

Musée Jacquemart-André
Institut de France

Désirs & Volupté


À L'ÉPOQUE VICTORIENNE

Collection Pérez Simón

13 sept. 2013 – 20 janv. 2014



une exposition

culturespaces



SOMMAIRE

Contexte historique.....	p. 3
<i>L'Aesthetic Movement</i>	p. 4
Les artistes présentés.....	p. 5
Peintres et poètes.....	p. 11
Parcours de l'exposition.....	p. 13
Une exposition internationale.....	p. 21
Commissariat de l'exposition.....	p. 21
Catalogue.....	p. 21
Les œuvres exposées.....	p. 22



Désirs et volupté à l'époque victorienne **Alma-Tadema, Burne-Jones, Leighton, Rossetti...**

13 septembre 2013 – 20 janvier 2014

Sous le patronage de l'Ambassadeur de Grande-Bretagne à Paris, Sir Peter Ricketts

Pour la première fois en France, l'exposition *Désirs et volupté à l'époque victorienne* au Musée Jacquemart-André invite le grand public à découvrir les célèbres artistes de l'Angleterre de la reine Victoria au XIX^e siècle, dont Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), Sir Frederic Leighton (1830-1896), Edward Burne-Jones (1833-1898) ou encore Albert Moore (1841-1893). A travers une cinquantaine d'œuvres exposées, les artistes de cette période ont en commun de célébrer le « culte de la beauté ».

CONTEXTE HISTORIQUE

La Grande-Bretagne apparaît en ce siècle comme la première puissance mondiale. Empire d'une étendue considérable et inégalée, elle représente en 1900 un cinquième des terres émergées et un quart de la population mondiale.

Au niveau économique, elle constitue le fer de lance des grandes transformations qu'a connues l'Europe au cours du XIX^e siècle. Berceau de la première Révolution Industrielle, elle met en place un nouveau modèle économique : le libre échange, qu'elle adopte en 1846. Le Royaume-Uni s'ouvre ainsi à la mondialisation aussi bien au sein de son Empire qu'avec les autres pays d'Europe. Si ses concurrents européens tendent à le rattraper dans la production et les échanges commerciaux, le Royaume-Uni reste la première puissance financière à la fin du siècle.

Cette expansion économique fulgurante s'accompagne de grandes transformations sociales. La majeure partie de la population travaille dans des conditions très rudes pour des salaires extrêmement faibles. Les inégalités sont croissantes entre l'aristocratie foncière et la bourgeoisie industrielle d'une part et les ouvriers d'autre part vivant dans des conditions misérables.

D'un point de vue politique, seule une infime partie de la population masculine a le droit de vote et de représentation dans la Chambre des Communes. Quelques mouvements de révoltes comme le mouvement chartiste revendiquent une démocratisation de la vie politique. Toutefois les différents gouvernements arrivent à les contenir. La démocratisation s'opère ainsi « par le haut » de façon lente et progressive avec par exemple plusieurs *Reform Acts* élargissant le suffrage, dont le premier a été promulgué en 1832. Contrairement à la majorité des pays européens, la monarchie britannique ne plie pas face aux révoltes et le pays ne connaît pas le Printemps des Peuples de 1848. Le régime parvient, grâce à une Constitution fixe et souple, à allier autorité et liberté, ordre et progrès. Bien que le roi perde du pouvoir au profit du Parlement, il conserve un rôle majeur dans la vie politique et sociale.

Couronnée en 1837, la Reine Victoria, surnommée « La Grand-mère de l'Europe » en raison de tous ses enfants placés sur différents trônes européens, constitue la figure centrale de la suprématie britannique. C'est sous son règne que l'Empire connaît son apogée, symbolisée entre autres par le déroulement à Londres de la Première Exposition



Universelle en 1851. Elle donne d'ailleurs son nom à la période que les historiens datent de 1832 à 1901 : l'époque victorienne. Héritière d'une monarchie en déclin à cause des mœurs dissolues de certains de ses prédécesseurs, la Reine trouve le moyen de se faire apprécier en imposant notamment une morale très puritaine à l'ensemble de la société et même à l'Europe afin de rompre avec l'image associée à la dynastie des Hanovre. Ce puritanisme frappe particulièrement les femmes qui, subordonnées à leur mari, doivent maintenir leur place d'épouse respectable au foyer familial, malgré la modernisation du pays.

La Grande Dépression des années 1870-1880 vient ébranler l'hégémonie britannique. Le modèle libéral est remis en cause. La peur du déclin de l'Empire est croissante. La Reine Victoria conserve un rôle politique essentiel mais s'écarte de la vie publique depuis la mort de son mari Albert de Saxe-Cobourg en 1861, son deuil s'accompagnant de plus du décès successif de plusieurs de ses enfants. La popularité de la monarchie décline au profit d'idées républicaines. La Reine réussira cependant à remporter de nouveau l'adhésion populaire, particulièrement grâce à ses jubilés d'or et de diamant. Elle décède en 1901 après soixante-trois ans passés sur le trône et marque ainsi la fin d'une époque.

C'est dans ce contexte de fin de siècle, caractérisé par l'angoisse du déclin, une forte rigueur morale et un monde ayant subi en peu de temps des transformations fulgurantes qu'ont été réalisées les œuvres de l'exposition, entre les années 1860 et 1914.

L'AESTHETIC MOVEMENT

« **L'art pour l'art** », célèbre formule de Théophile Gautier dans sa préface de *Mademoiselle Maupin* en 1835, constitue une devise de l'*Aesthetic Movement*. **Héritiers des préraphaélites** dissous en 1852 et parfois associés à la seconde vague de ce courant, les artistes de l'*Aesthetic Movement* tendent à davantage se recentrer sur **la quête du Beau**, abandonnant toute visée narrative ou moralisatrice dans leurs œuvres.

Les tableaux présentent ainsi une harmonie de **couleurs lumineuses** et de **formes pures**. Les artistes se libèrent des contraintes académiques en n'utilisant par exemple que très peu les perspectives. Ils n'hésitent pas à renier les règles anatomiques si cela sert leur soif d'esthétisme.

Ce vif intérêt pour le Beau peut s'expliquer par les transformations apportées par la Révolution Industrielle. Les objets produits visent avant tout à générer du profit au détriment de leur qualité. Oscar Wilde, figure emblématique de l'*Aesthetic Movement* étendu à l'ensemble des arts, s'est d'ailleurs offusqué de leur laideur tandis qu'il visitait la première Exposition Universelle de Londres.

Les **nombreuses fouilles archéologiques** en Grèce et en Italie, qui arrivent directement dans les salles du British Museum, ainsi que l'**élite**, qui à travers sa **culture classique**, son goût pour les lettres et la mode des voyages vers la Méditerranée, développent un **penchant de plus en plus affirmé pour le monde gréco-romain**. Thème hérité de l'école néoclassique, le retour à l'**Antique, synonyme de luxe, de volupté et de raffinement**, offre aux artistes un cadre idéal pour peindre le Beau. Ils créent ainsi un **passé fantasmé**, symbole d'un monde disparu, en rupture avec la rudesse et la violence de leur temps.

Les pays orientaux ainsi que l'époque médiévale et ses légendes (notamment la légende arthurienne) viennent également nourrir l'inspiration des peintres. Mais ces paysages historiques, qu'ils réinterprètent selon leur sensibilité, sont avant tout un prétexte pour des **misés en scène spectaculaires au cœur desquelles se situe la Femme**.



Antique, romanesque, fatale ou enchanteresse, la Femme est le sujet principal des artistes de l'*Aesthetic Movement*, à l'instar des préraphaélites. Comme l'a illustré Burne-Jones, les peintres sont des Pygmalion faisant naître sous leur pinceau la **Femme idéale**.

Les canons esthétiques évoluent : les corsets tombent, les drapés des robes se font plus fluides. Le corps féminin est dévoilé. Les femmes deviennent des **figures rêvées, voluptueuses et désirables** contrastant ainsi avec la rigueur morale imposée par la Reine Victoria.

Au-delà d'une simple beauté érotique, la Femme incarne également le **drame amoureux de la passion malheureuse**, de l'attente, de la jalousie ou au contraire le dénouement heureux d'une histoire passionnée à travers des **héroïnes légendaires**.

Pour figurer ces femmes mythiques, les peintres s'entourent de **modèles** comme Lizzie Siddal, muse rousse de Rossetti, ou l'italienne Nanna Risi pour Leighton. Maria Zambaco, modèle et amante de Burne-Jones dont la découverte publique de leur liaison crée un véritable scandale, sera quant à elle représentée comme une sorcière, une femme fatale et dangereuse après leur séparation.

La Femme des peintres victoriens symbolise la nostalgie d'un âge d'or. Ni tout à fait réelle, ni tout à fait imaginaire, elle matérialise ainsi une beauté sensuelle et intemporelle dont les traits varient au gré de l'inspiration.

Mouvement considéré à ses débuts par certains comme élitiste, égocentrique et parfois immoral, les artistes trouvent un abri à l'ouverture de la **Grosvenor Gallery** en 1877, destinée à alléger la Royal Academy lors de ses expositions estivales. Elle leur propose un environnement favorable et plus propice à la réussite et à la reconnaissance.

Le courant décline à partir des années 1890 avec la mort de ses différents représentants et la condamnation d'Oscar Wilde pour homosexualité en 1895. La Première Guerre Mondiale y mettra totalement fin.

Avant tout décorative, la peinture de l'*Aesthetic Movement* allie avec une harmonie voluptueuse femmes sensuelles et Antiquité luxueuse. S'émançant des règles académiques, elle offre avec succès un passé idéalisé pour s'évader d'une réalité éprouvante.

