Études écossaises

15 | 2012
Ré-écrire l'Écosse : littérature et cinéma

John Smibert, un peintre écossais dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord

John Smibert: a Scottish Painter in the British Colonies of North America

Marion Amblard

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesecossaises/719
DOI : 10.4000/etudesecossaises.719
ISSN : 1969-6337

Éditeur
UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée
Date de publication : 15 avril 2012
Pagination : 165-182
ISBN : 978-2-84310-223-3
ISSN : 1240-1439

Référence électronique
Marion Amblard, « John Smibert, un peintre écossais dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord », *Études écossaises* [En ligne], 15 | 2012, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 12 avril 2023. URL : http://journals.openedition.org/etudesecossaises/719 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesecossaises.719

Tous droits réservés

Marion Amblard
Université Stendhal - Grenoble 3

John Smibert, un peintre écossais dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord

L'art pictural a commencé à se développer en Écosse après 1745 mais, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, les peintres écossais ont pour la plupart dû s'exiler afin de bénéficier d'une solide formation artistique et de pouvoir vivre de leur art. Les jeunes gens aspirant à une carrière de peintre ne pouvaient acquérir qu'une formation des plus rudimentaires en Écosse puisqu'il n'y eut pas d'académies permanentes des beaux-arts avant 1798, date à laquelle le *Board of Trustees for improving fisheries and manufactures in Scotland* créa au sein de la *Trustees' Academy* une école qui offrait une formation s'inspirant de l'enseignement dispensé à la *Royal Academy* de Londres[1]. Auparavant, plusieurs centres artistiques avaient été ouverts : en 1729, l'*Academy of Saint Luke* fut fondée à Édimbourg et en 1753, les frères Andrew et Robert Foulis créèrent leur académie des beaux-arts à Glasgow, mais ces institutions fermèrent rapidement faute de financement[2]. En outre, le nombre de peintres ouvrant un atelier dans le pays fut des plus limités aussi, le plus souvent, les jeunes artistes devaient

1. La *Trustees' Academy* était une école de dessin fondée en 1760 qui était financée par des fonds publics. Bien que la plupart des peintres écossais de la seconde moitié du dix-huitième siècle y ait étudié, cette institution n'avait pas pour vocation de former des artistes comme le précisait l'annonce parue en 1760 : « The commissioners and Trustees for improving fisheries and manufactures in Scotland, do hereby advertise, that by an agreement with Mr. De la Cour painter, he has opened a school in this city for persons of both sexes that shall be presented to him by the trustees, whom he is to teach gratis, the ART of DRAWING for the use of manufactures, especially the drawing of PATTERNS for the LINEN and WOOLLEN MANUFACTURES. » (*Edinburgh Evening Courant*, 27 juin 1760, page non numérotée.) En 1907, la *Trustees' Academy* a été rebaptisée et est désormais connue sous le nom d'*Edinburgh College of Art*.

2. L'*Academy of Saint Luke* cessa d'exister en 1731 tandis que la *Foulis Academy* ferma définitivement en 1775. — Sur la *Trustees' Academy* voir P. Brookes, *The Trustees' Academy, Edinburgh, 1760-1801: the patronage of art and design in the Scottish Enlightenment*, thèse de *Phd*. non publiée, université de Syracuse, 1989. — Pour plus de détails sur l'académie des frères Foulis voir la collection de lettres conservées à l'université d'Édimbourg : « Letters and papers by or connected with Robert Foulis & co., printers at Glasgow, principally in reference to their projects for forwarding the fine arts in Scotland 1751–64 », La. III. 363. 1, bibliothèque de l'université d'Édimbourg. L'histoire de cette institution est également évoquée dans l'ouvrage de D. Murray, *Robert and Andrew Foulis and the Glasgow press with some accounts of the Glasgow academy of the fine arts*, Glasgow, James Maclehose et fils, 1913.

