

Le « Grand Style » dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds

Deborah WAINTRAUB



Fig. 1 : Joshua Reynolds, *Nymph and Cupid* ou *Cupid untying the zone of Venus*, 1788, huile sur toile, 127,5 x 101 cm, Hermitage, St Petersburg.

Une étoffe de velours rouge voltige dans le fond de la toile et construit l'espace (fig. 1). Ce rouge est profond, en proie à la lumière du tableau. Tantôt rouge, tantôt noir, il existe à travers la clarté et l'obscurité. Ce morceau de velours se déploie au-dessus d'une Vénus, faisant ainsi écho aux souvenirs de peinture italienne. Réminiscences de la *Vénus endormie* de Giorgione, ou de la *Vénus d'Urbino* du Titien, tout y conspire. La couleur pourpre se mêle à la chair blanche, le drapé ondoie en écho aux courbes de Vénus. Ce velours participe à un paysage agité et énigmatique, qui se construit par la couleur, le blanc, le gris, le bleu. On perçoit un arbuste fleuri, en mouvement, qui se fond dans le

drapé. Les fleurs rouges sont comme un rappel du petit bouquet tenu par la *Vénus D'Urbino*. Au centre de la toile, une nymphe est étendue, le haut de son corps est incliné. Son bras droit est redressé, et sa main cache en partie son visage. Le brun de la chevelure, le visage détourné, caché sans l'être, la présence de Cupidon, sont comme autant d'évocations de *la Vénus au miroir* de Velasquez. La poitrine est nue, la nymphe est habillée d'un drapé blanc, raccroché entre les seins par un nœud, à la façon de *l'Ariane endormie* du Vatican. Cette gracieuse nudité ne fait pas oublier le visage qui est traité comme un portrait. Un œil seul est dévoilé. Le regard est féminin et malicieux. La teinte de la joue, la grâce de la figure et du port de tête évoquent les portraits de femmes anglaises de Sir Joshua Reynolds, et tout particulièrement celui de *Mrs Abington*.

A Nymph and Cupid est l'œuvre de ce peintre anglais célèbre et reconnu comme portraitiste. La singularité de l'image atteste que le style de Reynolds est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Gainsborough l'avait relevé : « Damn him, how various he is !¹ », soulignant la variété et le caractère insaisissable du style de l'artiste.

L'idée de « style » semble aujourd'hui admise. Pourtant, lorsque Sir Joshua Reynolds, premier Président de la Royal Academy, est amené à théoriser l'art de peindre, au sein même de cette institution, la notion le préoccupe suffisamment pour qu'il se propose de la définir dans ses *Discours sur la peinture*. C'est l'idée de « grand style » qui intéresse le peintre. Le terme intervient systématiquement pour commenter l'œuvre de grands maîtres de la peinture continentale. D'autres auteurs se sont penchés sur cette question du « grand style » avant Reynolds et parmi ses contemporains. Elle a été explorée par différents théoriciens de l'histoire de l'art, comme Johann Joachim Winckelmann dans son *Histoire de l'Art de l'Antiquité*, Jonathan Richardson dans *Theory of painting Of Grace and Greatness*, et l'académicien viennois Heinrich Friedrich Füger. Sous la plume de Reynolds, l'idée de « grand style » apparaît dans les *Voyages pittoresques*², les *Lettres au flâneur*³ (*the Idler*), les commentaires des poèmes de Du Fresnoy⁴ et dans certaines de ses correspondances⁵. Notre étude de la question se limite aux *Discours sur la peinture* (1769 à 1790). Discours académiques, prononcés à la Royal Academy de Londres, dans lesquels le « grand style » intervient comme un terme récurrent, abstrait et souvent confus, ce que nombre d'auteurs, William Blake⁶ le premier, n'ont pas manqué de souligner. Les titres des troisième, quatrième et cinquième *discours*, font intervenir explicitement cette notion de « grand style ».

Sans jamais évoquer sa propre peinture, le « grand style » semble parfois dissimuler une ambiguïté dans la peinture de Reynolds. Il convient d'interroger cette théorie du « grand style » et de la confronter à l'œuvre peinte pour en extraire une certaine unité.

¹ Cité dans W.M CONWAY., *The Artistic development of Reynolds and Gainsborough two essays*, London, Seesley & co, 1886, p. 14-15.

² Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques*, publiés au complet pour la première fois, traduction nouvelle avec une introduction, des notes et un index par Louis Dimier, Paris, Renouard, H. Laurens, 1909, p. 297.

³ *Ibid.*, p. 281.

⁴ Joshua REYNOLDS, *Œuvres complètes, contenant ses Discours aca académiques ses notes sur le Poème de "l'Art de Peindre" de Du Fresnoy*, Paris, l'Auteurs, 1806.

⁵ Joshua REYNOLDS, *The letters of Sir Joshua Reynolds*, New Haven London, Yale University Press, 2000, p. 30, p. 222.

⁶ William BLAKE, *William Blake's writings*, Oxford, At the Clarendon Press, 1978.

I. La quintessence du « Grand Style »

Le « grand style » est présenté comme une notion hybride, oscillant entre idéal, perfection et empirisme.