LES ARTISTES PRESENTES

Les artistes exposés comptent parmi les plus célèbres de leur temps. Nés au commencement de l'époque victorienne, ils ont connu l'apogée et les prémices du déclin de l'Empire britannique. Ils ont ainsi vécu les profonds bouleversements du siècle.

Formés pour beaucoup dans les plus grandes écoles d'art, ils ont reçu un enseignement classique et académique dont on peut retrouver quelques traces dans leurs œuvres, bien qu'ils veuillent s'affranchir de certains codes. Novateurs dans une partie de leur travail, ces peintres côtoient les sommets du monde de l'art en exposant avec succès à l'Académie Royale, dont quelques uns deviennent membres, et en répondant aux commandes de grands entrepreneurs de l'époque à la culture classique. Ils suivent ainsi les goûts de l'élite culturelle et, comme elle, voyagent en Grèce, en Italie et en Orient pour puiser leur inspiration.

Lawrence Alma-Tadema (Dronjip, Pays-Bas, 1836 – Wiesbaden, Allemagne, 1912)

Après avoir connu une grande popularité à la fin du XIX^e siècle, puis avoir été décriée pendant la majeure partie du XX^e siècle, **l'œuvre d'Alma-Tadema connaît à l'heure actuelle un spectaculaire regain d'intérêt.**



Hollandais de naissance, Lourens Tadema s'est formé à la peinture à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers avant d'intégrer l'atelier du peintre et archéologue belge Louis De Taye, spécialisé dans la peinture de l'histoire médiévale de la Belgique et des Pays-Bas. Il entre ensuite en apprentissage chez Henri Leys, l'un des meilleurs représentants de ce courant **historico-romantique** conforme aux aspirations nationalistes de la jeune Belgique. Le jeune peintre ajoute à ce moment-là le **patronyme de son parrain, Alma**, à son nom de famille pour figurer en bonne place dans les catalogues.

Son premier voyage en Italie en 1863, au cours duquel il visite Pompéi, son amitié avec l'égyptologue Georg Ebers et la rencontre à Paris avec Jean-Léon Gérôme l'aident à élargir progressivement son répertoire thématique vers l'Antiquité. Il excelle notamment dans l'art de représenter les marbres dont il dépeint à merveille les veines et la transparence. Il réalise par la suite plusieurs séjours en Italie lui permettant d'amasser une remarquable collection de photographies de vestiges antiques nourrissant l'iconographie de ses tableaux. En 1870, il quitte Bruxelles pour s'installer à Londres. Activement soutenu par le marchand Gambart, **il prend rapidement une place importante dans la vie sociale de l'élite artistique londonienne.** Naturalisé britannique en 1873, il rencontre un succès continu aux expositions annuelles de la Royal Academy de Londres. **Son œuvre, alors totalement tournée vers l'Antiquité gréco-romaine, correspond pleinement au classicisme stylistique et thématique de cette institution, dirigée depuis 1878 par Leighton : il en est élu membre en 1876 et académicien en 1879.** En 1899, il est fait chevalier.

A partir des années 1880, il adapte sa production à l'évolution du goût en se tournant vers la scène de genre légèrement sentimentale. Placée dans un cadre antique, elle prend une connotation sensuelle, presque érotique. Dans les vingt dernières années de sa carrière, il se tourne vers le portrait de personnalités mais aussi vers les décors de théâtre, donnant libre cours à son intérêt pour les arts décoratifs. **Sa mort coïncide avec la fin d'une époque dont il a vécu les premiers changements.**

Edward Coley Burne-Jones (Birmingham, 1833 – Londres, 1898)

Figure dominante de l'art britannique dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Burne-Jones a conduit la peinture de l'enchantement médiéval des préraphaélites aux rêves obscurs du symbolisme dans une œuvre abondante.

Fils d'un modeste fabricant de cadres, orphelin de mère, excellent élève, il entre en 1853 à Exeter College d'Oxford où il rencontre William Morris dont il devient l'ami proche. De milieux sociaux très différents mais marqués tous deux par le renouveau spirituel de l'Eglise d'Angleterre, ils se destinent à la prêtrise. Sous l'influence des écrits de Ruskin, ils découvrent leur vocation artistique. Abandonnant leurs études, sans diplôme et sans formation technique mais soutenus par Rossetti, ils s'installent à Londres, formant ainsi le noyau de la seconde génération des préraphaélites.

L'extraordinaire talent de dessinateur de Burne-Jones l'aide à survivre en travaillant notamment à la conception de vitraux dans des cabinets d'architectes. De ses nombreux **voyages en Italie**, entre 1856 et 1862, c'est probablement celui fait à Venise et Milan avec Ruskin qui marque le plus les débuts de son œuvre.

Marié en 1860 à Georgiana Macdonald (1840-1920) qui le soutiendra toujours malgré ses aventures passionnées, membre de la Compagnie créée par Morris où il est en charge des vitraux, **Burne-Jones attire vite une clientèle fidèle, charmée par le caractère poétique de son œuvre.**

Après de nombreuses années loin du public et plusieurs séjours en Italie entre 1871 et 1873, centrés sur la Toscane, Rome et l'étude de Michel-Ange, il fait un retour triomphal lors de la première exposition de la **Grosvenor Gallery (1877)** qui l'impose comme **l'un des maîtres du mouvement esthétique et l'un des artistes majeurs en Grande-Bretagne.**





La décennie suivante est marquée par une suite constante d'entreprises ambitieuses et de succès en Angleterre (avec une première exposition rétrospective à Londres en 1892) ainsi que dans le reste de l'Europe et aux Etats-Unis. **En France, il est particulièrement apprécié des milieux symbolistes. Elu membre associé de la Royal Academy en 1885, il ne la fréquentera guère, préférant la société des aquarellistes ou la Présidence de la Société des artistes de Birmingham** et il démissionnera en 1893. C'est surtout son activité de décorateur, touchant à tous les domaines des arts décoratifs jusqu'à l'édition de livres, qui lui assure une popularité constante. Il n'aurait pu assurer toutes ces entreprises sans la présence d'un atelier qui, avec des personnalités comme Strudwick, prolongera un peu le « style Burne-Jones », **caractérisé par un exceptionnel sens de la ligne et l'élégance de ses couleurs.**

John William Godward (1861-1922)

Godward est considéré comme un peintre au style proche de Lawrence Alma-Tadema. Il se concentre sur les **thèmes antiques, intégrant en particulier de nombreux éléments en marbre.**

Il est souvent associé à la seconde vague du préraphaélisme mais, **tout en illustrant la beauté idéalisée dans un environnement riche et coloré, ses sujets sont plus proches de ceux propres au courant néoclassique victorien.**

Son œuvre devient obsolète avec l'ascension de peintres comme Picasso. Il se suicidera finalement à soixante et un ans.

Frederick Goodall (1822-1904)

Formé à la Wellington Road Academy, **il expose pour la première fois à la Royal Academy à l'âge de seize ans et est récompensé par la Society of Art pour sa première toile.** Spécialiste de l'aquarelle, il est salué tout au long de sa carrière et présente régulièrement ses œuvres, outre à la Royal Academy, aux expositions de la Royal Watercolour Society. **Le thème de l'Egypte est récurrent dans son travail,** un particularisme qu'il développe au cours de deux voyages en 1858 puis en 1870 en Afrique du Nord. **Il est élu à l'Association de la Royal Academy en 1852.**

Arthur Hughes (Londres, 1832 – Londres 1915)

Arthur Hughes a commencé par étudier à l'école d'art de Somerset House avec le maître Alfred Stevens avant d'entrer à la Royal Academy. Il y rencontre John Everett Millais et Holman Hunt et se joint ainsi aux préraphaélites. **Il n'a que dix sept ans lorsque sa première œuvre, *Musidora*, est exposée à la Royal Academy. Il participe par la suite aux expositions annuelles de cette institution ainsi qu'à celles de la Grosvenor Gallery et de la New Gallery.**

En contact avec l'écrivain George MacDonald, il illustre plusieurs de ses livres. Il travaille également pour le magazine mensuel *Good Words* de Norman MacLeod.

Ses œuvres les plus célèbres, *April Love* et *The Long Engagement*, s'inspirent de peintures antérieures de couples de Millais. Hughes y représente des **couples en difficulté contemplant la fugacité de l'amour et de la beauté** mais insiste davantage que Millais sur le pathos et l'incapacité de l'Homme à conserver la fraîcheur des sentiments de jeunesse face à la puissance régénératrice de la nature.

A sa mort, il laisse plus de sept cents peintures et sept cent cinquante illustrations.

Talbot Hughes (1869-1942)

Fils du peintre de natures mortes William Hughes et frère du peintre paysagiste Sir Herbert Hughes-Staton,



Talbot Hughes est **reconnu pour le raffinement de ses présentations, la représentation de la beauté féminine et de l'amour romantique**. Il expose à la **Royal Academy de 1871 à 1913** ainsi qu'à la **Société des Artistes Britanniques**. Il s'attache également à réunir une collection de costumes et d'accessoires historiques datant du milieu du XV^e siècle à la fin du XIX^e qu'il utilise comme source d'inspiration.