se contenter d'une période d'apprentissage auprès d'un artisan spécialisé dans la peinture de carrosses, la peinture décorative ou l'orfèvrerie. C'est ainsi que pour la majeure partie d'entre eux ils quittèrent leur terre natale afin d'aller à Londres, capitale artistique de la Grande-Bretagne, et s'enrôler dans l'atelier d'un peintre ; à partir de 1768, ils s'y rendaient aussi pour suivre les cours dispensés à la *Royal Academy*. Ils complétaient ensuite leur apprentissage par un voyage d'études en Italie[3]. Ceci ne fut pas propre aux peintres écossais puisque l'ensemble des artistes de l'Europe occidentale estimait qu'un séjour prolongé à Rome constituait une étape essentielle dans leur carrière. Ils considéraient alors que leur formation ne pouvait être complète sans une étude approfondie des œuvres des maîtres de la Renaissance italienne. Les Écossais n'effectuaient généralement qu'un seul voyage en Italie et séjournaient quelques années à Rome avant de retourner ouvrir un atelier en Grande-Bretagne. En raison d'un mécénat très restreint, les peintres ne pouvaient espérer avoir une carrière prospère en s'établissant en Écosse et ce fut pour cette raison que, pour la plupart, ils allèrent travailler à Londres. Quelques peintres écossais ont aussi choisi d'exercer au-delà des frontières de la Grande-Bretagne. C'est ainsi que Gavin Hamilton (1723-1798) et Jacob More (1740-1793) se sont établis définitivement à Rome[4] ; pour sa part, Katherine Read (1723-1778) alla peindre quelques années dans la colonie britannique de l'Inde[5]. D'autres artistes, tels John Watson[6], Cosmo Alexander[7] (1724-1772) et John Smibert (1688-1751) ouvrirent leur atelier de portraitiste dans les colonies britanniques de la Nouvelle-Angleterre.

Lorsqu'en 1728 il s'embarqua à bord d'un navire à destination de l'Amérique du Nord, Smibert ne prévoyait pas d'aller peindre dans le Massachusetts ; il avait entrepris ce voyage afin de devenir professeur des beaux-arts dans un établissement que Georges Berkeley (1685-1753) souhaitait fonder dans la colonie britannique des Bermudes. Faute d'obtenir le financement promis par le Parlement britannique, Berkeley décida

---

3. Sur la formation des peintres écossais en Italie au dix-huitième siècle, voir M. Amblard, « The Scottish painters' exile in Italy in the eighteenth century », *Études Écossaises*, n° 13, Grenoble, Ellug, 2010, p. 59-78.

4. Les carrières de Jacob More et de Gavin Hamilton à Rome sont retracées dans M. Amblard, « La carrière de Jacob More et de Gavin Hamilton en Italie : l'impact de ces deux peintres sur l'art pictural écossais au XVIII^e^ siècle », dans M. J. Munro-Landi (éd.), *L'Écosse et ses doubles. Ancien monde – nouveau monde. Old World – New World. Scotland and its doubles*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 89-106.

5. La carrière de Katherine Read est étudiée dans deux articles de Victoria Manners : V. Manners, « Catherine Read and Royal Patronage », *The Connoisseur*, n° 59, 1932, p. 35-40 et V. Manners, « Catherine Read the Last Phase », *The Connoisseur*, n° 59, 1932, p. 171-178.

6. Pour la carrière de John Watson voir W. Dunlap, *History of the rise and progress of the arts of design in the United States*, vol. I, New York, 1834, p. 18-21.

7. La carrière de Cosmo Alexander est évoquée dans J. Holloway, *Patrons and painters: art in Scotland 1650–1760*, Édimbourg, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1989, p. 85-103.

de retourner en Grande-Bretagne en 1731. Pour sa part, Smibert s'établit définitivement à Boston où il exerça en tant que portraitiste. Si de nos jours Smibert est un artiste peu connu, nous montrerons qu'il n'en demeure pas moins une figure marquante dans l'histoire de l'art pictural des États-Unis. Il conviendra tout d'abord de revenir brièvement sur le projet de Berkeley ainsi que sur les raisons pour lesquelles Smibert prit part à cette entreprise et décida de terminer sa carrière à Boston. Nous nous intéresserons ensuite à l'influence que ce peintre exerça sur l'art pictural dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord au dix-huitième siècle. L'étude de quelques tableaux nous permettra de constater que, par l'intermédiaire de Smibert, la peinture écossaise marqua profondément plusieurs peintres travaillant dans le Massachusetts durant la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Aujourd'hui, Georges Berkeley est surtout célèbre pour ses écrits philosophiques et plus précisément pour sa théorie sur l'immatérialisme. Toutefois, ainsi que l'a rappelé Kenneth Winkley :

> Berkeley's life was dominated not by one but by three great projects or crusades: the defence of immaterialism, which began with the 1710 publication of *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, his unsuccessful attempt to found a missionary college on the island of Bermuda, which brought him to America for three years beginning in 1728, and his campaign to promote "tar-water", an infusion of pine tar water, as a remedy for bodily and possibly even spiritual ills, which commenced with the appearance of *Siris* in 1744[8].