Les principes fondateurs du « grand style »

Un « beau idéal » comme reflet d'une pensée continentale

D'après Reynolds, le « grand style » tend vers une idée de perfection en peinture. La notion est associée à cette idée : « Toutes les langues ont des mots propres destinés à exprimer cette perfection : le *gusto grande* des Italiens, le *beau idéal* des Français, le *great style*, le *genius* et le *taste* des Anglais, ne sont que différentes dénominations de la même chose.⁷ ». La perfection et la « beauté idéale » se forment dans une aspiration commune. Elles prennent naissance dans l'esprit du peintre, dans cette « dignité intellectuelle [...] qui ennoblit l'art du peintre »⁸. Il s'agit d'une beauté subjectivée. La théorie esthétique de Reynolds repose sur une imitation du monde tel qu'il devrait être, tel qu'il se présente dans l'esprit du peintre et non tel qu'il est. Dans son état premier, la nature réunit de la même manière perfections et imperfections. Une telle conception de la beauté, saisie par l'intelligence, remonte aux théories platoniciennes issues du *Banquet*. Cet état parfait de la nature, Reynolds l'appelle « forme centrale⁹ ». Cette forme centrale vit en tout et en toute chose ; dans « l'ensemble de la nature humaine, [...] il y a une idée commune et une forme centrale¹⁰ ». Cette esthétique est décisive dans la recherche du « grand style », l'auteur des *Discours* soutient que « la beauté et la simplicité tiennent une place si grande dans la composition d'un grand style.¹¹ ». Le « grand style » se veut intellectuel. Il est le style de l'esprit, qui l'élève et l'instruit. Par conséquent, le peintre réintroduit cette ancienne querelle de l'histoire de l'art, cette « hiérarchie rigide¹² » qui accorde la primauté au dessin, non à la couleur.

⁷ Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991, p. 53. Texte établi d'après l'édition de Louis Dimier.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹² Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et Nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 8.

Selon Erwin Panofsky, le Néoclassicisme « a modelé la théorie des idées dans le sens d'une "esthétique légiférante"¹³. ». Les *Discours sur la peinture* se rattachent à cette doctrine continentale. Toujours dans une quête de perfection, de beauté idéale, c'est par l'intuition sensible que se forme l'idée¹⁴. Et c'est par l'idée que l'artiste doit puiser en lui la beauté des formes.

L'empirisme philosophique fondé sur une tradition britannique

Les préceptes du « grand style » font intervenir la pensée suivante : « en tout l'expérience fait tout¹⁵ ». La quête d'un idéal se joint aux théories contemporaines de Joshua Reynolds, et à l'empirisme. Le peintre érudit suit les traces de John Locke, de Thomas Hobbes ou de Francis Bacon, il s'en réapproprie les théories pour développer une réflexion sur la peinture¹⁶. Toutefois, c'est sûrement la relation d'amitié que Reynolds entretenait avec Edmund Burke (1729-1797) qui jalonna ses idées. L'œuvre majeure de ce dernier, *Recherche philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*¹⁷, inscrit l'empirisme et l'expérience comme source du beau et du sublime. L'empirisme se construit à l'encontre de l'inné ou de la volonté divine¹⁸, par la connaissance.

Reynolds en appelle à l'observation. Seule l'observation qui émane de l'expérience compte. Elle permet d'idéaliser la nature et de s'en écarter pour produire ce « beau idéal ». Par l'expérience, l'artiste accède à la connaissance de la beauté et de la difformité dans la nature. C'est par elle que le peintre perçoit « les points faibles, leur mesquineries, leurs imperfections.¹⁹ ». Pour établir une forme parfaite, le jeune peintre se doit d'« observer ». L'œil doit apprendre, « contempler », « comparer », « corriger » les formes d'une nature imparfaite. Reynolds affirme d'ailleurs : « Cette longue et laborieuse comparaison doit être la première étude du peintre qui veut atteindre le grand style. Par ce moyen il acquiert une juste

¹³ Erwin PANOFSKY, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983 ; rééd. 1989, p. 135.

¹⁴ BELLORI dans *l'Ideal del Pittore, dello Scultore e dell' Architetto* présente immédiatement dans l'introduction son inspiration néoplatonicienne, l'esprit du créateur produit « des formes et des modèles qui sont à l'origine de toute créature, c'est à dire les Idées ».

¹⁵ J. Reynolds, *Discours sur la peinture, op. cit.*, p. 54.

¹⁶ David LEAROCK METZGAR, *Studies in the discourses of Sir Joshua Reynolds*, University of California, 1997. Selon l'auteur de la thèse, l'empirisme prôné dans ses *discours* proviendraient des écrits de David Hume et Alexander Gérard.

¹⁷ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1998.

¹⁸ J. REYNOLDS, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p 53 : « il examine son propre esprit et n'y trouve rien de l'inspiration divine [...] tous les avantages qu'il se connaît se réduisent à ceux que donne l'observation et une solidité de jugement ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

idée des belles formes ; il corrige la nature par elle-même, et l'état imparfait de celle-ci par son état le plus parfait.²⁰». La nature n'est pas à entendre dans son sens commun. Füssli en donne une définition rigoureuse dans ses *Conférences* : « Par *nature*, j'entends les principes permanents et généraux des objets visibles, lorsqu'ils ne sont ni défigurés par quelque accident, ni dénaturés par la maladie, ni modifiés par l'usage ou les coutumes locales. La nature est une idée collective, et, si son essence existe dans chaque individu de l'espèce, aucun objet donné ne saurait la contenir dans sa perfection.²¹ ».

Le « grand style » est irrévocablement associé à l'expérience, à l'intuition sensible. Cette oscillation entre idéalisme et empirisme est une spécificité de la pensée anglaise. La « beauté idéale » exige une synthèse faite par l'esprit des éléments perceptibles. L'esprit est la source de deux éléments : l'idée de la beauté et la connaissance pour y parvenir.

Au-delà des doctrines continentales, Reynolds fonde ses développements sur des théories qui lui sont contemporaines. Mais, au premier abord, la recherche d'un idéal ne va pas de pair avec la théorie de l'expérience et de l'empirisme proposée dans les *Discours sur la peinture*. C'est seulement bien plus tard, que Panofsky dans *Idea*, parvient à les concilier. En effet, l'auteur réunit idéalisme et empirisme philosophique. Il utilise le terme de « combat » pour opposer les maniéristes à l'esthétique « naturaliste » et à cette « esthétique idéaliste ». Ce combat, écrit-il, qui « se livre simultanément sur le double front de la métaphysique et de l'empirisme, explique le caractère proprement polémique et normatif des conceptions néoclassiques²² ».