Frederic Leighton (Scarborough, Yorkshire, 1830 – Londres, 1896)



Frederic Leighton a reçu une exceptionnelle **formation internationale qui influencera toute son œuvre** et qui contribuera à lui donner une **stature unique parmi les peintres de sa génération** : il a suivi les cours du Städelches Kunstinstitut à Frankfurt-am-Main et ceux du peintre nazaréen Edward von Steinle. S'il s'éloigne rapidement de cette première influence, elle lui apporte son premier goût pour des sujets historiques et lui ouvre les portes de l'Italie où il séjourne entre 1852 et 1855. C'est à Rome qu'il peint son premier grand succès, *Procession de la Madone de Cimabue dans les rues de Florence* (Royal Collection).

Il passe ensuite **trois ans à Paris où, sous l'influence d'Ingres et d'artistes de sa génération, il se consacre aux sujets classiques et au nu**. A cette formation européenne s'ajoutent encore de 1857 à 1882 des **voyages en Afrique du Nord et au Moyen-Orient** dont l'impact décoratif est très visible dans la conception de sa demeure londonienne, dans Holland Park.

Installé à Londres à **partir de 1859, Frederic Leighton se lie avec les peintres Rossetti, Burne-Jones et l'écrivain John Ruskin**. A côtés de sujets domestiques communs à toute sa génération, son œuvre, dominée par les grands thèmes classiques, se caractérise par le **traitement contenu des sentiments et la permanente recherche de beauté formelle**. Cette dernière s'exprime au milieu des années 1860 dans la peinture de plusieurs nus, féminins ou masculins et, à la fin des années 1870, dans quelques grandes sculptures d'hommes en plein effort, directement inspirées de la tradition gréco-romaine (*Athlète luttant contre un python*, 1877, Tate). Malgré les revers de ses débuts londoniens, **Leighton devient rapidement membre associé de la Royal Academy (1864), académicien en 1868 et président en 1878**.

Edwin Long (1829-1891)

Long débute sa carrière comme portraitiste. Sur les recommandations de John Phillip, peintre de sujets espagnols, **il visite l'Espagne et adopte ce style**, très prisé à l'époque. A l'exemple d'Alma-Tadema, et suite à des voyages en Syrie et en Egypte en 1874, **il se tourne ensuite vers des sujets antiques et bibliques**. Rencontrant un certain succès, **il gagne la reconnaissance du milieu artistique et est élu membre de la Royal Academy en 1881**.

John Everett Millais (Southampton, 1829 – Londres, 1896)

Plus jeune étudiant jamais entré aux écoles de la Royal Academy (en 1843), il participe aux expositions annuelles de celle-ci dès 1846 avec des sujets historiques traditionnels.

Millais est, avec Dante Gabriel Rossetti et William Holman Hunt, **l'un des trois fondateurs de la « Fraternité Préraphaélite »** en 1848. Son adhésion aux principes de la Fraternité est particulièrement visible dans son rejet de l'idéalisation (*Le Christ dans l'atelier du charpentier*, Tate Britain) et dans son **goût des détails minutieux et réalistes** (*Ophélie*, 1852, Tate Britain). Cela fait de lui un peintre

d'autant plus populaire qu'il aime traiter des sujets de littérature ou de l'Histoire nationale. **Il est élu associé de l'Académie dès 1853, puis académicien en 1863**. Il se distingue également dans la gravure sur bois, illustrant des poèmes de Tennyson (1857), des œuvres du romancier contemporain Trollope ou des sujets bibliques (*Paraboles*, 1863).





A partir du début des années 1860, il s'écarte totalement du préraphaélisme de sa jeunesse en diversifiant ses thématiques et en s'inspirant fortement des maîtres anciens du XVII^e et XVIII^e siècle : Velásquez, Frans Hals, Reynolds. Son œuvre portraitiste, remarquable, est influencée par ces derniers.

Père de famille heureux, incarnation d'un idéal de vie familiale victorien, il réalise de nombreuses peintures d'enfants. **L'un des aspects les plus novateurs de la fin de sa carrière est son approche des paysages d'hiver écossais, traités avec un profond naturalisme. Son exceptionnelle popularité est constante**, entretenue par les gravures et par la demande des collectionneurs.

Albert Joseph Moore (York, 1841 – Londres, 1893)



Issu d'une famille d'artistes du Yorkshire, **Albert Joseph Moore a étudié aux écoles de la Royal Academy de Londres** en 1858 puis a fait un long séjour à Rome en 1862-1863. D'abord **influencé par le courant préraphaélite**, notamment dans sa veine d'histoire biblique, il produit de grands décors muraux et réalise des objets décoratifs, illustrations, papiers muraux, vitraux, notamment pour William Morris.

L'étude approfondie des sculptures gréco-romaines du British Museum, conjuguée à celle des estampes japonaises, l'amènent à élaborer une **peinture purement décorative, fondée sur la beauté formelle, le rythme musical des compositions et des couleurs légères et raffinées**. Cette recherche de l'Art pour l'Art, qui le fait jouer les anachronismes et mène au point ultime du formalisme, **le place au cœur du Mouvement Esthétique**. Il partage cette approche avec son ami le peintre Whistler (1834-1903).

Son œuvre, appréciée par plusieurs grands amateurs dans toute l'Angleterre, a été régulièrement exposée à la Royal Academy et à la Grosvenor Gallery. Mais, de caractère très solitaire, il n'est jamais élu académicien. Ses dernières peintures, faisant place à l'allégorie et au paysage, tentent de séduire une clientèle qui se tourne vers le symbolisme ou la nature.

Henry Payne (1868 – 1940)

Payne appartient à l'un des **groupes d'artistes-artisans** qui se sont constitués autour de Joseph Southall et de la Birmingham School of Art où il avait suivi les cours d'Edward Taylor.

En 1899, il est nommé professeur de dessin et de peinture à la Birmingham School of Art mais il se focalise davantage sur la conception de vitraux. En 1904, il crée une entreprise indépendante de conception et de fabrication de vitraux et travaille ainsi pour Saint Andrew's Rocker, Saint Martins ou Kensal Rise pour ne citer que quelques exemples.

Même si sa production de vitraux demeure la plus importante, ses fresques murales comptent parmi ses œuvres les plus remarquables. **Il participe notamment avec son groupe d'artistes-artisans à la réalisation des peintures murales de la chapelle Mardersfield Court qui figure parmi les principales productions de l'Arts and Crafts**.

Egalement aquarelliste, il peint de nombreux paysages qu'il **expose à la Royal Academy de 1899 à 1935 et est nommé membre de la Royal Society of Painters in Watercolours**.

Charles Edward Perugini (1839 – 1918)

Né à Naples, Perugini a passé son enfance en Angleterre avec sa famille. Il reprend ensuite le chemin de l'Italie pour étudier avec Guiseppe Bonolis et Guiseppe Mancinelli avant de se rendre à Paris pour recevoir l'enseignement d'Ary Scheffer.

D'abord **assistant au studio de Leighton**, il commence à peindre des **scènes classiques** suite aux conseils de ce dernier. Il se tourne finalement vers la réalisation de **portraits et de scènes de genre**, beaucoup plus rentables.



John Edward Poynter (1836 – 1919)

Né à Paris, John Edward Poynter est le fils de l'architecte Ambrose Poynter. Il réalise des **études internationales**, en commençant au Brighton College avant de partir à Londres, puis de voyager à Rome où il est pris d'admiration pour Michel-Ange et enfin à Paris où il suit les cours de Charles Gleyre.

Il est **célèbre notamment pour ses tableaux historiques** comme *Visite de la reine de Saba* (1871-1875) ou *Roi Salomon* (1890) ainsi que pour sa mosaïque dans le hall central du palais de Westminster.

Il occupe également plusieurs postes officiels. Il est **directeur du Royal College of Art de 1875 à 1881 puis de la National Gallery de 1894 à 1904** où il supervise l'ouverture de la Tate Gallery. **Nommé académicien en 1876, il prend la présidence de la Royal Academy en 1896** à la mort de Sir Frederic Leighton. Il est fait chevalier en 1896 puis baronnet en 1902. Il reçoit en 1898 le **diplôme honorifique de l'Université de Cambridge**.

Dante Gabriel Rossetti (Londres, 1828 – Birchington on Sea, Kent, 1882)

Membre fondateur de la « Fraternité Préraphaélite » créée en 1848, Rossetti a apporté à l'art britannique l'originalité d'une personnalité formée dans un milieu familial riche d'une culture littéraire européenne exceptionnelle. Réfractaire à une solide formation en atelier ou à l'école de la Royal Academy, il souffrira tout au long de sa carrière d'un manque de formation technique. Ceci donne cependant à ses œuvres, libres des contraintes de la perspective ou des canons traditionnels de l'étude anatomique, une originalité profonde.



Son implication dans la formation de la Fraternité s'exprime surtout dans la **revendication révolutionnaire du mouvement face à la création officielle**. C'est lui aussi qui remarque les talents prometteurs des jeunes William Morris, Edward Burne-Jones, alors étudiants à Oxford. Refusant d'exposer publiquement, c'est par ses illustrations gravées d'une édition des Poèmes de Tennyson (1857) qu'il se fera connaître du grand public.

Vers 1850, sa rencontre, dans le cercle de la Fraternité, du modèle Elisabeth Siddal transforme sa vie et son art : elle devient muse et maîtresse, épouse en 1860 et mère de leur unique enfant mort-né. D'une santé très fragile, elle meurt en 1862 d'une overdose de laudanum. Modèle de ses personnages féminins, elle est le sujet d'une longue série de dessins entre 1850 et 1855 qui jouent un rôle déterminant dans son changement drastique de thématique en 1859. Il consacre le reste de sa carrière à la représentation de la beauté féminine.