Avant de quitter la Grande-Bretagne pour se rendre en Amérique du Nord, Georges Berkeley avait passé plusieurs années à réfléchir à l'organisation et au financement nécessaire à la création d'un séminaire. D'après une lettre de Jonathan Swift datée de 1724, Berkeley aurait fait part dès 1721 de son intention de fonder un établissement aux Bermudes[9]. Il fallut néanmoins attendre 1725 pour qu'il expose clairement la nature de son projet en publiant *A Proposal for better supplying churches in our foreign plantations, and for converting the savage Americans to Christianity by a college to be erected in the Summer Islands*. Dans cet essai, il revient tout d'abord sur la nécessité de

---

8. K. P. Winkler, « Introduction », dans K. P. Winkler (éd.), *The Cambridge companion to Berkeley*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 2.

9. Swift a écrit : « he [George Berkeley] is an absolute philosopher with regard to money, titles, and power; and for three years past has been struck with a notion of founding a University at Bermudas, by a charter from the Crown. » (« Lettre de Jonathan Swift à Lord Cateret datée du 3 septembre 1744 », citée dans A. Campbell Fraser (éd.), *Life and letters of Berkeley: D. D., formerly Bishop of Cloyne; and an account of his philosophy. With many writings of Bishop Berkeley hitherto unpublished: metaphysical, descriptive, theological* (1871), New York, Garland, 1988, p. 102.)

renforcer la présence de l'Église anglicane dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord et des Caraïbes afin de lutter contre la propagation du catholicisme dans ces régions où les missionnaires français et espagnols étaient très présents. Selon Berkeley, le meilleur moyen d'évangéliser les populations autochtones et de raviver la foi des colons n'était pas d'envoyer des missionnaires et des ecclésiastiques de Grande-Bretagne car, d'après lui :

> The most zealous and able missionary from England [finds] himself but ill qualified for converting the American heathen, if we consider the difference of language, their wild way of living, and, above all, the great jealousy and prejudice which savage nations have towards foreigners, or innovations introduced by them[10].

Il convenait donc d'en former parmi les habitants des colonies, plus aptes à comprendre et à convaincre la population de se convertir à la religion anglicane. Pour cette raison, il préconisait la fondation d'un séminaire ayant pour vocation d'éduquer des enfants de colons et d'indiens tous âgés de moins de dix ans au début de leur scolarité[11]. En plus de l'enseignement religieux, les jeunes élèves étudieraient l'histoire, les mathématiques et la physique ; ils suivraient aussi des cours de peinture, d'architecture et de musique au sein de l'académie des beaux-arts qui devait faire partie du séminaire (p. 216). Berkeley estimait que la colonie britannique des Bermudes était l'endroit idéal pour fonder son établissement. Plusieurs facteurs l'avaient en effet incité à choisir ce lieu : le climat doux et la situation géographique des îles, qui pouvaient constituer une étape pour les navires effectuant le voyage entre la Grande-Bretagne et les colonies du continent nord américain, étaient deux des principaux critères. Selon Berkeley, les Bermudes présentaient aussi d'autres avantages :

> [It is a] place where provisions are cheap and plenty; […] a place of security, not exposed to the insults of pirates, savages or other enemies; where there is no great trade, which might tempt the readers or fellows of the college to

10. George Berkeley, « A Proposal for better supplying churches in our foreign plantations, and for converting the savage Americans to Christianity by a college to be erected in the Summer Islands », dans *The Works of George Berkeley, D. D., late bishop of Cloyne in Ireland. To which is added an account of his life; and several of his letters to Thomas Prior, Esq. Dean Gervais; Mr. Pope, &c.*, vol. III, Londres, 1820, p. 214-215.