Une théorie reposant sur une « idée générale » de la nature

Pour aspirer au « grand style », le peintre doit se consacrer à l'« idée générale » de la nature et réemployer dans la peinture « les façons générales qui sont partout et toujours les mêmes²³ ». Dans chaque élément de la nature, il y a « une idée commune et une forme centrale, abstraite des différentes formes individuelles²⁴ ». Cette forme générale offre vérité et beauté. L'artiste doit rechercher et atteindre « l'idée générale de la perfection » dans chaque chose. Et ceci, dans l'espoir d'exprimer la grandeur de son style. L'auteur livre quelques indices concrets de la représentation de l'« idée générale » de la nature, qui « s'étend à toutes

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

²¹ Johann Heinrich FÜSSLER, *Conférences sur la peinture*, Paris, ENSBA, 1994, p. 10-11.

²² Erwin PANOFSKY, *Idea*, *op. cit.*, p., 133.

²³ J. REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, *op. cit.*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, p.58.

les parties de l'art, qu'il donne le grand style dans l'invention, dans la composition, dans l'expression, et même dans le coloris et dans l'art de draper.²⁵ ».

L'« invention » ne s'étend pas au sujet déterminé par des intérêts supérieurs : la religion, la poésie, et l'histoire²⁶. Toutefois, le sujet doit se conformer à l'« idée générale de la nature » en éveillant « l'intérêt général²⁷ ». L'invention, c'est « l'idée » que le peintre forme en lui de ce qu'il présentera sur la toile²⁸. De l'invention naît la « composition ». Le devoir du peintre est d'échapper à toute particularité et de rendre compte d'une « idée générale » par la représentation, en évitant déclinaisons et détails²⁹. L'œuvre doit former un tout, unique et cohérent. De la même manière, l'expression doit répondre à cette « idée générale ». L'auteur des *Discours* suggère d'« éviter les minuties. Il ne faut donner aux figures que les expressions que produit en général la situation de chacune.³⁰ ». Le « coloris » et l'« art de draper » doivent également s'adapter au « principe général³¹ ». Quant au costume représenté sur la toile, il est tenu d'éveiller l'intérêt général et d'apparaître sous un aspect intemporel. Cette « idée générale » se justifie par son caractère « intemporel » et quasi-universel. Reynolds clôture son quatrième *discours* en énonçant : « Les ouvrages soit des peintres, soit des poètes, soit des moralistes et des historiens, qui sont bâtis sur les idées générales de la nature, ne périssent jamais ; tandis que ceux dont l'existence est liée à des mœurs particulières, à quelque vue partielle de la nature, ou de changement de la mode, ne sauraient avoir de durée que celle des objets qui les ont mis en cours. Le présent et l'avenir peuvent être considérés comme rivaux ; il faut que celui qui courtise l'un s'attende à être dédaigné de l'autre.³² ».

Le « grand style » et la peinture

Un style de références : les grands styles de la peinture continentale

L'idée de « grand style » apparaît pour la première fois sous la plume de Reynolds, entre 1749 et 1752, pour décrire un paysage de Poussin dans ses *Voyages pittoresques*, lors de sa visite au Palais Verospi de Rome : « POUSSIN – Au-dessus du fameux Harpsichord, un paysage [...] ; de sa meilleure manière, et vraiment peint dans le plus grand style qu'on puisse

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁷ *Ibid.*, p. 68.

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² *Ibid.*, p. 86.

concevoir. Cela est terminé sans reprise, excepté les arbres qui ont le ciel pour fond. Un pinceau large et léger, presque pas de contour, les feuilles touchées par le Bassan.³³ ». L'auteur emploie, dès lors, un vocabulaire technique qui s'apparente à un vocabulaire de peintre. L'idée, est associée à un artiste qui n'est pas Reynolds et à une œuvre précise qui n'est pas la sienne.

Dans les *Discours sur la peinture*, Joshua Reynolds nomme les représentants du « grand style ». Il s'agit, d'une part des trois écoles italiennes de Bologne, Rome et Florence³⁴. La théorie du « grand style » est également associée à certaines figures, telles que Carrache ou Corrège, pour certaines parties de leur art. L'auteur appuie ainsi sa théorie sur des références et des exemples précis. Raphaël est un des parangons du « grand style »³⁵. Son œuvre est habitée d'expressions nobles, de draperies « naturelles » et de « simplicité ». C'est à Michel-Ange que Reynolds attribue le grand mérite de Raphaël. Si le « grand style » devait être personnifié, Michel-Ange en serait l'incarnation. Lorsqu'il clôt le texte, en 1789, le quinzième et ultime *discours* qu'il doit prononcer lui est entièrement et théâtralement adressé. Ce grand artiste incarne à ses yeux la peinture de l'esprit par excellence³⁶. Dans son art, les sujets ne se conforment pas à la nature, ils la précèdent, l'élèvent, et transcendent l'espèce humaine³⁷. Raphaël et Michel-Ange sont les représentants du « grand style » en peinture³⁸. Le « grand style » est donc associé à de grandes références de la peinture continentale. Les peintres de ce style sont placés au-dessus de tous préceptes et enseignements³⁹. L'art s'est éteint à la mort de Michel-Ange⁴⁰. Le « grand style » interviendrait dès lors comme une sorte de nostalgie de quelque chose qui s'est perdue et que la peinture doit chercher à réinventer.

³³ Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture : Lettres au Flâneur, suivis des Voyages pittoresques* publiés au complet pour la première fois, *op. cit.*, p. 297.