Rossetti connaît au milieu des années 1860 un succès certain auprès des nouveaux collectionneurs et une belle aisance financière. Epruvé par les insomnies chroniques, par une santé physique et mentale fragile aggravée par son addiction aux drogues, il mène à partir des années 1870 une vie de plus en plus recluse mais toujours consacrée à l'invention artistique. **Ses dernières œuvres, méditations sur le rapport entre poésie et peinture, expliquent l'impact important que les expositions rétrospectives de son œuvre, organisées à Londres immédiatement après sa mort, ont eu sur tout le jeune mouvement symboliste européen.**

Emma Sandys (Norwich, 1843 – Norwich, 1877)

Son père, Anthony Sandys, lui a enseigné la peinture. Elle réalise des **portraits à l'huile et à la craie en s'inspirant de l'époque médiévale**. Elle expose principalement à Norwich et à Londres où elle partage quelques fois l'atelier de son frère Frederick Sandys.

Simeon Solomon (Londres, 1840 – St Giles's Workhouse, 1905)

Solomon commence à étudier dans une académie d'art en 1852 et y rencontre, par l'entremise de Rossetti, les tenants du préraphaélisme. **Ses tableaux s'inspirent souvent de la littérature, ou de l'Ancien Testament**. Il est découvert à Oxford par le comte Stanislas Eric Stenbock.



Sa carrière se brise lorsqu'il est arrêté en 1873 et 1874 pour tentative de sodomie. En 1884, il est recueilli dans un workhouse où il continue de travailler, mais il sombre dans l'alcoolisme jusqu'à sa mort en 1905.

John Melhuish Strudwick (1849 – 1937)

Strudwick commence son activité artistique dans les années 1870 comme **assistant de Burne-Jones**. S'approcher de son cercle lui permet d'**exposer, principalement à la Grosvenor Gallery et New Gallery**. Il s'applique à conserver le style préraphaélite dans son **goût pour les détails et la précision de ses traits**. Soutenu par de nombreux amateurs, sa carrière décline lorsqu'ils lui retirent leur aide financière.

John William Waterhouse (Rome, 1849 – Londres 1917)



Fils d'un peintre anglais de seconde catégorie installé à Rome, **Waterhouse est entré en 1870 aux écoles de la Royal Academy et a fait plusieurs voyages en Italie jusqu'à la fin des années 1880**. Toute sa carrière est scandée par ses participations très régulières aux **expositions annuelles de la Royal Academy et de la New Gallery**. **Membre associé de l'Académie en 1885, il devient académicien en 1895**.

Ses **premières œuvres sont fortement influencées par Alma-Tadema** et consacrées à la **reconstitution de la vie quotidienne antique**. **Un changement s'opère au début des années 1880 : il s'intéresse aux thèmes littéraires, très prisés par les premiers préraphaélites**. Il se consacre à la représentation de la beauté féminine, dans un moment de tension psychologique. Les héroïnes littéraires comme Lady of Shallott (Leeds Gallery of Art) côtoient les enchanteresses. **Il crée plusieurs des images iconiques de femmes fatales de la peinture victorienne**.

Son **style, caractérisé par des effets d'atmosphère et un riche travail de la couleur**, montre certaines assimilations des tendances plus contemporaines. Son succès s'arrête brusquement avec la Première Guerre Mondiale.

William Clark Wontner (Londres, 1857 – Worcester, 1930)

Wontner est un portraitiste ancré à la fois dans une tradition classique académique et romantique.

Sous la tutelle de son père, il collabore avec John William Godward avec qui il devient ami.

Il appartient au mouvement néoclassique anglais dirigé par Alma-Tadema. **Son art se centre sur des femmes séduisantes mises en scène dans des décors de marbre classiques ou orientaux**. **Il est particulièrement doué pour reproduire le drapé des tissus de modèle européen, ou parfois d'un style plus oriental**.

Il expose à la Royal Academy en 1879 ainsi qu'à la Society of British Artists et au Royal Institute of Painters in Watercolours.

PEINTRES ET POETES

Si les artistes victoriens n'ont pas inventé les liens entre poésie et peinture, ils contribuent à les resserrer en proposant une **nouvelle manière d'appréhender la poésie en peinture**.

La confrérie préraphaélite est née en 1848 avec à sa tête trois férus de la littérature romantique : William Holman Hunt, John Everett Millais et Dante Gabriel Rossetti. Ils puisent leur inspiration dans l'imaginaire littéraire



de **Shakespeare** ou du poète « gothique » **John Keats** (1795-1821), appréciant la **sensualité évocatrice de ses vers, propices à l'adaptation picturale**. Les artistes s'enthousiasment davantage pour une **poésie de l'intime** que pour la grande peinture historique et les scènes de genre édifiantes alors en vogue. Cette poésie leur évoque des **décors épurés, inspirés des œuvres des primitifs italiens, synonymes pour eux d'une probité artistique retrouvée**.

L'univers médiéval, ayant déjà séduit les préraphaélites, influence également leurs successeurs de l'*Aesthetic Movement* avec en première ligne les **poèmes d'Alfred Tennyson** (1809-1892), **renouant avec la légende arthurienne**. Le premier projet artistique d'Edward Burne-Jones et de son ami William Morris est d'ailleurs de peindre aux couleurs de la légende les murs de la bibliothèque d'Oxford en 1857. S'imprégnant principalement de *La Mort d'Arthur* (1485) de Thomas Malory, ils apprécient également la Guenièvre adultère de Tennyson dépeinte dans son poème « Lancelot et Guenièvre » (1842). Les premiers recueils lyriques de celui-ci avec des poèmes comme « La Dame d'Escalot » (1832) ou « Fatima » (1833) plaisent beaucoup aux artistes pour la **sensualité intime** qu'ils proposent, leur **poésie où le désir se décline au féminin**. Ils sont peints jusqu'à John William Waterhouse, suggérant des **femmes esseulées, en deuil ou en quête d'amour, rêvant de fuir l'espace domestique dans lequel elles sont confinées**.

Mais par la suite, les peintres sont déçus des *Idylles du Roi* (1842-1874) en raison du ton trop officiel à leur goût que prend Tennyson, nommé Lauréat de la Reine en 1850. Ce dernier également n'apprécie guère l'interprétation qu'il juge trop libre de ses écrits dans les illustrations de Rossetti, Millais et Hunt pour la réédition de son œuvre en 1857. Le critique et ami des préraphaélites **John Ruskin** (1819-1900) prend néanmoins leur défense, rappelant qu'un tableau est toujours « une autre poème » (Cheshire 30), indépendant de sa source originelle. Là apparaît tout le **paradoxe de cette peinture victorienne : si elle aime s'inspirer de la littérature, elle refuse notamment à partir de 1860 toute visée narrative dans ses œuvres. Ainsi elle se concentre avant tout sur l'esprit du poème plutôt que sur sa lettre**.

Un autre poète vient ensuite se placer au cœur des échanges inter-artistiques : **Algeron Charles Swinburne** (1837-1909). Avec cet artiste s'installe une véritable **collaboration entre peintres et poètes** ; il part vivre chez Rossetti à partir de 1860 et entretient une correspondance avec Burne-Jones, Morris et Whistler. Plusieurs toiles s'inspirent ainsi de son premier recueil *Poèmes et Ballades* (1866). **Passionné par les femmes séduisantes et dangereuses, Swinburne fait naître les enchanteresses de Sandys, Burne-Jones et Waterhouse**.

Si les critiques s'offusquent de l'obscénité du poète aux **vers tant subversifs que sensuels, faisant l'éloge osé d'amours sadomasochistes antiques et médiévales**, il insuffle cependant un nouvel air aux artistes, lassés du lyrisme trop conventionnel du Lauréat. Même des peintres plus académiques viennent prendre conseils auprès de ce poète controversé. Ainsi Alma-Tadema utilise deux poèmes de *Poèmes et Ballades* pour réaliser ses *Roses d'Héliogabale* (1888).

Amoureux de poésie et parfois poètes eux-mêmes, certains peintres n'hésitent pas à intégrer plus concrètement cet art dans leurs tableaux en inscrivant des vers dans leur cadre ou bien en les reproduisant directement sur la toile.

En parallèle de cela, les peintres victoriens, fascinés par l'esthétique, s'intéressent aussi au **chant poétique, celui qui donne à entendre dans son oralité première, sans être soumis à la narration**. Ce genre suggère à Leighton l'une de ses premières œuvres, *Lieder ohne Worte* (1861) en hommage au compositeur Félix Mendelssohn (1829-1894), qui inspirera également la *Chanson sans parole* (1875) de Strudwick et bien plus tard *Le Chant du Printemps* (1913) de Waterhouse. L'essayiste Walter Pater (1839-1845) érige d'ailleurs **la musique comme art modèle**. Ainsi Albert Moore, en quête d'harmonie, donne littéralement à voir l'expérience musicale dans *Le Quartet, Hommage du peintre à l'art de la musique* (1868). Cette collaboration poussée entre les arts fait référence à la **théorie de Richard Wagner, prônant l'œuvre d'art totale** dont Swinburne est l'un des principaux prophètes en Angleterre.

Si cette nostalgie de l'âge d'or antique ou médiéval peut paraître anachronique en plein cœur de la



Révolution Industrielle, les peintres revisitent les légendes avec une esthétique résolument moderne et créative, guidés par la plume de leurs amis poètes, de Tennyson à Swinburne. Ils ont su briser les frontières entre le poétique et le pictural pour atteindre leurs objectifs d'harmonie et de beauté. Comme l'écrit le peintre et poète Rossetti, « le plus noble des tableaux est un poème peint ».