11. Berkeley précisait dans son essai que si les tribus indiennes refusaient de lui confier leurs enfants, il n'hésiterait pas à en faire capturer afin de les envoyer à son séminaire (p. 216). Concernant l'âge de ses futurs élèves il ajouta : « it is proposed to admit in the aforesaid college only such savages as are under ten years of age before evil habits have taken a deep root; and yet not so early as to prevent retaining their mother-tongue, which should be preserved by intercourse among themselves. » (p. 216)

> become merchants, to the neglect of their proper business; where there are neither riches nor luxury to divert or lessen their application, or to make them uneasy and dissatisfied with a homely frugal subsistence; lastly, where the inhabitants […] are noted for their innocence and simplicity of manners. (p. 217)

L'année de la publication de son essai, il obtint une charte royale pour son séminaire, qui le nommait président et désignait William Thompson, Jonathan Rogers et James King, tous professeurs à *Trinity College*, comme trois des neuf enseignants qui assisteraient Berkeley. Le séminaire, qui devait se nommer *Saint Paul's*, se situerait dans la ville de Bermudes, cité imaginée par Berkeley et qui devait être construite en même temps que son établissement. Ce projet fut loin de faire l'unanimité : il fut notamment très critiqué par Thomas Bray dans son essai intitulé *Missionalia: or a collection of missionary pieces relating to the conversion of the heathen, both the African negros & American Indians* paru en 1727. Plusieurs membres du Parlement s'opposèrent aussi à Berkeley et celui-ci eut des difficultés à obtenir une promesse de financement. Il prévoyait de fonder son séminaire grâce à la générosité de donateurs et surtout grâce à un versement de vingt mille livres sterling de la part du Parlement britannique. L'obtention de l'accord du Parlement pour financer le projet fut retardée par la mort de Georges I^er^ en 1727, dont Berkeley avait le soutien, mais il obtint rapidement celui de Georges II. En 1728, le Parlement s'engagea à verser, dès que possible, vingt mille livres sterling sur les profits tirés de la culture des terres de la colonie de l'île Saint Christophe. Dès lors, Berkeley se mit à la recherche d'autres enseignants pour son séminaire et souhaita confier la direction de l'académie des beaux-arts à son ami le portraitiste John Smibert.

Smibert naquit à Édimbourg en 1688 et fut formé en tant que peintre décorateur. Cependant, désireux de devenir portraitiste, il quitta sa ville natale en 1709 pour étudier à Londres dans l'académie fondée par James Thornhill (v. 1675-1734) et Godfrey Kneller (1646-1723). En 1719, il partit compléter sa formation artistique en Italie ; il séjourna plusieurs mois à Rome et à Florence où il fit la connaissance de Georges Berkeley alors que celui-ci accompagnait, en tant que tuteur, John Ashe qui effectuait un voyage sur le Continent. Smibert réalisa pour Ashe des copies d'après des œuvres du Titien (v. 1488-1576), pour sa part, Berkeley posa pour le portraitiste. En 1721, Berkeley reprit son travail d'enseignant à *Trinity College* à Dublin tandis que Smibert quitta l'Italie en 1722 pour ouvrir son atelier de portraitiste à Londres plutôt qu'à Édimbourg où les commandes de tableaux n'étaient pas suffisantes pour permettre à un peintre de subvenir à ses besoins. Berkeley avait beaucoup d'estime pour

Smibert au sujet duquel il a écrit : « [he is] a very honest, skilful person in his profession[12] » et, après leur rencontre en Italie, les deux hommes restèrent en contact comme en atteste la correspondance de Berkeley[13]. En 1726, ce dernier habita un temps avec Smibert et posa à nouveau pour son portrait. Même si on ne connaît pas les théories esthétiques de Smibert, le peintre connaissait certainement la théorie de l'immatérialisme de son ami Berkeley[14]. Celle-ci semble avoir influencé Smibert lorsqu'il a peint son tableau intitulé *The Bermuda Group* car ainsi que l'a souligné Wayne Craven :

> Such things as the Turkish carpet, the velvets and satins, the finely tooled leather-bound books, the wigs, and the rich coloration throughout, provide a profuse variety of visual and tactile sensation; the figures and objects are represented, in fact, with a realism that meshes with Berkeley's theory of vision and sensory experience—a visualization of the philosopher's sensory perception of objects and their physical properties[15].