³⁴ J. REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, *op. cit.* p. 73-74.

³⁵ *Ibid.*, p. 70 : « On peut voir par les cartons de Raphaël à quel point le grand style exige de ses séateurs une conception et une représentation poétique affranchie du joug étroit des faits ».

³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁷ *Ibid.*, p. 95 : « [...] ses personnages appartiennent à un ordre d'êtres supérieurs, ils n'ont rien en eux, rien dans leur attitude, rien dans le style de leurs traits et de leurs formes, qui nous fasse ressouvenir qu'ils sont de la même espèce que nous ».

³⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 96 : « Ces deux hommes extraordinaires ont porté quelques-unes des plus hautes parties de l'art à une plus grande perfection qu'on n'avait sans doute jamais fait. On ne les a certainement pas égalés ni surpassés depuis ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94 : « il est remarquable que la réputation de ce véritablement grand homme a été en décroissance à mesure que l'art lui-même a décliné. Car je dois vous faire remarquer qu'il y a longtemps que l'art décline ; et notre unique espoir de son renouvellement est dans le sentiment profond que vous aurez de sa décadence ».

Le « grand style » et la hiérarchie des genres

Le terme de « grand style » apparaît, on l'a vu, dans les *Voyages pittoresques*, pour décrire un paysage. L'enjeu des *Discours sur la peinture* est de s'inscrire dans la tradition académique continentale, à laquelle le peintre s'est initié lors de ses voyages. Lorsque Reynolds est amené à présenter sa théorie au public de la Royal Academy à partir de 1769, et de ce fait, aux futurs peintres de l'École anglaise, la théorie du « grand style » se conforme à la hiérarchie des genres formulée par un Français, André Félibien, en 1667 à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les sujets du « grand style » tels qu'ils ont été posés par Reynolds sont essentiellement historiques ou religieux. Les *Discours sur la peinture* lancent une sorte de débat autour des genres que Reynolds théorise et hiérarchise. Les principes généraux relatifs au « grand style » priment sur les genres. La qualité d'un sujet dépend de sa dignité intellectuelle et de sa noblesse. Il faut noter qu'il ne suffit pas qu'il y ait peinture d'histoire pour qu'il y ait « grand style », ce que Reynolds énonce ainsi : « il y a deux styles différents dans la peinture d'histoire : le grand style et le style brillant ou décoratif.⁴¹ ». Le « grand style » n'est donc pas réductible à la question du sujet, il est un tout, qui n'existe que par lui-même.

La peinture d'histoire n'est pas le seul genre à s'affirmer dans les *Discours*. Reynolds en vient à étudier plus précisément l'art du portrait. Il revendique pour ce genre la possibilité de s'élever et de répondre aux principes du « grand style ». En se consacrant à la peinture de portrait, Sir Joshua Reynolds se détache de la hiérarchie des genres, et plus encore de la peinture d'histoire, annoncée comme un modèle de « grand style ». Au premier abord, la théorie du « grand style », telle qu'elle a été posée par le premier Président de la Royal Academy, ne fait pas écho à sa peinture de portrait, et de ce fait, à son œuvre officielle. Elle s'inscrit à un moment singulier de l'histoire de la Grande-Bretagne et répond à des enjeux précis. Le « grand style » participe à un engagement académique et accompagne la fondation d'une nouvelle école de peinture. Comme le précise Jacques Carré, dans *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836* : « On touche là à l'une des contradictions internes majeures du monde artistique de cette période : théorie et pratique ne coïncidaient pas, et les conférences des professeurs de la Royal Academy prônaient un idéal véritablement inaccessible.⁴² ». Les pensées de l'académicien Johann Heinrich Füssli, en témoignent. Il livre

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et Nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836*, *op.cit.*, p. 91.

dans les *Conférences* un éloge de Reynolds peintre et théoricien, mais ne manque pas de relever les paradoxes existant entre la théorie et la pratique. S'intéressant essentiellement à l'art de la couleur dans la peinture de Joshua Reynolds, Füssli le présente comme le « plus grand coloriste de son temps », relevant pour autant qu'au cours de ses interventions publiques, l'artiste ne traitait la couleur qu'en enseignement « subalterne »⁴³. De la même manière, John Ruskin s'intéresse aux *Discours* de Reynolds dans leur ensemble. Il dissocie ce que l'artiste est amené à pratiquer dans sa peinture par instinct et ce qu'une « logique erronée » l'incite à théoriser⁴⁴. Ce commentaire doit toutefois être interprété à l'aune d'une théorie esthétique plus nouvelle à l'époque de Reynolds. Seul, Edmund Burke ouvre la voie vers une possible concordance entre la théorie et la pratique.

II. L'emprise de la théorie sur la pratique

Dans une oraison funèbre saisissante, en hommage à Reynolds, Burke réunit théorie et peinture : « Ses peintures illustrent ses leçons et ses leçons semblent inspirées de ses peintures.⁴⁵ ». Il en est ainsi de l'enseignement du « grand style », dont les préceptes s'imposent comme des outils d'analyse de style.

Les emprunts plastiques à la théorie

Du particulier à l'idéal

Dans ses *Discours sur la peinture*, Reynolds ne dénigre pas la peinture de portrait, il la présente comme un genre inférieur mais légitime. De ce fait, il en décrit les ambitions. Elle doit présenter un aspect idéalisé du portraituré, l'ennoblir, tout en respectant les aspects formels du portrait qui perdurent en Angleterre depuis Van Dyck⁴⁶. Idéaliser, c'est négliger « tous les petits défauts et particularités du visage, et, dans le vêtement, changer la mode du

⁴³ Johann Heinrich FÜSSLER, *Conférences sur la peinture*, op. cit., p. 172.