PARCOURS DE L'EXPOSITION

A l'heure où les musées britanniques redécouvrent leurs collections de peinture victorienne, le Musée Jacquemart-André a lui aussi choisi de mettre à l'honneur les grands artistes de cette période. Au fil de huit salles organisées par thème, l'exposition *Désirs et Volupté* met en scène la quête d'esthétisme de ces peintres anglais partageant une même fascination pour la Femme, en rupture avec la dureté et le puritanisme de leur temps. Le public est invité à découvrir l'*Aesthetic Movement* à travers une cinquantaine d'œuvres pour la plupart inédites et dont certaines sont de véritables icônes de l'art britannique (*Les Roses d'Héliogabale* d'Alma-Tadema, *Les Jeunes filles grecques ramassant des galets au bord de la mer* de Leighton, *Un Quartet* d'Albert Moore, *Andromède* de Poynter...). Elles appartiennent toutes à l'une des plus importantes collections de peinture victorienne en main privée : la collection Pérez Simón, dont le spectateur a déjà pu admirer les peintures espagnoles au Musée Jacquemart-André lors de l'exposition *Du Greco à Dali* en 2010.

Salle 1 - Désirs d'antique

Centrée sur la figure emblématique de **Lawrence Alma-Tadema**, la première salle de l'exposition reflète le vif engouement de l'élite victorienne pour l'Antiquité. Nourrie d'une grande culture classique, la haute bourgeoisie de l'époque se passionne pour les découvertes archéologiques réalisées en Grèce et en Italie. Les plus belles pièces viennent enrichir les collections du British Museum et émerveillent le public londonien. Le très grand raffinement des décors révélés par les grands chantiers de fouille à Rome ou Pompéi entretient la nostalgie d'un âge d'or, d'un monde antique fait de luxe et de plaisirs dans des paysages nimbés de soleil. Les artistes qui entreprennent de redonner vie à ce monde antique fantasmé rencontrent alors un très grand succès.

C'est ainsi qu'Alma-Tadema devient la coqueluche des collectionneurs et le peintre le plus coté de son époque. D'origine néerlandaise, il s'est formé en Belgique où il a acquis le goût de la précision. Influencé par l'académisme français et surtout par Jean-Léon Gérôme qu'il rencontre à Paris en 1864, il découvre Pompéi en 1863 et se passionne pour ce nouveau répertoire antique qu'il restitue à la perfection (*Le Retour du marché*, 1865). Remarqué par le très actif Ernest Gambart, marchand belge d'art basé à Londres, Alma-Tadema quitte Bruxelles pour s'installer à Londres en 1870.

Grâce à la justesse historique de ses reconstitutions, son sens de la scénographie et son goût pour les détails décoratifs, il rencontre rapidement un grand succès auprès de l'élite victorienne, séduite par l'élégance et le raffinement de ses tableaux. Il devient ainsi l'un des membres les plus actifs de la vie sociale artistique londonienne. S'il peint surtout des petits formats pour les intérieurs bourgeois de ses contemporains (*Le Vin grec*, 1873), Alma-Tadema réalise aussi, à partir des années 1885, quelques grands formats exceptionnels pour ses plus riches clients (*Les Roses d'Héliogabale*, 1888).

Alma-Tadema se distingue par la **clarté de ses compositions** et sa **remarquable technique**. Qu'il représente des épisodes historiques (*Agrippine rendant visite aux cendres de Germanicus*, 1866) ou des moments de la vie quotidienne (*Une exèdre*, 1871), il construit des scènes très structurées, en jouant sur les architectures et les zones d'ombre et de lumière. Virtuose, il accorde une attention particulière aux effets de



matière et n'a pas son pareil pour rendre la brillance d'un marbre ou la transparence de l'albâtre (*La Question*, 1877 et *Paradis terrestre*, 1891). Avec *Les Roses d'Héliogabale* (1888), il livre un chef-d'œuvre dont la puissance repose sur l'alliance d'une grande richesse décorative et d'une forte tension dramatique.



Lawrence Alma-Tadema (1836 – 1912)
Les Roses d'Héliogabale, 1888
 Huile sur toile, 132.7 x 214.4 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe

Les Roses d'Héliogabale, Alma-Tadema (1888)

Ce tableau d'Alma-Tadema a été exposé pour la première fois en 1888 à la Royal Academy puis à de nombreuses expositions prestigieuses.

Il ne répondait pas à une commande particulière mais plutôt à une création personnelle de l'artiste qui, en raison de sa prospérité des années 1880, pouvait se permettre ce genre d'entreprise. La toile est d'ailleurs plus grande que celles qu'il peignait habituellement. Elle est le fruit d'un long travail et l'on dit que l'artiste l'a retouchée encore sur place, lors de l'ouverture de l'exposition en 1888.

Les Roses d'Héliogabale présente un épisode du règne éphémère mais cruel du jeune empereur syrien (203-222, règne de 218 à 222), à la fois débauché et grand prêtre du Soleil d'Elagabal. Il s'inscrit dans l'Histoire noire de l'Empire Romain qu'Alma-Tadema se plaisait à peindre.

La force de l'œuvre et l'intérêt du sujet se situent dans le contraste entre beauté apparente et cruauté réelle, avec d'une part la pluie de roses, les beautés féminines, les marbres et le ciel méditerranéen et d'autre part la mort des invités dont se délecte l'Empereur.

Pour réaliser cette toile, Alma-Tadema a puisé son inspiration dans la littérature et notamment dans *Vita Anonini Heliogabali* d'*Historia Augusta* : « Il (Héliogabale) utilisa le toit réversible d'une salle de banquet pour faire tomber en abondance des violettes et d'autres fleurs sur ses courtisans, de telle manière que plusieurs d'entre eux, incapables d'émerger à la surface, moururent étouffés ». Il a cependant remplacé les violettes par des roses, symbole fort en Angleterre et dans la Rome Antique, incarnant à elles seules l'opposition beauté/cruauté au cœur du tableau.

Le banquet est placé sous les auspices de Bacchus, comme l'évoque la joueuse d'aulos, située à la gauche de l'Empereur, avec sa peau de léopard rappelant les Bacchantes.

La salle est constituée d'un portique aux colonnes de porphyre rouge et de marbre vert de Laconie. Sur le podium, l'Empereur et sa suite sont installés sur une table aux pieds de bronze disposée en U sur laquelle se trouve une coupe de fruits. On devine que les courtisans au bas du podium sont placés de la sorte, bien que l'on aperçoive plus que quelques fruits et deux-trois coussins en cuir blanc émerger des pétales de roses, tombés de la bâche blanche censée protéger du soleil.

Selon la tradition romaine, les personnages sont coiffés de couronnes de fleurs et mangent couchés. Les membres de la table impériale sont des personnalités reconnaissables. Héliogabale se distingue avec sa grande robe dorée et sa tiare, propres aux grands prêtres du Soleil. Pour peindre ce personnage, l'artiste s'est inspiré d'un portrait sculpté d'un tout jeune homme (Museo Capitolino) au visage ovale, avec les cheveux retombant sur son front ainsi qu'une barbe et une moustache légères. A sa gauche, la femme âgée représente Julia Masea, sa grand-mère. Julia Soemias, sa mère, est l'une des deux femmes lui faisant face, probablement celle avec la couronne de lierre. La plus jeune femme avec les roses blanches est la femme de l'Empereur, dont les traits évoquent sa seconde épouse Annia Faustina (Museo Capitolino). Enfin près d'elle, l'homme au visage sanguin, coiffé de lauriers est le général P.V. Comazon.

Dès sa première apparition, *Les Roses d'Héliogabale* est devenu l'un des exemples du goût contemporain pour la décadence et l'ennui.



L'intérêt d'Alma-Tadema pour la reconstitution d'un passé antique est partagé par d'autres artistes comme **Frederick Goodall** (1822-1904). Quand Alma-Tadema vibre pour l'Antiquité gréco-romaine, Goodall s'éprend de l'Égypte ancienne lors d'un séjour au Caire en 1858-1859. Il y retourne en 1870-1871 et toute sa carrière va être dominée par la représentation de scènes de vie égyptienne, nourries de références historiques ou bibliques. Le *Moïse sauvé des eaux*, qui restitue fidèlement l'architecture et le décor des temples égyptiens, tout comme la faune et la flore du Nil, est un magnifique exemple de sa peinture.

Salle 2 - Beautés classiques

Si Alma-Tadema exploite avec succès le répertoire antique, d'autres peintres se consacrent eux aussi à ce thème en choisissant de placer la représentation de la femme au cœur de leur travail artistique. Leur intérêt pour l'Antiquité, qu'ils découvrent au cours de leurs voyages en Grèce ou en Italie, se traduit dans leur peinture par une recherche de la perfection formelle. Faisant écho dans leurs œuvres aux débats théoriques qui animent alors la scène artistique britannique, Frederic Leighton et Albert Moore se démarquent par la force et la beauté de leurs compositions.

Frederic Leighton occupe une place unique parmi les artistes de sa génération. Après une formation en Allemagne et à Rome, il séjourne trois ans à Paris. Fortement marqué par l'art d'Ingres et la peinture académique européenne, il **déploie une œuvre entièrement tournée vers la recherche de la beauté formelle**. Il s'inspire du répertoire antique pour ses *Jeunes Filles grecques ramassant des galets sur la plage* (1871), auxquelles il donne les formes rondes prônées par les canons romains. Le rythme dansant de la composition, les drapés artificiellement gonflés par le vent et les coloris tendres savamment disposés accentuent la portée décorative du tableau. Dans une œuvre plus tardive comme *Antigone* (vers 1882), la palette est beaucoup plus resserrée. L'artiste accentue le



Frederic Leighton (1830 – 1896)
Jeunes filles grecques ramassant des galets sur la plage, 1871
 Huile sur toile
 84 x 129,5 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe

côté sculptural de la composition par la torsion du buste et du cou qui confère à la représentation une forte intensité dramatique directement inspirée par la statuaire antique.