Georges Vertue (1684-1756), qui connaissait personnellement Smibert, a signalé dans ses *Notebooks* que le peintre ne manquait pas de commandes à Londres[16] ; même s'il reconnaissait que ses portraits ne rivalisaient pas avec ceux de peintres en vogue tels Dahl (1659-1743) et Richardson (1665-1745), il estimait que le peintre écossais était un artiste

---

12. « Lettre du 1er décembre 1726 de Georges Berkeley à Thomas Prior », dans *Life and letters of Berkeley*, ouvr. cité, p. 139.

13. Outre la lettre mentionnée précédemment, Berkeley évoque aussi Smibert dans des courriers datés du 4 août 1726 et du 27 février 1727.

14. Selon Wayne Craven, Berkeley avait très certainement fait part au peintre de ses idées lors de leur traversée de l'Atlantique : « the inclemency of a North Atlantic winter crossing no doubt frequently brought the group together in the confinement of a cabin belowdecks, where the loquacious Berkeley would have led continuous, stimulating discussions. […] Smibert […] was surely exposed to hours, days, even months, of philosophical discourse […]. » (Wayne Craven, *Colonial American portraiture. The Economic, religious, social, cultural, philosophical, scientific, and aesthetic foundations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 158.) Craven a écrit au sujet des théories de Berkeley : « [He] places major emphasis on sensory awareness of the physical properties of the external world and implies that the only things that are real and that exist are things that can be perceived by our senses; For an artist, what he sees and touches provides what he knows of the physical objects before him, and anything else is unreal and therefore untrue. » (*Ibid*., p. 158)

15. *Ibid*, p. 163.

16. Selon Vertue « Mr Smybert [*sic*.] had very good business here [in London]. » (Georges Vertue, « Notebooks », livre III, dans *The Walpole Society*, vol. XXIV, Oxford, The Walpole Society, 1936, p. 36.) Georges Vertue était un graveur et antiquaire anglais. Il travailla toute sa vie à Londres et côtoya les principaux peintres en vogue dans la capitale anglaise. Il est désormais célèbre pour ses carnets de notes retraçant l'activité artistique en Grande-Bretagne. Horace Walpole fit l'acquisition des carnets de Vertue à la mort de celui-ci et s'en servit pour rédiger son ouvrage intitulé *Anecdotes of painting in England* (1762). Ce fut entre 1929 et 1952 que le texte original des carnets de notes de Vertue fut publié pour la première fois par la *Walpole Society*.

aussi talentueux que William Hogarth (1697-1764)[17]. D'après Vertue, Smibert aurait décidé de partir dans la colonie des Bermudes dans l'espoir d'y trouver un climat plus adapté à sa santé fragile[18]. Toutefois, son départ de la Grande-Bretagne fut plus probablement motivé par ses opinions politiques qui nuisaient à sa carrière. Lors de son séjour à Rome, Smibert avait fréquenté régulièrement la court des Stuart en exil et, pour le jacobite Sir Andrew Cockburn, avait peint les portraits de *l'Old Pretender* — Jacques François Édouard Stuart, fils du roi Jacques II-VII d'Angleterre et d'Écosse qui fut renversé et quitta la Grande-Bretagne au cours de la « Glorieuse Révolution » de 1688-1689 — et de son épouse Marie-Clémentine Sobieska[19]. Lorsqu'il retourna à Londres, le peintre tenta en vain de cacher sa sympathie pour la cause des Stuart, mais il fut amené à comparaître au procès du jacobite Christopher Layer, ce qui nuisit à sa carrière[20]. De plus, Smibert rencontrait des difficultés à obtenir les paiements des tableaux qu'il réalisait à la demande de ses mécènes, plusieurs d'entres eux, tel Francis Grant, ne lui réglèrent qu'une partie du montant fixé lors de la commande.

Ce fut donc en raison de difficultés financières et de son soutien à la cause jacobite[21] qu'en septembre 1728, Smibert s'embarqua à bord d'un navire à destination des colonies d'Amérique du Nord en compagnie de

17. Vertue a écrit : « Mr Dahl Mr Richardson & Mr Jarvis are the three foremost Old Masters— the next Class are those (generally) that studied in the Accademys here, under Sr. G. Kneller, Sheroon Laguerre Thornhill. Mr. Gibson Mr Vanderbank Mr Huysing Mr Highmore Mr Dandridge Mr Smibert abroad at Boston New England Mr Hogarth small figures […]. » (*Ibid.*, p. 54)