⁴⁴ John RUSKIN, *The works of John Ruskin*, London New York, G. Allen, Longmans, Green, and co., 1903-12, vol. V, p. 46: "it shows how completely an artist may be unconscious of the principles of his own work, and how he may be led by instinct to do all that is right, while he misled by false logic to say all that is wrong"

⁴⁵ Edmond MALONE, Joshua REYNOLDS, *The works of Sir Joshua Reynolds, knight: containing his Discourses, Idlers, A journey to Flanders and Holland, and his commentary on Du Fresnoy's art of painting*, London, Printed for T. Cadell and W. Davies, 1792, vol.1, p. Ixix.

⁴⁶ Voir Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836*, op. cit., p. 110.

jour en un costume d'aspect moins éphémère, qui ne rappelle aucune idée commune à cause de son caractère familial.⁴⁷ ». La ressemblance avec le modèle n'est pas à négliger pour autant. Elle est l'exigence de l'artiste et du portraituré. Le premier Président développe ainsi : « C'est une tâche très difficile d'ennoblir le caractère d'un portrait sans nuire à la ressemblance, laquelle est le premier objet des exigences des personnes qui se font peindre.⁴⁸ ». La peinture de Reynolds est fidèle à ces propos liminaires. Confronter différents portraits sur le même modèle confirme ce procédé.



Fig. 2 : Joshua Reynolds, *Mrs Abington*, 1757-1761, huile sur toile, 171 x 131 cm, Collection privée

En 1757, le peintre offre un premier portrait de *Mrs Abington*, une célèbre comédienne (fig. 2). Assise, richement vêtue, son visage est joufflu. Les traits sont disgracieux, les yeux insignifiants, le nez épais, la bouche mince. Seul le costume est élégant et coquet. L'actrice porte un éventail sur le coin de sa bouche. Le geste est repris en 1771 (fig. 2), le pouce est porté vers la bouche. Mais ici le sujet est embelli, la pose plus intime, le regard pénétrant et les traits, désormais, sont délicats.



Fig. 2 : Joshua Reynolds, *Mrs Abington*, 1771, huile sur toile, 76,8 x 63,7 cm, Yale Center for British Art, New Haven.

Du particulier au général : l'irréductibilité de l'individu

Dans ses *Discours*, le premier Président de la Royal Academy déclare : « Un peintre d'histoire peint l'homme en général, un peintre de portrait un homme particulier, partant d'un modèle défectueux.⁴⁹ ». Or, plusieurs indices nous permettent d'attester du contraire. Par ce procédé d'idéalisation, en atténuant la ressemblance individuelle, la peinture de portrait tend vers un aspect plus général des modèles représentés, et plus encore, vers la représentation de « l'homme en général ». C'est ce que semble révéler Jacques Carré, dans *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768-1836* : « Explorer les profondeurs de la psychologie individuelle n'intéresse pas Reynolds. A travers les individus il cherche les types

⁴⁷ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, op. cit., p. 84.

⁴⁸ *Ibid.*, p.84.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82.

de caractère, qu'il juge universels et éternels.⁵⁰ ». Une telle affirmation mérite d'être confrontée précisément aux œuvres.

De la généralité vers le type

La question du type n'est pas étrangère à la théorie du « grand style » de Joshua Reynolds, elle est inhérente à la forme générale : « Ainsi les formes de l'enfance et celles de l'âge viril sont particulières par rapport à l'idée générale de l'homme ; cependant il n'y en a pas moins une forme commune de l'enfance [...] dont la perfection est d'autant plus grande qu'elle est plus éloignée de toutes les particularités individuelles.⁵¹ ». Au cours des années



Fig. 3 : Joshua Reynolds, *Head of Child*, s. d., drawn in black and red chalks, 138 x 98 cm, Victoria and Albert Museum, Londres.

1760, Reynolds attribue « une forme commune à l'enfance ». Le type prend la marque de son auteur et se singularise. Le dessin du Victoria and Albert Museum, *Head of a Child* (fig. 3), pose un type de visage d'enfant qui se retrouvera continuellement. Le teint pâle est rehaussé par le rosé de la joue. Le front est large, les yeux sont clairs et grand ouverts. Le nez est court et fin, la bouche petite et charnue. Le menton est pointu et les joues arrondies.

Les exemples les plus symptomatiques sont incarnés par les portraits de *Miss Price*, de *Miss Bowles*, de *William Brummel and George Bryan Brummel*, ou encore dans la *Strawberry Girl*. Ces portraits expriment la fraîcheur et l'insouciance de la jeunesse.

Le portrait trouve sa place dans cette opposition entre idéaux théoriques et peinture sociale. Réunissant de la même manière « beauté idéale » et ressemblance individuelle, aspect général de l'homme et réductibilité de l'individu, et en tirant continuellement ses modèles vers le type, Reynolds répond de manière détournée, indirecte, et implicite aux grands principes théoriques exposés publiquement. Maîtrisant parfaitement « l'art du compromis⁵² »

⁵⁰ Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836, op. cit.*, p. 110.

⁵¹ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, op. cit.*, p. 58.

⁵² Isabelle BAUDINO, Jacques CARRE, Frédéric OGEE, *Art et nation : la fondation de la Royal Academy of Arts 1768- 1836, op. cit.*, p. 109.

de la théorie à la peinture, il parvient à introduire dans le portrait les grands principes théorisés autour de la forme centrale et de la beauté idéale, et à affecter dans une certaine mesure le portrait de « grand style ».

Porosité des genres : portrait et peinture d'histoire

Historiciser le portrait

Historiciser le portrait s'avère un grand enjeu de l'œuvre de Reynolds. Dans les *Discours sur la peinture*, le peintre écrit : « La simplicité antique dans l'air et dans l'attitude, quelque grande admiration qu'on lui voue, est ridicule quand elle est jointe à une figure mise à la moderne.⁵³ ». Si la théorie cherche à se conformer aux valeurs académiques, la pratique, elle, semble avouer la véritable ambition de Reynolds. Et, s'il est difficile d'apporter une unité cohérente à l'ensemble de l'œuvre du peintre, de nombreux portraits de femmes évoquent la mythologie et rivalisent avec la peinture d'histoire. Ce type de portrait allégorique s'inscrit dans la tradition romaine de l'âge impérial.