Personnalité solitaire, **Albert Moore** a d'abord été influencé par le courant préraphaélite. L'étude approfondie des sculptures gréco-romaines du British Museum le conduit à élaborer vers 1865 une **peinture purement décorative, inspirée de l'esthétique antique** mais libérée d'un trop grand souci de vérité historique. S'inspirant des canons de la sculpture grecque, il **défend « l'art pour l'art »** et peint des femmes au corps délié, vêtues de drapés diaphanes qui soulignent leurs proportions harmonieuses (*Coquillages*, 1875). Avec le *Quartet* (1868), il conçoit sa toile comme un hommage du peintre à la musique et associe de manière insolite un décor grec et des instruments contemporains. Il développe ainsi une conception intellectuelle de la peinture et donne un rythme musical à sa composition, qui devient une véritable partition pour suggérer l'idée d'harmonie.



Albert Moore (1841-1893)
Le Quartet. Hommage du peintre à l'art de la musique, 1868
 Huile sur toile
 61 x 88 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe

Le Quartet. Hommage du peintre à l'art de la musique, Albert Moore (1868)

Exposé pour la première fois à l'exposition d'été de la Royal Academy, ce tableau de Moore mêle des instruments de musique modernes à une scène apparemment antique. Anachronisme volontaire, il ne choque pas le public averti qui comprend bien l'association entre la beauté formelle, inspirée par la statuare gréco-romaine, et la beauté de l'expression musicale, incarnée par un quartet de cordes, pratique d'ailleurs en vogue à l'époque.

Cet anachronisme témoigne du rejet de l'artiste à l'égard des sujets d'art tournés vers la reconstitution historique. Même s'il représente avec précision les gestes des musiciens, Moore n'illustre pas une véritable performance comme le montre la contrebasse sur l'étagère. L'enjeu de l'œuvre n'est pas de raconter une histoire mais bel et bien de révéler l'harmonie visuelle des formes, de rendre la musique visible.

La composition rigoureusement travaillée, avec des couleurs légères et délicates, provoque ce sentiment d'harmonie placé au cœur du tableau. *Le Quartet* adopte une structure orthogonale, assez proche du spectateur : le format barlong est accentué par le banc où sont assis les musiciens et par l'étagère. Les femmes marquent quant à elles les sections verticales séparant également les groupes de musiciens : au centre, deux figures semblables inspirées par Apollon et aux extrémités, deux hommes barbus rappelant Poséidon. Les positions des jambes, les branches de fleurs et les instruments forment des diagonales plus ou moins prononcées. On peut donc associer la composition à une partition musicale que le rythme des couleurs vient renforcer avec une palette dominée par les blancs et ocres. Cette composition assez plate reflète l'influence des estampes japonaises sur le peintre, renforcée par l'usage discret des couleurs et quelques détails naturalistes.

Cette recherche d'harmonie trouve un terrain parfait dans son choix de canons de la statuare grecque pour les personnages, enrichie par l'effet pictural de transparence des drapés, dévoilant ainsi les corps nus.

Salle 3 – Muses et Modèles

Malgré l'influence considérable exercée par les canons et les thématiques antiques sur le goût des artistes, leur inspiration trouve aussi sa source dans les visages des femmes, muses ou modèles, qui ont vécu dans leur entourage immédiat.

Burne-Jones fait partie du second mouvement préraphaélite mais s'en détache rapidement. **Très inspiré par la littérature**, l'artiste cultive un style très personnel et un **goût particulier pour les beautés anglaises**, à la chevelure rousse, au visage très découpé et à la longue silhouette gracile. Ce charme anglais avait largement séduit les préraphaélites et reste très prisé par les artistes, comme en témoigne la peau laiteuse et la chevelure léonine de la jeune femme rêveuse représentée par Emma Sandys (1843-1876).

La **figure de Pygmalion**, à laquelle Burne-Jones consacre plusieurs œuvres, devient une **allégorie de l'artiste pour qui la femme idéale est à la fois celle qui l'inspire, qui pose pour lui et qu'il**



Edward Burne-Jones (1833-1898)
Pygmalion. Les désirs du cœur, 1871
 Aquarelle et crayon de couleur sur papier monté sur toile
 57,8 x 44,5 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe



réinvente sur la toile. Bessie Keene fut l'un des modèles les plus importants pour Burne-Jones. La mère de la jeune fille servit déjà de modèle à l'artiste pour la réalisation de *Fatima*. Ce tableau, quasiment inconnu, concentre les nombreuses sources d'inspiration de Burne-Jones : la jeune femme rousse au visage très juvénile est vêtue d'une robe de style Renaissance, comparable à celles que Burne-Jones découvre lors de son séjour à Venise. Fidèle à son goût pour l'alliance du sublime et du macabre, l'artiste illustre ici l'histoire de Barbe-Bleue. Il saisit l'instant crucial où la jeune femme ouvre la porte interdite. La douce quiétude du visage accentue encore la puissance dramatique de la scène et suscite l'effroi du spectateur, qui sait combien de cadavres la jeune épouse s'apprête à découvrir.

Fatima, Burne-Jones (1888)

Burne-Jones, en raison de son intérêt pour les femmes séduisantes, a mis en scène dans ses premières œuvres des jeunes femmes en pied, remplissant l'espace de toiles étroites avec seulement un léger décor en arrière-plan. *Fatima*, peinte en 1862, s'inscrit parmi celles-ci.

L'artiste commence ce tableau à son retour de Venise, qui lui suggère la monochromie d'un camaïeu orange de sa palette. Il y matérialise la dernière épouse de Barbe-Bleue qui n'est non pas une sorcière mais une femme avide de richesses et très curieuse.

Il puise pour cela son inspiration dans deux sources : *Les contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault (1690) et la pièce *Blue Beard or Female Curiosity* de George Colman et Michael (1798) situant l'intrigue en Turquie et nommant l'épouse Fatima.

Le costume de la jeune femme s'inspire de celui de *Marguerite Paléologue* de Giulio Romano (1531, Royal Collection) avec ses manches volumineuses sur lesquelles Burne-Jones a longuement travaillé, alliant gouache et aquarelle pour créer plus de volume.

L'œuvre retrace l'esprit du texte : le couloir sombre, la petite portée à l'arrière rappelant la descente précipitée par l'escalier dérobé... L'originalité du peintre est qu'il ne choisit pas de représenter l'instant dramatique habituel marqué par la découverte des cadavres mais l'instant précédant. Le tableau se concentre ainsi sur le geste fatal de Fatima ; sa main droite est en train de tourner la clé, son regard fixe souligne qu'elle n'arrive pas à surmonter sa curiosité. Le spectateur saisit ce moment de tension, conscient de la scène dramatique que la jeune femme est sur le point de découvrir.



Edward Burne-Jones (1833-1898)

Fatima, 1888

Aquarelle et gouache sur papier monté sur toile

77,5 x 26,7 cm

Collection Pérez Simón, Mexico

© Studio Sébert Photographe

Salle 4 - Femmes fatales

Mis à la mode par Burne-Jones et les préraphaélites, le thème de la **femme fatale, séduisante mais cruelle, fausse ingénue mais véritable enchantresse**, est un thème fréquent dans la **littérature britannique**, depuis **Shakespeare**, et remis à la mode par le **roman gothique** et les **poèmes de Tennyson**. En peinture, il atteint toute sa force à l'extrême fin du siècle avec son plus grand représentant **John William Waterhouse** (1849-1917).

Au milieu des années 1880, Waterhouse s'attacha à faire revivre les thèmes préraphaélites, sans toutefois en adopter la technique et en gardant une approche plus académique. Fasciné par le mythe des enchantresses, il crée



John William Waterhouse (1849 – 1917)

La boule de cristal (1902)

Huile sur toile

121,6 x 79,7 cm

Collection Pérez Simón, Mexico

© Studio Sébert Photographe



un type très spécifique de beauté féminine au visage allongé et anguleux avec des yeux en amande, des cheveux épais coiffés en bandeaux. Il reprend cet archétype féminin dans plus d'une trentaine de tableaux dont les sujets sont tirés de la littérature médiévale, shakespearienne ou de thèmes antiques. Le regard, toujours lointain, de la jeune fille traduit l'ambiguïté du personnage. Dans *Le Philtre d'amour*, la femme, probablement Médée, interroge du regard le spectateur au moment de verser l'élixir dans la coupe. Cette esquisse pour un tableau, aujourd'hui perdu, qui fut exposé en 1914 à la Royal Academy, témoigne de l'alliance d'un thème éminemment classique avec une touche très libre et très moderne.

Salle 5 - Héroïnes amoureuses



John Everett Millais (1829-1896)
La Couronne de l'amour, 1875
 Huile sur toile
 129,5 x 87,8 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographie

Comme en France, le **Moyen-Âge est un sujet très à la mode dans la littérature britannique du XIXe siècle**, tant dans les romans de Walter Scott (1771-1832) que dans la poésie lyrique d'Alfred Tennyson (1809-1892). Dans les années 1850, les préraphaélites font de la littérature britannique classique ou contemporaine l'une de leurs principales sources d'inspiration. Les artistes de la génération suivante vont à leur tour y puiser pour développer un nouveau répertoire esthétique.