18. Dans ses *Notebooks*, Vertue explique : « he warm'd with imaginations of […] the pleasure of a finer Country & Air more healthfull he being often a little enclind. to indispositions. or hip, or Vapours. » (*Ibid.*, p. 36)

19. Ces portraits n'ont pas été localisés. L'auteur tient à remercier le Professeur Edward Corp de lui avoir précisé que John Smibert était un jacobite et de lui fait parvenir son article retraçant la carrière et la vie de plusieurs jacobites exilés outre-Atlantique. Pour plus de détails sur les contacts de Smibert avec les jacobites voir Edward Corp, « From the court to the colonies: Jacobites over the water », dans *1650–1850: ideas, aesthetics, and inquiries in the early modern era*, vol. XIV, New York, AMS Press, 2007, p. 313-331. Pour plus de détails sur la cour des Stuart à Rome voir Edward Corp, *The Stuart Court in Rome. The Legacy of Exile*, Aldershot, Ashgate, 2003 ; Edward Corp, *The Stuarts in Italy, 1719–1766. A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

20. Dans son ouvrage sur le portraitiste, Saunders affirme : « Smibert admitted that he "suffr'd much by attending at Layer's Tryal", since it was "a great prejudice to him in his business". […] He immediately disavowed any further associations with Jacobites and went so far as to deny falsely that he had painted a portrait of the Pretender. » (Richard Saunders, *John Smibert. Colonial America's first painter*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995, p. 42.) À l'instar de Smibert, plusieurs autres peintres, eux-aussi d'origine écossaise et membres de l'Église presbytérienne d'Écosse, durent nier avoir été en contact avec les jacobites lors de leur séjour à Rome afin de ne pas compromettre leur carrière en Grande-Bretagne. Ce fut le cas notamment des portraitistes Katherine Read et Allan Ramsay qui purent ainsi bénéficier du mécénat de la famille du roi Georges II.

21. Ainsi que l'a précisé Corp : « For Smibert, a committed Jacobite who had regularly visited the Stuart court and painted both James III and Queen Maria Clementina, living in the London of George I and secretly selling Stuart portraits must have been politically uncomfortable. This no

Richard Dalton et de John James, deux Anglais issus de familles aisées, de Georges Berkeley, d'Anne Forster, épouse de Berkeley et de Miss Handcock, une amie d'Anne Forster[22]. Après quatre mois de traversée, Berkeley et ses compagnons débarquèrent tout d'abord en Virginie avant d'arriver en janvier 1729 à Rhode Island. Ensemble, ils s'installèrent à Newport où ils devaient attendre le versement des vingt mille livres sterling promises. L'argent tardant à lui parvenir, Berkeley commença à émettre des doutes sur la possibilité de mener à bien son projet dès mai 1730[23]. Durant l'hiver de la même année, son correspondant, l'évêque de Londres, confirma ses craintes en lui adressant une lettre qu'il avait reçue du Premier Ministre Robert Walpole et dans laquelle celui-ci avait écrit à propos de l'argent destiné à Berkeley :

> As a minister […] I must, and can, assure you, that the money shall most undoubtedly be paid, as soon as suits with public convenience; but if you ask me as a friend, whether Dean Berkeley should continue in America, expecting the payment of £20,000, I advise him by all means to return home to Europe, and to give up his present expectations[24].

Berkeley décida alors de quitter Rhode Island et regagna Londres en février 1732. Dalton et James restèrent quelques années à Boston avant de retourner eux-aussi en Grande-Bretagne. Pour sa part, Smibert s'installa définitivement à Boston. Avant le départ de Berkeley, Smibert peignit le portrait désormais connu sous le nom de *The Bermuda Group*. Considéré par les spécialistes comme le premier chef d'œuvre de la peinture coloniale[25], ce tableau représente Berkeley en compagnie des personnes

---

doubt influenced his decision to make a new life in Bermuda, then Boston, shortly after the peaceful accession of George II. » (« From the court to the colonies: Jacobites over the water », art. cité, p. 330.)

