ont opté de nombreux artistes de la Renaissance, tant en Europe du Nord, qu'en Italie. Ce procédé était une des façons de traiter de la représentation de la perspective, voire de la contourner à une époque où l'exercice n'était pas encore totalement maîtrisé.

Un autre élément à considérer est l'usage de la colonne. Dans le tableau de Sargent, elle semble isoler une des figures du reste du groupe, formant sur la surface plane de la toile un véritable obstacle à la vue entre les personnages représentés, reprenant ici aussi une solution fréquemment utilisée dans certaines œuvres de la Renaissance et même de la proto-Renaissance, comme l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti. Cette notion de ce qui est visible et de ce qui ne l'est pas est intimement liée à la délicate question de la représentation de l'invisible, du mystère de l'incarnation, traité par les peintres italiens de l'époque. Dans son *Annonciation italienne*, Daniel Arasse se penche sur ce thème ainsi que sur le rôle que la perspective et ses procédés mathématiques auront pour rendre ce sujet discernable à l'œil humain. Rappelons cependant que les peintres du Trecento, dont Lorenzetti fait partie - mais également Giotto -, n'avaient qu'une notion intuitive mais non scientifique de la perspective à laquelle ils réussissaient à accéder, l'on pourrait dire, par tâtonnements, jusqu'au *Traité* d'Alberti et les travaux de Brunelleschi, comme on l'a vu plus haut.

*L'Annonciation*³⁷² d'Ambrogio Lorenzetti, analysée par Daniel Arasse est une œuvre de la protoRenaissance, qui propose un exemple précoce mais néanmoins intéressant de la perspective dans le rendu du mystère de l'Incarnation. Il s'agit d'une tempera sur panneau de bois datant de 1344 et mesurant 1m27 sur 1m20, conservée à la Pinacothèque de Sienne. Elle a pour particularité d'avoir été commandée par les Magistrats de la Gabelle, une autorité communale et non religieuse, afin d'orner la salle du Consistoire du *Palazzo Pubblico* de Sienne. Selon Arasse, bien que les intérêts religieux et publics soient fortement liés dans la Sienne du XIVe siècle, l'œuvre n'était pas destinée au culte mais « à manifester, dans le lieu d'exercice du pouvoir civique, la dévotion officielle des autorités envers la Vierge, protectrice de la ville et de son territoire »³⁷³. Rappelons que c'est dans ce même Palazzo Pubblico, qu'Ambrogio Lorenzetti avait réalisé, quelques années seulement auparavant, une œuvre profane : les fresques de *l'Allégorie et effets du Bon et du Mauvais Gouvernement*. Ce cycle de fresques au thème politique se voulait une sorte d'exemple à suivre mais aussi d'avertissement adressés aux détenteurs du pouvoir.

Mais revenons au thème de l'Annonciation. Arasse fait observer que l'œuvre de Lorenzetti s'inspire de celle réalisée en 1333³⁷⁴ -onze ans auparavant- par Simone Martini pour le *Duomo* de Sienne, mais pour transmettre un message sensiblement différent. Comme Martini, Lorenzetti « dispose les deux figures [l'Ange Gabriel et la Vierge Marie] de part et d'autre d'un axe central (figuré ici par une colonne gravée dans le support) et, surtout, sa structure d'ensemble exclut toute représentation d'architecture, reposant sur l'association/opposition d'un fond d'or et d'un sol coloré »³⁷⁵. Cette opposition de traitement entre le fond devenu immatériel, voire irréel et le sol bien concret ainsi que la représentation des figures partagées entre l'un et l'autre serait un moyen de représenter le mystère de l'incarnation. Une partie est campée dans un monde tangible, l'autre, siège du mystère, représentée dans une dimension sublimée, spirituelle, rappelant la manière byzantine. Selon Arasse, l'articulation de

³⁷² Voir Figure 23, p. 140.

³⁷³ Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne*, Hazan, Paris 1999, p. 75.

³⁷⁴ Voir Figure 24, p. 141.