John Everett Millais (1829-1896) est l'un des fondateurs du préraphaélisme. Après la séparation du groupe des Préraphaélites, il reste fidèle à certaines de leurs thématiques auxquelles il donne un souffle romantique comme dans *La Couronne de l'amour* (1875). Il prend ici pour sujet un poème de George Meredith (1828-1909) publié en 1851, qui s'inspire de la tradition de l'amour courtois. Grand amoureux de l'Écosse, Millais situe cet épisode dans un paysage automnal typiquement écossais, qui intensifie la portée romantique du sujet.

Aux côtés de Millais, un artiste comme **Arthur Hughes** (1832-1915) adopte avec enthousiasme le programme artistique des membres de la jeune Fraternité préraphaélite qu'il rencontre en 1850. Tout au long de sa carrière, il va rester fidèle aux sujets de la première génération préraphaélite, comme les **légendes arthuriennes**. En 1862, il reprend ainsi dans *Enid et Geraint* un poème de Tennyson intitulé *The Marriage of Geraint*, qui raconte l'histoire d'un chevalier de la cour d'Arthur ayant épousé par amour la fille d'un seigneur ruiné.

Le **théâtre shakespearien** est lui aussi une source d'inspiration féconde pour les artistes victoriens. Choissant un vers du *Songe d'une nuit d'été* comme titre, **Talbot Hughes** (1869-1842) livre avec *Le Sentier de l'amour n'a jamais été facile* (1896) une œuvre d'une grande délicatesse, tant dans le traitement nuancé des couleurs que dans l'aspect gracieusement mélancolique de la jeune femme.

Autre « disciple » du préraphaélisme, **John Melhuish Strudwick** (1849-1937) maintient pour un public encore très demandeur l'approche poétique qui était au cœur du mouvement préraphaélite. Il s'inspire à son tour d'un poème de Tennyson pour donner une vision unique de la figure arthurienne d'*Elaine*. Mais ses sources d'inspiration sont variées et il n'hésite pas à puiser également dans la peinture britannique du XVIe siècle et la musique contemporaine pour sa *Chanson sans parole* (1875).

Salle 6 - L'Harmonie rêvée

Strudwick a longuement travaillé dans l'atelier de Burne-Jones. Les deux artistes partagent le même **goût pour les figures littéraires ou allégoriques et les compositions raffinées et poétiques**. Strudwick travaille très



longuement sur chacun de ses tableaux et privilégie les iconographies complexes (*Les Remparts de la maison de Dieu*, 1889).

S'il reste influencé par l'univers visuel de Burne-Jones, Strudwick développe une manière très personnelle. Il adopte une technique caractérisée par un style linéaire, qui rappelle la première Renaissance florentine, et par une certaine mélancolie, presque palpable dans *L'Âge d'or*. Il apporte une attention méticuleuse aux détails, tout particulièrement au rendu des somptueuses draperies et des accessoires raffinés. Il peut choisir une gamme de couleurs riches et profondes, mais aime surtout travailler des nuances plus claires, dans une douce harmonie de gris colorés.

Très apprécié pendant l'époque victorienne par des critiques aussi réputés que **George Bernard Shaw** (1856-1950), Strudwick a connu un long oubli avant d'être aujourd'hui redécouvert par les collectionneurs, au premier rang desquels Juan Antonio Pérez Simón. Shaw admirait tout particulièrement *Les Jours passent*, une allégorie des âges de la vie. Le choix du thème, l'impassibilité mélancolique des personnages et la subtilité des coloris donnent à cette œuvre très personnelle une **résonance universelle, profondément symbolique**.

Salle 7 - La Volupté du nu

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le nu devient un genre à part entière dans la peinture anglaise. Les plus grands artistes s'y consacrent et, dès lors, le nu s'impose comme une véritable discipline et non plus comme un genre mineur pratiqué par des peintres spécialisés. Les représentations de femmes dévêtues se multiplient, essentiellement sur des œuvres de petit format, et les tableaux de la collection Pérez Simón reflètent toutes les nuances du genre.

Figure tutélaire du mouvement préraphaélite, **Gabriel Dante Rossetti** (1828-1882) s'inspire davantage de l'Italie de la Renaissance pour sa *Venus verticordia* (1867). Ce buste féminin d'une grande sensualité n'est pas un portrait, mais une allégorie de l'amour séducteur, comme le montrent la pomme et la flèche, mise en valeur par les tonalités rouges du pastel.



John Melhuish Strudwick (1849-1937)
L'Âge d'or, n.d.
Huile sur toile
66,5 x 46,1 cm
Collection Pérez Simón, Mexico
© Studio Sébert Photographe

Andromède, Poynter (1869)

Comptant parmi les plus beaux nus de la peinture britannique, *Andromède* de Poynter est aussi l'un des premiers du genre. Il rassemble ainsi plusieurs sources d'inspiration utilisées par les artistes pour tenter d'imposer le nu à une société très puritaine. Le nu anglais se conçoit ainsi sur le modèle idéal de la statuaria grecque et la culture littéraire classique afin d'éviter les connotations sexuelles trop directes.

Cette toile reprend le mythe d'Andromède raconté par Ovide (*Métamorphose*, IV, 668-764) : Poséidon envoie un monstre ravager les côtes d'Éthiopie pour se venger de l'affront de la reine Cassiopée ayant proclamé sa fille plus belle que les Néréides. Le roi apprend par l'oracle d'Apollon qu'il doit sacrifier sa fille au monstre afin de faire cesser le désastre. La jeune fille, enchaînée aux rochers serait morte sans l'intervention de Persée qui la sauva et l'épousa.

Thème récurrent dans la peinture occidentale, Poynter se démarque pourtant de ses confrères en ne peignant pas le dénouement heureux de l'histoire. Il ignore le monstre et présente une Andromède non pas terrorisée mais douloureusement résignée afin de matérialiser un corps calme, exposé dans toute sa beauté.

Le personnage du tableau suggère *La Source* (Musée d'Orsay) d'Ingres (1780-1867) exposé pour la première fois à Paris en 1856. Si Andromède est légèrement plus élancée que la jeune femme du peintre français, c'est un canon similaire à la souplesse identique dans la pose et dans la ligne. Le jeu d'ombres et de lumières le rapproche quant à lui de l'œuvre de Titien (*Persée et Andromède*, 1556, Wallace collection). Cet effet sur la peau du personnage adoucit ses contours et donne une sensualité plus douce à son corps. De la toile de Titien, Poynter réexploite et amplifie l'idée du voile, accentuant la féminité et rappelant les vagues.

Le profil de son visage et son épaisse chevelure rousse font d'Andromède une beauté britannique, reliant la peinture au naturalisme qui se ressent également dans le paysage marin.

Exposée pour la première fois en 1870 à la Royal Academy, l'œuvre n'a pas été attaquée entre autres grâce à sa petite taille.



Edward John Poynter (1836 – 1919)
Andromède, 1869
Huile sur toile
51 x 36 cm
Collection Pérez Simón, Mexico
© Studio Sébert Photographe



Frederic Leighton (1830 – 1896)
Crenaïa, la nymphe de la rivière Dargle, ca. 1880
 Huile sur toile
 76.2 x 26.7 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe

Mais les nus sont **le plus souvent liés à la tradition antique** et peuvent prendre la forme d'une **allégorie**, ou d'une scène de la vie quotidienne dans l'Italie, la Grèce ou l'Orient antique. Après son séjour en France, **Edward John Poynter** (1836-1919), très influencé par Ingres, crée une rupture avec son *Andromède* (1869), dont le corps est exposé entièrement nu, dans une pose étudiée.

Avec *Crenaïa, la nymphe de la rivière Dargle* (vers 1880), **Leighton** reprend l'idée d'un nu féminin placé sur un fond de paysage développée par Ingres dans sa *Source*. S'il est influencé par ce thème et par la traduction formelle proposée par l'artiste français, il lui confère un caractère typiquement britannique. Se plaçant dans la tradition du nu anglais amorcée vers 1840, il donne un véritable visage à cette jeune femme rousse au corps souple et sensuel, drapée dans de longs plis transparents qui rappellent le mouvement de l'eau dans la cascade à l'arrière-plan.

John William Godward (1861-1922) excelle dans ce type de représentations sensuelles (*Au Tepidarium*, 1913) ; il privilégie des scènes plus intimes où le corps se révèle dans toute sa sensualité.

Salle 8 – Le Culte de la beauté

Au sein de la société victorienne, chaque femme se doit d'être une **maîtresse de maison accomplie**. Or la femme, qui incarne pour cette génération d'artistes leur **idéal du Beau**, ne peut évoluer que dans un **univers dédié à la Beauté** : ses vêtements, ses bijoux et son cadre de vie doivent, par leur **élégance et leur raffinement, traduire et sublimer ses grâces et ses vertus**.

Pour répondre aux exigences de la grande bourgeoisie industrielle, les architectes conçoivent et agencent des intérieurs fastueux. L'**abondance ornementale** qui caractérise ces salons bourgeois trouve un écho chez les grands artistes contemporains qui, à l'image d'Alma-Tadema ou de Leighton, décorent avec talent et profusion leur maison.