Fig. 4 : Joshua Reynolds, *Mrs John Musters*, 1782, huile sur toile, 238,8 x 144,8 cm, Kenwood, The Iveagh Bequest, Hampstead, Londres.

Lorsque le peintre présente à la Royal Academy *Mrs John Musters* dans le rôle d'Hébé nourrissant Jupiter (fig. 4), le modèle apparaît alors sous les traits de la déesse de la jeunesse Hébé, fille de Jupiter et d'Héra. Le format est important pour un simple portrait, le sujet est peint en pied, de face. *Mrs John Musters* émerge sur un sol indéfinissable. Sa toilette ondule et se déploie dans un mouvement identique à celui des nuages. La coiffe se dénoue et accompagne le mouvement général de la toile. A l'Antiquité, Reynolds emprunte l'attitude aérienne, une toilette, un petit *ænochoé* et une coupelle. L'aigle intervient comme attribut de Jupiter. Dans son ouvrage, Desmond Shaw-Taylor⁵⁴ perçoit dans cet usage singulier des ombres et de la lumière une référence à Véronèse. Pour certains auteurs, la dimension allégorique

⁵³ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, op. cit., p. 101.

⁵⁴ Desmond SHAWE-TAYLOR, *The Georgians: Eighteenth century portraiture and society*, London, Barrie & Jenkins, 1990, p. 172-173.

donnée par la référence à l'antique dans les portraits de femmes permettait d'accéder à la dimension héroïque propre au portrait d'homme⁵⁵. *Mrs John Musters* n'est pas le seul modèle à se voir attribuer le rôle d'Hébé dans la peinture de Joshua Reynolds. Entre 1762 et 1763, *Mrs Philemon Pownall* apparaît, elle aussi, sous les traits de la déesse. L'addition des modèles sur un même thème fait du portrait allégorique un portrait interchangeable. Si de multiples sujets peuvent incarner la même allégorie, alors l'allégorie semble prévaloir sur l'identité du modèle. Un grand nombre de portraits introduit l'histoire de manière allusive et détournée. Il s'agissait du genre le plus adapté à cette prise de liberté, tant par sa diffusion que par sa notoriété.



Fig. 5 : Joshua Reynolds, *Mrs Joseph Martin and her son*, 1760, huile sur toile, 73 x 63 cm, Collection privée.

Si l'allusion à la mythologie a été nettement repérée, l'allégorie religieuse ne semble pas avoir été évoquée. *Mrs Joseph Martin and her son* (fig. 5) en est pourtant un modèle convaincant. Exécuté quelques années après son retour d'Italie, il est l'un des premiers tableaux à mettre en scène la mère et l'enfant. Les images de Vierges à l'enfant hantaient le peintre depuis son voyage sur le continent⁵⁶. Mrs Martin apparaît en buste, tenant dans ses bras son enfant. Le fond uni est sombre, il ne distrait pas le regard. Une lumière artificielle illumine le visage de la femme et de son enfant. La figure est claire et le teint pâle. Le regard de la femme comme celui de l'enfant soutiennent l'œil du spectateur, ce qui produit

une sorte d'étrangeté. Le dessin de la main est maladroit. Reynolds joue d'un contraste entre clarté et obscurité. Il excelle dans la couleur mais le dessin reste quelque peu malhabile, alors que le « grand style » invoque la primauté du dessin sur la couleur. La femme est vêtue d'un drapé de couleur rouge enveloppé d'un tissu bleu, sa coiffe est recouverte d'un voile transparent, et apparaît comme une réminiscence de l'iconographie traditionnelle de la Vierge à l'enfant. La maternité est véritablement mise en relief par le lien physique de l'enfant à la mère. Tout invite à reconnaître l'iconographie traditionnelle. Toutefois, en comparant cette œuvre aux tableaux de Madone à l'enfant vus par le peintre en Italie, on constate que

⁵⁵ *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830* (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 4 octobre 2006 -9 janvier 2007, the Royal Academy of Arts, Londres, 3 février-20 avril 2007, the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 18 mai-10 septembre 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 93.

⁵⁶ William Martin CONWAY, *The Artistic development of Reynolds and Gainsborough two essays*, London, Seeley & Co., 1886, p. 26-27.

l'humanité des modèles est ici véritablement mise en avant. Comme le sous-entend le titre, le portrait, quels qu'en soient les citations et les références, reste un portrait. La porosité entre les genres est saisissante. La toile en question semble être une tentative isolée d'allusion religieuse dans le portrait. Il convient, tout de même, d'en soulever l'importance. Par la suite, le peintre livrera différents exemples de *Virgin and Child*, revendiquant par le titre et par une succession d'attributs ce sujet.

Détourner la peinture d'histoire au profit du portrait



Fig. 6 : Joshua Reynolds, *Child Baptist in the Wilderness*, 1776, huile sur toile, 132 x 102,2 cm, Wallace Collection, Londres.

La question du genre semble particulièrement complexe. Le genre historique comme le genre portrait sont d'autant plus poreux que chacun est traité par lui comme le serait l'autre.