22. Le 5 septembre 1728, Berkeley a adressé une lettre à Thomas Prior afin de lui annoncer son départ : « Tomorrow, with God's blessing, I set sail for Rhode Island, with my wife and a friend of hers, my lady Hancock's daughter, who bears us company. I am married since I saw you to Miss Forster, daughter of the late Chief Justice […] Mr. James, Mr. Dalton, and Mr. Smibert, go with us on this voyage. We are now all together at Gravesend, and are engaged in one view. » (« Lettre de Georges Berkeley à Thomas Prior du 5 septembre 1728 », dans *Life and letters of Berkeley*, ouvr. cité, p. 151.)

23. Berkeley fit part de ses craintes à Thomas Prior à qui il écrivit : « [I] have wrote in the most pressing manner either to get the money paid, or at least to get a positive answer that may direct me what course I am to take. Dr. Clayton indeed hath wrote me word, that he hath been informed by a good friend of mine (who had it from a very great man), that the money will not be paid. » (« Lettre de George Berkeley à Thomas Prior, 7 mai 1730 », dans *Life and letters of Berkeley*, ouvr. cité, p. 183.)

24. *Ibid.*, p. 186.

25. Entre autres, Wayne Craven pense que : « Smibert's *Bermuda Group*, sometimes called *The Berkeley Entourage*, stands as a monument of colonial American painting, for its equal had never been seen here previously, and it was many years before it would be surpassed. It established a standard of artistic excellence, and it set a precedent in high-style portraiture. » (*Colonial American portraiture. The Economic, religious, social, cultural, philosophical, scientific, and aesthetic foundations*, ouvr. cité, p. 160.) Dans

l'ayant accompagné pour fonder son séminaire aux Bermudes. Berkeley, qui se tient à l'extrême droite de la composition, porte sa tenue d'ecclésiastique et lève les yeux en une expression pensive. Son épouse tient dans ses bras leur premier fils, Henry, avec assise à ses côtés, Miss Handcock. Les deux hommes portant des perruques sont Richard Dalton et John James. Smibert s'est représenté sur la gauche du tableau, tenant un parchemin sur lequel semble figurer un plan, peut-être celui du bâtiment où devait se trouver l'académie des beaux-arts que le peintre devait diriger. Le dernier personnage, représenté assis, est le commanditaire du tableau, un dénommé John Wainwright, admirateur de Berkeley, qui un temps songea à accompagner celui-ci outre-Atlantique. Wainwright regarde Berkeley et, plume à la main, semble attendre que celui-ci lui dicte des phrases : Wainwright a peut-être entre ses mains *Alciphron; or, The Minute Philosopher* ouvrage que Berkeley composa lors de son séjour à Rhode Island. À l'arrière plan, le paysage représenté ne fait pas référence à un lieu précis, mais on peut imaginer que le peintre fait allusion aux Bermudes ou à Rhode Island. Ce portrait commémoratif de style baroque est le plus grand tableau que Smibert ait peint, il mesure près d'un mètre quatre-vingts par deux mètres quarante. Ces dimensions témoignent de l'ambition du peintre et sont à la mesure du projet de Berkeley. Smibert fut payé par son mécène mais, celui-ci, probablement en raison de l'échec de Berkeley, ne souhaita pas avoir cette œuvre qui demeura dans l'atelier du peintre.

Dans une de ses lettres, Berkeley précise à son correspondant que le séjour de Smibert à Boston ne devait être que de courte durée[26] et il semble en effet que le peintre n'avait tout d'abord pas prévu de s'installer définitivement dans cette ville. Néanmoins, son mariage célébré en juillet 1730 a dû en partie l'inciter à ne pas retourner en Grande-Bretagne. Il prit pour épouse Mary Williams, une jeune femme issue d'une famille aisée de Boston. Pour leur mariage, le père de cette dernière offrit aux jeunes époux une des demeures familiales se trouvant dans le quartier résidentiel le plus prisé de la ville et dans laquelle il fit construire pour son gendre un atelier ainsi qu'une salle spécialement conçue pour qu'il y expose ses œuvres et sa collection de tableaux apportées de Grande-Bretagne. L'absence de concurrents dut également être un facteur qui l'encouragea à rester plutôt que de retourner travailler à Londres où, en raison du grand

---

leur ouvrage, John Walker et James MacGill ont écrit au sujet de *The Bermuda Group* : « [it] was the first impressive canvas and the earliest group portrait executed in the Colonies. […] The sincerity of the artist, his brave effort to master his complicated subject, makes this large composition a milestone in American painting. » (J. Walker et J. MacGill, *Great American paintings from Smibert to Bellows, 1729–1924*, Londres et New York, Oxford University Press, 1943, p. 2.)