³⁷⁵ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 75.

l'*Annonciation* de Lorenzetti en deux plans (supérieur doré et inférieur matérialisé grâce à la perspective) symbolise « le moment précis de l'Incarnation du Christ »³⁷⁶. Et la colonne telle que représentée par Lorenzetti vient préciser la nature mystique de cet événement : dans la partie inférieure du panneau, siège d'une réalité matérielle et tridimensionnelle, la colonne reste bien visible tant qu'elle se profile sur la surface du sol. Elle « est opaque et passe même *devant* la robe de Marie, qu'elle cache ponctuellement »³⁷⁷. Mais dans la partie supérieure, elle se confond avec le fond d'or. Elle « n'est ni *devant* si *sur* le fond d'or; elle est *dans* ce fond, précise Arasse, au même titre que les lettres gravées de la salutation angélique », sans effets de superposition. Arasse reprend le terme de colonne « impliquée » dans ce fond or, qui n'est pas celui « d'un espace organisé en plans successifs »³⁷⁸. C'est ce choix délibéré de Lorenzetti de ne pas s'aligner sur la pratique de Martini qui atteste, selon Arasse, de la représentation du moment précis de l'Incarnation.

Arasse note également une « invisibilité » similaire chez Piero della Francesca, dans l'*Annonciation*³⁷⁹ qui couronne le Polyptyque de Pérouse. La scène représente la rencontre entre l'archange Gabriel et Marie, tel que décrit dans l'évangile. L'élément caractéristique de cette *Annonciation* est la représentation hardie de l'espace architectural, en rupture avec la tradition : la force de l'utilisation des lignes de perspective envahit le plan du support, conférant à l'ensemble un dynamisme qui semble mieux révéler la nature spirituelle, toute en retenue de la scène. Pour mieux cerner l'œuvre, Arasse a entrepris de reconstituer, sur un plan, l'architecture des lieux. En effet, selon Arasse, des études ont attesté « la rigueur de la construction mathématique »³⁸⁰ du cloître où se déroule la rencontre, écartant toute représentation improbable du lieu. Ce postulat dévoile alors un « paradoxe délibéré » de la part de l'artiste qui « utilise sa science perspective pour affaiblir sensiblement la perception de la profondeur que cette même science élabore ». En substance, ce que révèle une reconstruction géométrique de

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 77.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Voir Figure 25, p. 142.

³⁸⁰ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 41.

l'édifice imaginé par Piero -ou plutôt ce qu'il tente de dérober au regard de l'observateur, à son « œil-intellect »-, au-delà d'un effet de raccourci inhérent à la représentation en perspective, c'est l'emplacement physique de Marie par rapport à l'ange. La reconstitution du plan du pavement, rythmé par un agencement de carreaux organisés sur une trame de lignes de fuite, place Marie derrière un massif de colonnes, la rendant ainsi « invisible », dérobée du regard de l'ange. « Le sens théologique de cette opération géométrique tient à ce qu'elle met en cause un objet, la colonne, dont la valeur allégorique était alors bien établie : la colonne est [...] une figure du Christ, abondamment employée tant au XIV^e qu'au XV^e siècle ». Par ce procédé, suggère Arasse, Piero réussit à peindre « très précisément la présence de cet invisible dans le visible »³⁸¹, soit la vie portée par Marie en son sein, « une figure de l'incommensurable venant dans la mesure »³⁸².

Avec *At Torre Galli: Ladies in a garden*, Sargent reprend à sa manière, de façon subtile et non déclarée, un thème religieux, récurrent dans l'art occidental. De façon naturelle, instinctive pourrait-on dire, Sargent s'intéresse, au-delà du portrait qui lui a valu une grande popularité, à des idées ou thèmes abondamment traités depuis le Moyen-Âge. Il le fait sans explicitement déclarer une volonté de rechercher ou étudier ces idées. S'il est naturel de retrouver dans ses œuvres l'emploi de la perspective, le fait qu'il ait peint des scènes rappelant un thème religieux se rapportant à l'Annonciation est signe de la difficulté à le définir catégoriquement comme adepte d'un genre pictural plutôt qu'un autre.

Malgré une formation plutôt moderniste - on rappellera que l'enseignement acquis auprès de Carolus-Duran, qui érigeait Velázquez en modèle absolu, était considéré à l'époque à l'avant-garde de la pratique artistique - et malgré les critiques de certains cercles également modernistes proclamant que sa peinture était archaïque et contraire aux tendances contemporaines John Sargent continuera de peindre jusqu'à sa mort en 1925³⁸³. On peut déduire que son exposition

³⁸¹ *Ibid.*, p. 44.

³⁸² *Ibid.*, p. 45.