Élégamment vêtue et confortablement installée dans un magnifique décor, **la femme échappe au quotidien par le rêve et la passion amoureuse**. Ces thèmes du **chagrin d'amour**, de l'**attente** et de la **mélancolie** offrent aux artistes le moyen d'**associer poésie et peinture** en choisissant pour titre de leurs œuvres des citations de Shakespeare ou de poètes contemporains. **Arthur Hughes** et **Charles Edward Perugini** (1839-1918) privilégient des décors contemporains mais, à l'inverse, **Alma-Tadema** imagine des intérieurs réinventés où les détails antiques et contemporains s'entremêlent. Ces anachronismes volontaires donnent tout leur charme à des tableaux comme *Courtiser sans espoir*, qui souligne, par-delà les siècles, l'éternelle renaissance des sentiments amoureux.

Dans un style proche de celui d'**Alma-Tadema**, **Godward** adapte lui aussi le thème de la beauté féminine à l'idéal antique. Ses œuvres se distinguent par la netteté classique du dessin, l'harmonie des couleurs vives et le superbe travail de la matière (*Beauté classique*, 1908 et *L'Absence fait grandir l'amour*, 1912).



John William Godward (1861 – 1922)
L'absence fait grandir l'amour, 1912
 Huile sur toile
 130,5 x 80 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe



Si l'Antiquité reste l'un des thèmes majeurs pour les artistes de l'époque victorienne, ils se plaisent aussi à explorer d'autres répertoires. La représentation de la Femme reste leur principal sujet, mais ils en proposent d'innombrables variations. La magie de l'Orient exerce son attrait sur les peintres qui cèdent à son enchantement. Comme **William Clarke Wontner** (1857-1930) avec sa *Joueuse de Soz* (1903), ils parent des beautés britanniques à la peau laiteuse d'atours sensuels, dans des décors somptueux. La société lettrée, qui rêve d'un ailleurs fantasmé, s'enthousiasme pour ces œuvres très décoratives.

Navigant entre Antiquité réinventée, légendes médiévales et décors au charme tout britannique, les grands artistes de l'Angleterre victorienne puisent à de multiples sources d'inspiration, mais ont tous en commun de célébrer la beauté féminine. Dans leurs œuvres, la femme incarne à travers ses mille visages tous les rêves victoriens.

UNE EXPOSITION INTERNATIONALE Paris, Rome, Madrid et Londres

L'exposition *Désirs et Volupté à l'époque victorienne*, qui se tiendra du 13 Septembre 2013 au 20 Janvier 2014 au Musée Jacquemart-André à Paris, sera ensuite présentée à Rome au **Chiostro del Bramante** du 15 Février au 5 Juin 2014, puis au **Musée Thyssen-Bornemisza** à Madrid, du 23 Juin au 5 Octobre 2014. Elle sera enfin présentée au **Leighton House Museum** de Londres.

COMMISSARIAT DE L'EXPOSITION

Véronique Gerard-Powell, maître de conférences en Histoire de l'art à l'Université de Paris-Sorbonne, est la commissaire générale de l'exposition. Elle vit entre la France et l'Angleterre. Elle est chargée de l'enseignement de l'histoire des collections à Paris-Sorbonne et à Sorbonne Abu-Dhabi. Elle a contribué à la rédaction du catalogue des peintures espagnoles de la collection Pérez Simón dont elle est spécialiste. Elle a publié récemment *Le récit du voyage de Charles Garnier en Espagne* (« *Journey to Spain 1868 by Charles Garnier* ») en collaboration avec Fernando Marías, aux éditions Nerea.

Nicolas Sainte-Fare Garnot, co-commissaire de l'exposition et conservateur du Musée Jacquemart-André.

CATALOGUE

A l'occasion de cette exposition, un catalogue sera édité par le **Musée Jacquemart-André** et le **Fonds Mercator**. Cet ouvrage est appelé à faire date, grâce aux contributions de la commissaire générale, **Véronique Gerard-Powell** et de **Charlotte Ribeyrol**, maître de conférences en littérature et de civilisation anglaises à l'Université de Paris-Sorbonne.



LES ŒUVRES EXPOSEES

Alma-Tadema
Living the church in the 15th Century, vers 1864
 Huile sur toile
 56,2 x 39,7 cm

Alma-Tadema,
Scène de marché romain / le retour du marché, 1865
 Huile sur bois
 40,5 x 56,8 cm

Alma-Tadema
Agrippine, 1866
 Huile sur bois
 27 x 37,5 cm

Alma-Tadema
Une Exèdre, 1871
 Aquarelle sur papier
 40 x 63,8 cm

Alma-Tadema
Le Vin grec, 1873
 Aquarelle sur carton
 18,5 x 37,7 cm

Alma-Tadema
Une question, 1877
 Huile sur bois
 16 x 38 cm

Alma-Tadema
Les Roses d'Héliogabale, 1888
 Huile sur toile
 132,7 x 214,4 cm

Alma-Tadema
Etude pour les Roses d'Héliogabale, 1888
 Huile sur bois
 23,5 x 38,2 cm

Alma-Tadema
Un paradis terrestre, 1891
 Huile sur toile
 88 x 167 cm

Alma-Tadema
Unwelcome confidence, 1895
 Huile sur bois
 45,7 x 28,7 cm

Alma-Tadema
Ses yeux reflètent sa pensée, 1897
 Huile sur bois
 23,3 x 38,1 cm

Alma-Tadema
Courtiser sans espoir, 1900
 Huile sur toile
 76,6 x 41 cm

Alma-Tadema
L'Envoyé de l'amour, 1909
 Huile sur bois
 49,8 x 37,7 cm

Burne-Jones
Fatima, 1862
 Aquarelle et gouache sur papier monté sur toile
 78,7 x 26,8 cm

Burne-Jones
Pygmalion. The heart of desires, 1871
 Aquarelle et crayon de couleur sur papier monté sur toile
 57,8 x 44,5 cm

Burne-Jones
Portrait de Bessie Keene, étude pour Vespertina Quies, n.d
 Huile sur toile
 67 x 53,6 cm



Godward
Phyrra après son bain, 1903
 Huile sur toile
 29,3 x 14,3 cm

Leighton
Crenaea, the nymph of the Dargle, vers 1880
 Huile sur toile
 76,8 x 27,2 cm

Godward
Beauté classique, 1908
 Huile sur toile
 51 x 40,9 cm

Leighton
Antigone, vers 1882
 Huile sur toile
 61,4 x 51 cm

Godward
L'absence fait grandir l'amour, 1912
 Huile sur toile
 130,5 x 80 cm

Leighton,
Study for « Greek girls playing at ball », ca. 1889
 Huile sur toile
 17,4 x 29 cm

Godward,
Dans le Tepidarium. Etude, vers 1913
 Huile sur bois
 29,3 x 15,4 cm

Leighton,
Bay Scene, Island of Rhodes, n.d
 Huile sur toile
 24 x 44,2 cm

Goodall
La découverte de Moïse, 1885
 Huile sur toile
 152,4 x 114,2 cm

Long
La Reine Esther, 1878
 Huile sur toile
 214 x 167 cm

A. Hughes
Enid and Geraint, vers 1862
 Huile sur toile
 25,8 x 37,2 cm

Millais
La Couronne de l'amour, 1875
 Huile sur toile
 129,5 x 87,8 cm

A. Hughes
Un nuage passe, vers 1895
 Huile sur toile
 98,8 x 63,7 cm

Moore
A quarter. A painter's tribute to the art of music, 1868
 Huile sur toile
 61,8 x 88,7 cm

T. Hughes (attribué à)
The path of true love never did run smooth, 1896
 Huile sur bois
 49,8 x 31,3 cm

Moore
Coquillages, 1875
 Huile sur toile
 79 x 35,9

Leighton
Greek girls picking up pebbles by the sea, 1871
 Huile sur toile
 84 x 129,5 cm

Moore
Nu au bain, 1890
 Pastel sur papier
 37,7 x 14,8 cm



Payne
La mer enchantée, vers 1899
 Huile sur toile
 91,5 x 65,5 cm

Strudwick
L'Age d'or, n.d
 Huile sur toile
 66,5 x 46,1 cm

Perugini
*But oh, for the touch of a vanished hand
 and a sound of a voice thaht is still!*, 1900
 Huile sur toile 70,3 x 54,8 cm

Strudwick
Elaine, n.d
 Huile sur toile
 79 x 58,8 cm

Poynter
Andromeda, 1869
 Huile sur toile
 51,3 x 35,7 cm

Waterhouse
La boule de cristal, 1902
 Huile sur toile
 121,6 x 79,7 cm

Rossetti
Venus Verticordia, 1867
 Pastel sur papier
 79,6 x 65,3 cm

Waterhouse
Chant du printemps, 1913
 Huile sur toile
 71,5 x 92,4 cm

Sandys
Rêverie, n.d
 Huile sur toile
 50,8 x 40,9 cm

Waterhouse
Le philtre d'amour, vers 1913-1914
 Huile sur toile
 58,2 x 45,6 cm

Solomon
Hypnos, le dieu du sommeil, 1892
 Sanguine sur papier sur carton
 36,3 x 30,5 cm

Wontner
La danseuse, 1903
 Huile sur toile
 135,5 x 100,3 cm

Strudwick
Chanson sans parole, 1875
 Huile sur toile
 74,3 x 99,8 cm

Wontner
Valeria, vers 1916
 Huile sur toile
 63,5 x 53,3 cm

Strudwick
Les jours passent, 1878
 Huile sur bois
 37,6 x 114,2 cm

Strudwick
Les Remparts de la maison de Dieu, 1889
 Huile sur toile
 61,7 x 86,1 cm



John William Waterhouse (1849 – 1917)
Le chant du printemps, 1913
 Huile sur toile
 72 x 92 cm
 Collection Pérez Simón, Mexico
 © Studio Sébert Photographe