En 1776, Reynolds présente une version demeurée célèbre de *Saint Jean Baptiste au désert* (fig. 6), sujet biblique, exposé aujourd'hui à la Wallace Collection. Le prophète est représenté enfant, en pied, assis sur un rocher, un bras tendu vers le ciel. La pose n'est pas sans évoquer celle du *Saint Jean Baptiste* de Raphaël, modèle du « grand style ». Les yeux sont écarquillés et la bouche ouverte. L'enfant est nu. Seul un morceau de tissu brun recouvre sa jambe, rappelant les toiles du

Guide et de Raphaël⁵⁷. L'enfant est accompagné d'un agneau, qui, de son museau, imite le mouvement de l'apôtre. L'animal et la croix symbolisent la souffrance à venir du Christ. Une lumière artificielle éclaire l'apôtre et se prolonge derrière les arbres en feuille. La peinture se réapproprie l'iconographie traditionnelle sur le même thème, tout en détournant la peinture d'histoire au profit du portrait d'enfant. L'œuvre n'est pas sans rappeler le type de l'enfance que cultive Reynolds dans *Boy Holding a Bunch of Grapes*, *a Strawberry Girl* et bien d'autres. Mais la gestuelle change. Comme la jeune *Mrs Price* ou *Lady Mary Leslie*, l'apôtre est accompagné d'un agneau qui réapparaît fréquemment dans les portraits d'enfant. Le peintre semble détourner la peinture d'histoire au profit de ce qu'il connaît le mieux, en d'autres termes, le portrait.

⁵⁷ Cartel de la Wallace Collection de Londres.

Du grand genre au « grand style »

Lorsque Reynolds se risque au « grand style » par le grand genre, la réception n'est pas



Fig. 7 : Joshua Reynolds, *The Death of Dido*, 1781, huile sur toile, 142,2 x 251 cm, The Royal Collection, Londres.

toujours favorable. Le peintre, dans sa dualité, habitue le public à autre chose. Anthony Pasquin dans *Memoirs of the Royal Academicians* notait à son sujet qu'il était « singulièrement doué », ajoutant que « la nature le destinait à être un peintre de portrait éminent » mais « lui déniait le pouvoir d'être éminent dans d'autres voies.⁵⁸ ».

Toutefois, ceci reste à nuancer.

En 1781, Joshua Reynolds expose *the Death of Dido* (fig. 7) à la Royal Academy. La toile s'étend sur la largeur. La composition se scinde en trois parties. Une femme est étendue à la manière de *l'Ariane endormie du Vatican*⁵⁹ et prend pour modèle un dessin de l'école romaine. Un bras est étendu et le visage incliné. La bouche est ouverte. Un voile recouvre la chair et dévoile la poitrine. L'expression est mesurée, ce qu'exige la théorie. Comme l'imposent les leçons du « grand style » sur la couleur, le rouge, le jaune et le bleu dominant. La lumière donne un aspect jaunâtre à la peau et à la composition. Le ciel se partage entre les nuances de bleu, de noir et de jaune. Didon est entourée. Une femme la surplombe, les bras ouverts. Un ange la contemple. Richard Dorman perçoit dans la composition une reprise de l'œuvre du Guerchin, *Erminia retrouve Tancredi blessé*⁶⁰. Le style se dramatise, dans la dernière phase de sa carrière, comme le remarque Ellis Waterhouse⁶¹.

⁵⁸ Anthony PASQUIN, *Memoirs of the Royal Academicians being an attempt to improve the National Taste*, London, H.D. Symonds, P. M' Queen, and T. Bellamy, 1796, p. 69.

⁵⁹ Richard DORMENT, *British Painting in the Philadelphia Museum of Art from the seventeenth through the nineteenth century*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1986, p. 299.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 298-299.

⁶¹ Ellis WATERHOUSE, *Painting in Britain 1530 to 1790*, London, Penguin Books, 1953, p. 167: "The ten years from 1759 [...] are the culmination of Reynolds' earlier style. It is less classical than his style of the 1770s and less dramatic than his final phase."

Une peinture de références aux maîtres du passé

Un rapport empirique à la peinture

Joshua Reynolds est un peintre voyageur. En cela, il se distingue de ses contemporains, et plus encore de son rival Gainsborough. De ses voyages en Italie et en Flandres, il livre *Les voyages pittoresques*, que Tom Taylor qualifiera de « mémoires techniques⁶² ». Ces écrits sont empreints de ses impressions de voyages et témoignent de son intuition singulière et parfois intime de la peinture continentale, qu'il traduit aussi par des croquis élaborés sur place. C'est par l'observation de l'œuvre des autres et de sa propre peinture que celui-ci se forge son idée du « grand style ». Pour Joshua Reynolds, on « ne peut jamais devenir un grand artiste si l'on est absolument ignorant.⁶³ ». Il se soumet ainsi à la pensée de Bacon.

Une peinture de l'emprunt

La méthode de Reynolds est de créer à partir de l'œuvre des autres. Pour ce faire, il faut observer. L'emprunt dérive de ce procédé d'observation. Lorsque son élève James Northcote retranscrit l'enseignement du peintre, il écrit : « un peintre doit tirer ses règles des tableaux, plus que dans les livres et préceptes.⁶⁴ ». L'œuvre du premier Président de la Royal Academy multiplie emprunts et citations référentielles. Or, cette utilisation de la citation ne manque pas d'intérêt au regard du « grand style » qui se nourrit de la peinture des maîtres anciens. Le « grand style » n'est pas un style individuel. Pour l'atteindre, Sir Joshua Reynolds réclame une continuelle confrontation aux œuvres des maîtres du passé qui l'incarnent. Dans la pratique, de nombreuses œuvres témoignent de la filiation à ces maîtres du « grand style ». *Ugolin*, *Lear* ou *Miss Siddons* prennent leur source dans les œuvres de Michel-Ange. Quant au *Saint Jean Baptiste*, la référence à Raphaël a été notée. L'excursion dans le style des maîtres du passé est habituelle. Si le « grand style » apparaît comme le style d'une école disparue, l'académicien lui offre une seconde existence par l'emprunt. Prétendre au « grand style » par la référence aux maîtres du passé traduit un désir d'y parvenir personnellement,

⁶² Walter ARMSTRONG, *Sir Joshua Reynolds Premier président de l'Académie Royale*, Paris, Hachette, 1900, p. 21.