³⁸³ « *At Torre Galli: Ladies in a garden* », Royal Academy. En ligne, *op. cit.*

dès un jeune âge à l'art et à la culture italienne, sa scolarité peu conventionnelle -aussi peu institutionnelle qu'elle ait pu être -, puis sa formation artistique en France lui auront donné une ouverture d'esprit, une attitude d'accueil à l'endroit des différents styles qu'il a côtoyé pendant sa jeunesse, étudié lors de ses années de formations et découverts au cours de ses voyages, sans jamais vraiment se laisser enfermer dans aucun d'entre eux. Une forme de syncrétisme pour cet artiste états-unien vivant en Europe.

Selon Prettejohn, « Sargent resists simple classification as either a modernised academic or a toned-down avant-gardist; his art lacks important defining characteristics of both poles. [...] Art historians have therefore seen his style as a compromise, hovering somewhere between traditionalism and modernism, yet committed to neither »³⁸⁴.

À sa disparition, il fut acclamé en Europe et aux États-Unis comme le plus grand portraitiste de sa génération³⁸⁵. Il restera une figure clé dans la transition de l'art académique traditionnel à un style de peinture plus libre et moderne³⁸⁶.

³⁸⁴ Elizabeth Prettejohn, *Interpreting Sargent*, Tate Gallery Publishing, 1998, p. 11.

³⁸⁵ Elaine Kilmurray, *Sargent e l'Italia*, op. cit., p. 19.

³⁸⁶ "At Torre Galli: Ladies in a garden", Royal Academy. Op. cit.

CONCLUSION

L'art états-unien s'est formé, du moins à ses débuts, dans le sillage de deux pôles majeurs : la mémoire du passé européen d'une part, et la conquête de l'Ouest américain, à la frontière en perpétuel mouvement, d'autre part. Si l'on considère qu'en l'espace d'une centaine d'années - de 1850 à 1950- « l'art et la culture américains sont passés d'un statut provincial à un statut international » ou, en d'autres termes, « de la représentation figurative du particulier à l'interprétation abstraite d'idéaux universels »³⁸⁷, la longue période qui marque la fin du XIXe siècle a vu se confirmer le processus de maturation des artistes états-unien.ne.s, tant ceux et celles resté.es au pays que ceux et celles qui ont pratiqué leur art en Europe.

Rappeler dans un premier temps le contexte historique du Grand Tour avec l'arrivée progressive en Europe d'artistes états-unien.nes en quête d'inspiration ou d'un complément de formation puis dans un deuxième temps le processus de maturation de l'identité artistique des jeunes États-Unis d'Amérique accompagné, entre autres, de la mise en place d'appareils académiques et l'émergence de mouvements artistiques à caractère quasi national, tel que la Hudson River School, a permis de mieux appréhender les œuvres présentées dans cette étude et dont la lecture pourrait se faire à travers le prisme double de caractéristiques états-uniennes ou européennes.

Les parcours de George Inness, Elizabeth Boot Duveneck et John Singer Sargent, trois artistes états-unien.ne.s qui, pour des raisons et dans des circonstances diverses, ont vécu en Europe, partagent un certain nombre de points communs. D'abord, alors qu'elles.ils étaient basé.e.s en Italie - ou, dans le cas de George Inness, l'avaient choisie comme destination de prédilection-, leurs formations artistiques respectives les ont amené.e.s à se rendre en France. Dans la deuxième partie du XIXe siècle, Paris était alors considéré comme le plus important centre artistique du monde. Chacun.e à sa manière, elles.ils y acquerront une formation moderne qui cherche à prendre ses distances d'avec l'enseignement académique plus conventionnel. Sans

³⁸⁷ William C. Agee, Susan C. Faxon, *Coming of Age: American Art, 1850s to 1950s*, Yale University Press, 2006.

pour autant être des figures rebelles, tous trois étaient animés d'un désir de liberté dans la pratique de leur art, qui était souvent encouragé dans leur parcours didactique. Elles.ils cultivaient également une forme d'indépendance vis à vis de leur patrie que la distance géographique seule ne suffit pas à justifier. De ce fait, leur choix de sujets ainsi que leurs styles n'ont pas à se soumettre aux diktats des Écoles ou aux exigences du marché états-uniens, plus sensible à un art local qui glorifiait la jeune nation. Au contraire, elles.ils ont instinctivement puisé dans le creuset culturel européen tout ce qui pouvait nourrir leur inspiration, que ce soit auprès de leurs confrères contemporains comme des maîtres du passé. Dans un contexte qui ne peut, certes, être comparable, elles.ils pourraient être rapprochés de nombreux artistes du XXe siècle qui « se sont libérés de la pression du motif nationaliste qui a longtemps dominé, et qui domine encore parfois, l'art américain »³⁸⁸.

Les influences diverses auxquelles elles.ils étaient exposés et qu'elles.ils ont naturellement intégré à leurs œuvres ont enrichi leur art d'une dimension qui n'a pas toujours été recherchée aux États-Unis. De nombreux témoignages de la fin du XIXe siècle, notamment des critiques ou d'artistes, ont fait observer que l'art était un agent civilisateur inévitable pour l'Amérique de l'après-guerre civile et que les académies européennes étaient tout simplement les meilleurs endroits pour apprendre les compétences nécessaires pour attirer des mécènes nouvellement riches et sophistiqués.

Commentant l'exposition « A New World : Masterpieces of American Painting, 1760-1910 », tenue *Museum of Fine Arts* de Boston en 1983, parallèlement à une autre sur un thème similaire au *Detroit Institute of Arts*, H. Barbara Weinberg faisait remarquer que l'une questionne la part d'Américanité dans l'art Américain tandis que l'autre « acknowledge that what was American in late nineteenth-century American art was the fact that it was not very American »³⁸⁹. Une tentative de définition de ce qu'a été et, dans une certaine mesure, de ce qu'est encore la nature

³⁸⁸ Frances K. Pohl, *op. cit.*

³⁸⁹ H. Barbara Weinberg, *op. cit.*, p. 77.

hétéroclite de l'art états-unien, si l'on s'en tient au point de vue strictement européocentré qui lui était encore porté au XIXe siècle.

ANNEXE A

Figure 1
Feast of the Rose Garlands



Albrecht Dürer

Das Rosenkranzfest

1506

Huile sur bois

162 x 192 cm

National Gallery Prague

https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.O_1552

Figure 2

Agrippine Landing at Brundisium with the Ashes of Germanicus



Benjamin West

Agrippine Landing at Brundisium with the Ashes of Germanicus

1768

Huile sur toile

163,8 x 240 cm

Yale University Art Gallery, New Haven, CT,

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/46131>

Figure 3

A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning



Thomas Cole

A View of the Two Lakes and Mountain House, Catskill Mountains, Morning

1844

Huile sur toile

91 x 136 cm

Brooklyn Museum, NY

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1069>

Figure 4
Sunset in the Wood



George Inness

Sunset in the Wood

1891

Huile sur toile

122.2 x 183.2 cm

National Gallery of Art, Corcoran Collection, Washington

<http://www.corcoran.org/collection/sunset-woods>

Figure 5
The Open Air Breakfast



William Meritt Chase

The Open Air Breakfast

1888 env.

Huile sur toile

95.1 × 144.1 cm

Toledo Museum of art, Toledo, Ohio

<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/54971/the-open-air-breakfast?ctx=a35d832a-3f22-4561-96b2-3f0eb62e60da&idx=3>

Figure 6
The Dinner Party



Henry Sargent

The Dinner Party

1821

Huile sur toile

156,5 x 126,5 cm

Museum of Fine Arts, Boston

<https://collections.mfa.org/objects/31745>

Figure 7
The Staircase Group



Charles Willson Peale

Staircase Group (Portrait of Raphaëlle Peale and Titian Ramsay Peale I)

1795

Huile sur toile

226 x 105 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

<https://philamuseum.org/collection/object/102998>

Figure 8
View near Florence



George Inness

View near Florence

1857

Huile sur toile

11,4 x 17,8 cm

Museum of Fine Arts, Boston

<https://www.oceansbridge.com/shop/museums/boston-museum-of-fine-arts/view-near-florence-1857>

Figure 9
Twilight on the Campagna



George Inness

Twilight on the Campagna

1851-1852

Huile sur toile

96,5 x 136,2 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

<https://www.philamuseum.org/collection/object/49639>

Figure 10
The Monk



George Inness

The Monk

1873

Huile sur toile

97,95 x 162,8 cm

Addison Gallery of American Art, Andover (MA)

https://accessaddison.andover.edu/Media/images/Object_Images/PermanentCollection_Images/A_Painting/1950s/1956.6.jpg

Figure 11
The Alban Hills



George Inness

The Alban Hills

1873

Huile sur toile

78,4 x 114,5 cm

Worcester Art Museum, Massachusetts

<https://worchester.emuseum.com/objects/3432/the-alban-hills>

Figure 12
Narcissus on the Campagna



Elizabeth Lyman Boott Duveneck

Narcissus on the Campagna

1872-1873 env.