⁶³ Sir Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture, op.cit.*, p. 130.

⁶⁴ James NORTHCOTE, *The life of Sir Joshua Reynolds: Comprising original anecdotes of many distinguished persons, his contemporaries; and a brief analysis of his discourses*, London, Henry Colburn, 1819, vol. 1, p. 39: "A painter should form his rules from pictures, rather than from books or precepts [...]"

mais aussi, une manière de l'enseigner au public, sans en passer par le développement théorique, ce que permet l'aspect immédiat de la peinture. Toutefois, il serait difficile, par ce seul procédé, de conclure à une peinture de « grand style », puisque les peintres de second ordre jouent eux aussi un rôle majeur dans l'élaboration de son propre style.

La question de l'associationnisme

La peinture et la théorie de Sir Joshua Reynolds s'accordent sur la question de l'association comme force de l'expérience esthétique. Noté par différents auteurs, et plus spécifiquement par Günter Leypoldt dans son article « A neoclassical dilemma in Sir Joshua Reynolds's reflections on art »⁶⁵, la question de l'associationnisme fait intervenir l'expérience de celui qui regarde. En étudiant les développements théoriques du peintre, l'auteur évoque le procédé d'association comme outil de l'expérience esthétique. Un style relèverait du « grand style » parce qu'il serait associé à un peintre témoignant du « grand style » dans la peinture. De ce fait, le procédé d'association peut intervenir comme outil d'analyse. Cette idée d'association répond à la pensée de John Locke⁶⁶, reprise par David Hume⁶⁷. Elle repose sur un principe empirique : notre idée des choses proviendrait de la sensation que nous en avons⁶⁸. L'association d'idée permet de prendre du plaisir face à une œuvre qui n'en procurerait pas pour ce qu'elle est, mais qui en procure pour ce qu'elle évoque. Cependant, le style de Reynolds est plus versatile. De tout peintre, il se fait à la fois l'emprunteur et le représentant. Si le mécanisme permet de saisir une partie de l'ambition du style *reynoldsien*, il ne permet pas de le rattacher uniquement à une peinture de « grand style ». Le style emprunté n'en manque pas pour autant de singularité, et comme le reconnaît Théophile Gautier : « L'influence de plusieurs maîtres est visible dans sa peinture, dont heureusement les reflets lointains n'altèrent pas l'originalité. Qu'il essaye d'imiter Léonard de Vinci, Rembrandt ou Murillo, il reste toujours Anglais.⁶⁹ ».

⁶⁵ Günter LEYPOLDT, « A neoclassical dilemma in Sir Joshua Reynolds's reflections on art », *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, No. 4, October 1999, p. 30-49.

⁶⁶ John LOCKE, *Essai sur l'entendement humain*, 1660.

⁶⁷ David HUME, *Traité de la nature humaine*, 1779.

⁶⁸ Reynolds développe cette idée dans sa troisième *lettre au flâneur* et dans son septième *discours sur la peinture*.

⁶⁹ Théophile GAUTIER, *Guide de l'amateur au musée du Louvre suivi de la vie et des œuvres de quelques peintres*, Paris, CHARPENTIER, 1882, p. 310.

Nymph and Cupid trahit ce caractère insaisissable du style de Joshua Reynolds. Pas même le « grand style » qu'il a tant défendu ne peut en rendre compte. L'étude du « grand style » traduit les conceptions à la fois académiques et intimes du premier Président de la Royal Academy. Une analyse scrupuleuse des *Discours sur la peinture* permet d'accéder à cette idée de « grand style », qui apparaît, en définitive, comme un terme générique regroupant une multitude de notions propres à la Grande-Bretagne, et plus encore à un contexte culturel singulier. Par ce terme générique, Reynolds pose les bases de son enseignement : la recherche du « beau idéal » est une quête ultime qui répond aux exigences de ce que le XIX^e siècle nommera *a posteriori* « néoclassicisme ». Cet idéalisme se joint à la notion d'« idée » traduisant une quête intérieure et subjective de la beauté, mais surtout, à l'empirisme philosophique, principe fondateur de l'école anglaise incarné par les théories contemporaines et ultérieures d'Edmond Burke⁷⁰ et de William Gilpin⁷¹.

Les *Discours sur la peinture* reposent sur une évolution dramatique. Les principes généraux sont précisés pour servir la pratique. L'étude du « grand style » s'évertue à conserver la même progression. Sir Joshua Reynolds soulève des points essentiels de la peinture. Il donne en Grande-Bretagne un enseignement nouveau, établi sur des idées nouvelles ou réadaptées, comme la recherche d'un « art libéral » pour des artistes jusqu'alors artisans, la prééminence de la référence dans une nation qui n'a pas encore engendré de peintres majeurs, et enfin la hiérarchie des genres qui hantera l'école de peinture britannique.

La théorie réforme la peinture, qui elle-même initie la théorie. Le « grand style » ouvrirait à la compréhension de l'œuvre peint. Si l'œuvre de Reynolds n'est certes pas réductible, dans sa totalité, au « grand style », ce « grand style » intervient comme un outil d'analyse d'un style dont l'idéalisation, la généralisation, le type, la porosité des genres, l'empirisme, la citation référentielle, et l'association sont les mots d'ordre.

⁷⁰ Edmond BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et de Beau*, 1757.

⁷¹ William GILPIN, *Trois essais sur le beau pittoresque*, 1792.

Pour citer cet article :

Deborah Waintraub, « Le grand style dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds au regard des discours sur la peinture » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.