Huile sur bois

40.32 x 17.78 cm

Museum of Fine Arts, Boston

<https://collections.mfa.org/objects/35592>

Figure 13
The Villa Castellani at Bellosguardo



Elizabeth Lyman Boott Duveneck

The Villa Castellani at Bellosguardo

1887

Aquarelle

49.2 x 69.5 cm

National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.

<https://www.uffizi.it/en/magazine-imagines/imagines-5-eng>

Figure 14
Woman and Children



Elizabeth Boott Duveneck

Woman and Children

1878

Huile sur toile

127 x 137 cm

Cincinnati Art Museum, Cincinnati

<https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=23342139>

Figure 15

Madonna con Gesù Bambino San Giovanni Battista Bambino e Sant'elisabetta



Allori Agnolo, dit *il Bronzino*

Madonna con Gesù Bambino San Giovanni Battista bambino e Sant'Elisabetta

1560 env.

Huile sur bois

100 x 126 cm

Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples

catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500625106#lg=1&slide=0

Figure 16
Dr. Pozzi at Home



John Singer Sargent

Dr. Pozzi at Home

1881

Huile sur toile

203 x 102 cm

Hammer Museum, UCLA, Los Angeles

<https://hammer.ucla.edu/blog/2014/10/dr-pozzi-comes-home>

Figure 17
The Nobleman with his Hand on his Chest



El Greco (Domenikos Theotokopoulos)

The Nobleman with his Hand on his Chest - (El caballero de la mano en el pecho)

1580 env.

Huile sur toile

81,8 x 66,1 cm

Musée du Prado, Madrid

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-nobleman-with-his-hand-on-his-chest/9cb73bdf-66e8-4826-a79c-5de2b15a1da6>

Figure 18
Study of Architecture



John Singer Sargent

Study of Architecture

1910 env.

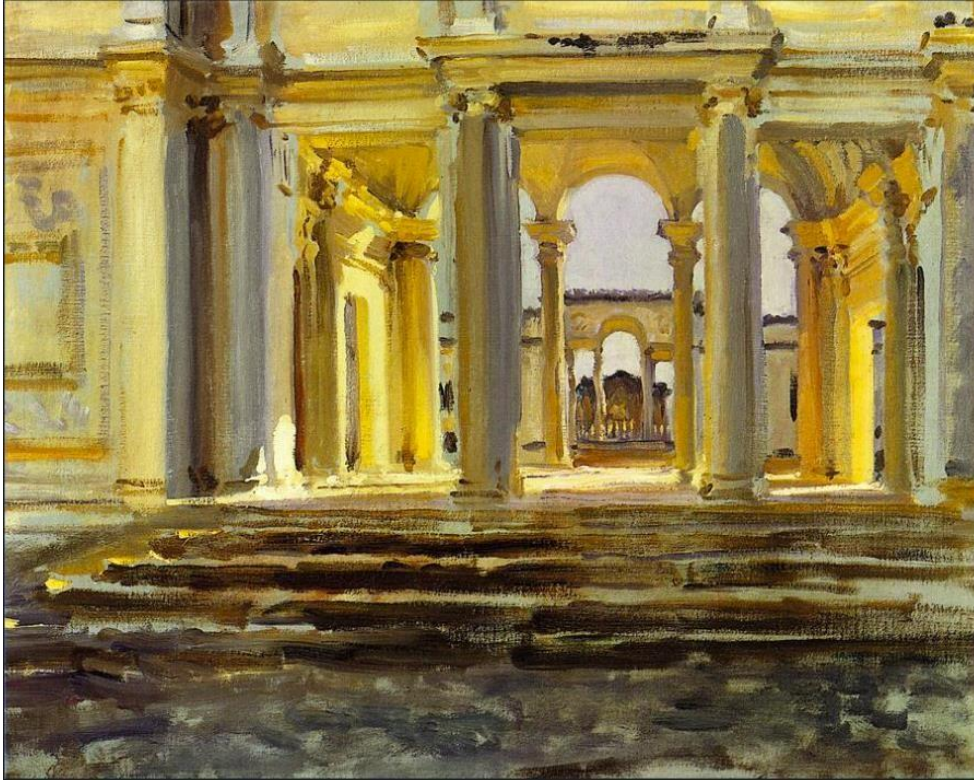
Huile sur toile

71,10 x 88,90 cm

Fine Arts Museum of San Francisco

<https://art.famsf.org/john-singer-sargent/study-architecture-florence-6614>

Figure 19
Villa Giulia



John Singer Sargent

Villa Giulia

1902 env.

Huile sur toile

53,3 x 68 cm

Collection privée

<https://www.wikiart.org/en/john-singer-sargent/villa-papa-giulla>

Figure 20
Eiger from Mürren



John Singer Sargent

Eiger from Mürren (from "Splendid Mountain Watercolours" Sketchbook)

1870

Aquarelle et mine de plomb sur papier vélin blanc cassé

40,6 x 27,6 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/14386>

Figure 21
Venitian Interior



John Singer Sargent

Venitian Interior

1880-1882 env.

Huile sur toile

68,3 x 86,8 cm

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

<https://carnegieart.org/resource/loving-kindness-meditation-3/>

Figure 22
At Torre Galli : Ladies in a Garden



John Singer Sargent

At Torre Galli: Ladies in a Garden

1910

Huile sur toile

71,1 x 91,4 cm

Royal Academy of Arts, Londres

https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/at-torre-galli-ladies-in-a-garden?all_fields=john+sargent&form=objects&index=6&total_entries=12

Figure 23
Annunciazione



Ambrogio Lorenzetti

Annunciazione (detta Madonna dei Donzelli)

1344

Tempera sur panneau

127 x 120 cm

Pinacoteca Nazionale di Siena, Sienne

[https://pinacotecanazionale.siena.it/opere/#!/prettyPhoto\[opere\]/34/](https://pinacotecanazionale.siena.it/opere/#!/prettyPhoto[opere]/34/)

Figure 24
Annunciazione e i santi Ansano e Massima



Simone Martini

Annunciazione e i santi Ansano e Massima

1333

Tempera sur panneau, fond d'or

184 x 210 cm

Le Gallerie degli Uffizi, Florence

<https://www.uffizi.it/opere/annunciazione-e-i-santi-ansano-e-massima>

Figure 25
Annunciazione (Polittico di Sant'Antonio)



Piero della Francesca

Polyptyque de Pérouse (Annonciation)

1470

Détrempe sur bois

122 × 194 cm

Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia

<https://www.foliamagazine.it/annunciazione-rinascimento/piero-della-francesca-polittico-disantantonio/>

BIBLIOGRAPHIE

ARASSE, Daniel, *L'Annonciation italienne*, Hazan, Paris 1999, 364 p.

AGEE, William C., FAXON, Susan C., *Coming of Age: American Art, 1850s to 1950s*, Yale University Press, 2006, 136 p.

BARDAZZI, Francesca, *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del nuovo mondo*, [Catalogue d'exposition]. Venise, Marsilio, 2012, 287 p.

CIKOVSKY, Nicolai, Jr. et QUICK, Michael, *George Inness*, [Catalogue d'exposition]. Los Angeles County Museum of Art, 1985, 213 p.

COETZEE, John Maxwell, *Paysage sud-africain*, Verdier, 2008, 59 p.

CREISSELS Anne, Zapperi Giovanna, « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art », in: *Histoire de l'art*, N°63, 2008, pp. 155-162.

DENTLER, Clara Louise, *Famous Americans in Florence*, Giunti Marzocco, Florence, 1976, 96 p.

GARDNER, James, « George Inness's Italian days », *The magazine antiques*, Vol 178; Nb 2, 2011, pp. 110-115.

GOMBRICH, Ernst H., *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Leonardo Arte, 1997, 688 p.

HABLOT, Laurent, « Le chardon : tout un symbole ». *Historia*, spécial 42, 2018.

HEERING, Sarah, *The nineteenth century French paintings, vol. 1, The Barbizon School*, National gallery Company, London, 2019, 472 p.

INNESS, Jr, George, *Life, art, and letters of George Inness*, New York, The Century Co., 1917, 334 p.

IRELAND, LeRoy, *The Works of George Inness: An Illustrated Catalogue Raisonné*, University of Texas Press, 1965, 476 p.

KIM, David Young, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*, Yale University Press, London, 2014, 304 p.

KITSON, Michael, *Studies on Claude and Poussin*, Pindar Press, London, 2000, 360 p.

- MAZZANTI, Anna, "Golden Days. Artisti Americani in Toscana all'inizio del Novecento". *Paragone*, Arte, Anno LXII, Terza serie – n. 104, 2012, pp.19-35.
- MAZZANTI, Anna, "Lizzie come Ilaria. La breve vita di Elizabeth Boott Duveneck e il realismo macchiaiolo". *Imagines*, n. 5, 2021, pp. 190-223.
- MORGAN, Ann Lee, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Oxford University Press, 2007, 537 p.
- MUNDY, E. James and al., *Renaissance into baroque: Italian master drawings by the Zuccari, 1550-1600*, Cambridge University Press, 1989, 315 p.
- ORMOND, Richard et KILMURRAY, Elaine, *John Singer Sargent*, [Catalogue d'exposition]. Museum of Fine Arts, Boston, 1999, 285 p.
- ORMOND, Richard et KILMURRAY, Elaine, *John Singer Sargent. The early portraits. Complete paintings, volume I*, Yale University, 1998, 304 p.
- ORMOND, Richard et KILMURRAY, Elaine, *John Singer Sargent. Figures and landscapes. 1874-1882. Complete paintings, volume IV*, Yale University, 1998, 446 p.
- ORMOND, Richard et KILMURRAY, Elaine, *John Singer Sargent. Figures and landscapes. 1883-1899. Complete paintings, volume V*, Yale University, 1998, 392 p.
- ORMOND, Richard et KILMURRAY, *Sargent e l'Italia*, [Catalogue d'exposition]. Ferrara Arte, 2002, 370 p.
- OSBORNE, Carol, « The picture season at Villiers-le-Bel, 1876-78: Elizabeth Boott, Thomas Couture, and Henry James ». *Apollo*, 149(447), 1999, pp. 40-51.
- PASTOUREAU, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Seuil 2000, 240 p.
- PETILLON, Pierre-Yves, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 41, no. 1, 1986. 88 p.
- POHL, Frances K., *Framing America : a social history of American art*, New York, Thames & Hudson, 2017, 628 p.
- PORTES, Jacques, *Histoire des États-Unis de 1776 à nos jours*, deuxième édition revue et augmentée, Armand Colin 2010, 2013, 423 p.
- PORTÙS PÉREZ, Javier, « El retrato español. Del Greco a Picasso », [Catalogue d'exposition]. Museo Nacional del Prado, 2004, 398 p.
- PRETTEJOHN, Elizabeth, *Interpreting Sargent*, Tate Gallery Publishing, 1998, 80 p.

PROTTER, Eric, *Painters on painting*, Dover Publications, Mineola, N.Y., 1997, 294 p.

RUSSELL, Diane, *Claude Lorrain 1600-1682*, [Catalogue d'exposition]. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1982, 479 p.

SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, *El Greco: Domenikos Theotokopoulos, 1541-1614*, Taschen, 2004, 96 p.

SONNABEND, Martin and Al., *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*. Farnham: Lund Humphries; in association with the Ashmolean Museum, Oxford, 2011, 200 p.

STEADMAN, John M., *Redefining a period style: "Renaissance," "Mannerism," and "Baroque" in literature*, Duquesne University Press, 1990, 206 p.

TUCKERMAN, Henry T., *Book of the artists*, G. P. Putnam & sons, New York, 1867, 639 p.

TURNER, Jane, *The Grove Dictionary of Art*, Vol. 15, Mcmillan Publishers Ltd, 1996, 925 p.

WEINBERG, H. Barbara, *What's American about American Art? Late-Nineteenth-Century American Painting: Cosmopolitan Concerns and Critical Controversies*, Archives of American Art Journal, 2010 49:1/2, 66-77.

WILMERDING, John, *American art*, Penguin, 1976, 322 p.

WINE, Humphrey, *Claude: The Poetic Landscape*, [Catalogue d'exposition]. National Gallery Publications, London, 1994, 120 p.

WISSMAN, Fronia E. "Sargent's Watercolor Views of Santa Maria Della Salute." Yale University Art Gallery Bulletin 37, no. 2 (1979), pp. 14-19.

WOODS, Kim W., *Making Renaissance Art*, Yale University Press, 2007, 352 p.

YOUNG, Mahonri Sharp, "Duveneck and Henry James: a study in contrasts". *Apollo*, 92(103), pp. 210-217.

Sites internet

Addison Gallery of American Art, addisongallery.org. En ligne, <https://accessaddison.andover.edu/objects-1/info?query=Disp_Maker_1%20all%20%22george%20inness%22&sort=9&page=6>. Consulté le 3 août 2022.

VERY, Kevin J., *The Hudson River School*, dans Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art, 2004. En ligne, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/hd_hurs.htm>. Consulté le 7 février 2022.

BENAYADA Kamila, BRUNET François, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? », *Revue française d'études américaines*, 2006/3 (no 109), p. 39-53. En ligne, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2006-3-page-39.htm>>. Consulté le 5 février 2024.

CAFFIN, Charles H., "The Art and Influence of El Greco." *Art and Progress* 2, no. 3 (1911): 77–80. En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/20560281>>. Consulté le 3 mars 2022.

CAVIGLIA, Susanna, « Raconter une histoire, raconter l'histoire. Penser la peinture narrative à la période moderne (1435-1775) », in *Perspective*. En ligne, <<http://journals.openedition.org/perspective/27873>>. Consulté le 17 avril 2024.

David Messum Fine Art. En ligne, <https://www.messums.com/artists/view/175/Jane%20Emmet%20de_Glehn>. Consulté le 2 février 2022.

HOPPIN, Martha J., "Women Artists in Boston, 1870-1900: The Pupils of William Morris Hunt", *American Art Journal*, vol. 13, no. 1, 1981, pp. 17–46. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/1594260>>. Consulté le 7 février 2022.

LACOSTE, Yves, "The United States and the Rest of the World", *Hérodote*, 2003/2 (No 109), pp. 3-16. En ligne. <<https://www.cairn-int.info/journal-herodote-2003-2-page-3.htm>>. Consulté le 7 février 2022.

MÉROT Alain, « Référence poétique et hiérarchie des genres picturaux au XVIIe siècle : Poussin et le paysage », in *Dix-septième siècle*, 2009/4 (n° 245), p. 609-619. En ligne, <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-609.htm>. Consulté le 17 avril 2024.

MITCHELL, Mark D., *George Inness in Italy*, [Catalogue d'exposition]. Philadelphia Museum of Art Bulletin, 2011, pp. 10-43. En ligne, <<https://www.jstor.org/stable/41500662>>. Consulté le 10 février 2022.

National Academy of Design, nationalacademy.org. En ligne, <<https://nationalacademy.org/theacademy/about-us>>. Consulté le 7 février 2022.

National Gallery of Art, “John Trumbull”. En ligne, <<https://www.nga.gov/collection/artistinfo.1936.html>>. Consulté le 7 février 2022.

National Parks Service, “Independence Hall”. En ligne, <<https://www.nps.gov/places/000/independence-hall.htm>>. Consulté le 7 février 2022.

NYGREN, Edward J. “The First Art Schools at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts”, dans *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 95, no. 2, 1971. En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/20090541>>. Consulté le 7 février 2022.

Philadelphia Museum of Art, philamuseum.org. En ligne, <<https://www.philamuseum.org/collection/object/49639>>. Consulté le 2 août 2022.

PICH, Federica, “Ut pictura poesis”, in *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, Sgarbi M. (eds), 2020, Springer. En ligne, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_382-1>. Consulté le 17 avril 2024.

PUPPI, Lionello, “Il Soggiorno Italiano Del Greco.” *Studies in the History of Art* 13 (1984), pp. 133–51. En ligne, <<http://www.jstor.org/stable/42617971>>. Consulté le 5 mars 2022.

Royal Academy, “At Torre Galli: Ladies in a garden”, Royal Academy. En ligne, <<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/at-torre-galli-ladies-in-a-garden>>. Consulté le 28 novembre 2020.

SESSER, Stan, “Up From the Basement—To Stardom”, *The Wall Street Journal*, 12 février 2011. En ligne, <<https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703437304576120652278312150>>. Consulté le 2 août 2022.

SHELLEY, Marjorie, “‘Splendid Mountain,’ a Sketchbook by the Young John Singer Sargent”, in *Metropolitan Museum Journal* 28 (1993): 185–205. En ligne, <https://doi.org/10.2307/1512926>. Consulté le 17 avril 2024.

TURNER, Frederick Jackson, “The Frontier in American History”, dans *University of Virginia, Department of English*. En ligne, <xroads.virginia.edu/~Hyper/TURNER/home.html>. Consulté le 7 février 2022.

WEINBERG, Barbara, *John Singer Sargent (1856–1925)*, The Metropolitan Museum of Art. En ligne, <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12278>>. Consulté le 2 février 2024.

YOUNG, Mahonri Sharp, “The Two Worlds of Frank Duveneck.” *American Art Journal*, vol. 1, no. 1, 1969, pp. 92–103. En ligne, <<https://doi.org/10.2307/1593857>>. Consulté le 7 février 2022.