26. *John Smibert. Colonial America's first painter*, ouvr. cité, p. 60.

nombre de portraitistes y exerçant, seuls les plus talentueux pouvaient espérer faire une carrière prospère. De plus, la présence d'une importante communauté écossaise en Nouvelle-Angleterre facilita certainement son adaptation et son intégration à Boston[27].

Smibert décéda en 1751, mais cessa de peindre des portraits vers 1746, en raison de problèmes de santé[28]. À Boston, il s'établit en tant que portraitiste et réalisa au total deux cent quarante et un portraits[29]. Pour son propre plaisir, il peignit aussi quelques tableaux de paysages, genre pictural auquel il s'intéressa dès le début de sa carrière[30]. Il réalisa notamment une vue de Boston et, pour l'arrière plan de plusieurs de ses portraits, s'inspira de vues réelles. Parmi ses principaux clients, Smibert comptait des révérends tels John Rogers, Ebenezer Turell, Joseph Sewall et John Hancock. De nombreux juges posèrent également pour lui, tels Nathaniel Byfield, Samuel Sewall, Benjamin Lynde et Edmund Quincy. Les marchands les plus prospères de Boston lui commandèrent aussi leur portrait puisqu'il peignit notamment Thomas Hancock, James Gooch, Jacob Wendell et Samuel Browne, considéré comme l'homme le plus riche de la ville de Salem et qui devint son principal mécène durant les années 1730. Browne apprécia les talents du peintre et commanda le portrait de plusieurs membres de sa famille. Smibert réalisa aussi des portraits pour d'autres familles de marchands : les Pemberton, les Belcher et les Oliver lui commandèrent tous plusieurs tableaux[31]. Les trois premières

---

27. La présence et l'importance des communautés écossaises dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord ont été étudiées en détails dans les ouvrages et articles de David Dobson. Voir D. Dobson, « Seventeenth-century Scottish communities », dans A. Grosjean et S. Murdoch (éds), *Scottish communities abroad in the early modern period*, Leyde, Brill, 2005, p. 105-131 ; D. Dobson, *Scottish emigration to colonial America, 1607–1785*, Athens, University of Georgia Press, 1994.

28. Le dernier tableau de Smibert répertorié dans le catalogue compilé par Saunders date de 1746, il s'agit du portrait de Sir Richard Spry (Portsmouth Atheneum, Portsmouth). Dans sa correspondance, le peintre se plaignit d'avoir des problèmes de vue : « I need not tell you that I grow old, my eyes has been some time failling me, but is [I'm] stil heartwhole & hath been diverting my self with somethings in the Landskip way which you know I always liked. » (« Lettre de John Smibert à Arthur Pond, 6 avril 1749 », dans *John Smibert. Colonial America's first painter*, ouvr. cité, p. 259.)

29. *Colonial American portraiture*, ouvr. cité, p. 152.

30. Durant la première moitié du dix-huitième siècle, les commandes de tableaux des mécènes de la Nouvelle-Angleterre se limitèrent à des portraits. Il a fallu attendre la fin du siècle, pour que les autres genres picturaux intéressent les amateurs et les collectionneurs.

31. Au dix-huitième siècle, dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord, les peintres parvenaient le plus souvent à obtenir des commandes grâce à d'anciens clients. Ceux-ci posaient rarement deux fois pour le même artiste mais, lorsqu'ils étaient satisfaits du portrait qu'ils avaient commandé, ils n'hésitaient pas à recommander le peintre aux membres de leur famille. Ainsi que Margaretta Lovell l'a souligné : « The basic structure in which and for which portraiture flourished [was] the family. Bound by ties of interest, money, and genuine affection, eighteenth-century families were strong vehicles for the transmissions of ideas, behavior, and goods, and so it is no surprise that we find strong kinship ties in the patron lists of portraitists. […] 80 percent of Copley's patrons over a quarter of a century fit onto just twenty-eight family trees. » (Margaretta M. Lovell, *Art in a season of*

années où Smibert vécut à Boston, il ne manqua pas de commandes. Selon Wayne Craven, il aurait peint vingt-six portraits en 1729 ; en 1730, il en réalisa vingt-cinq[32]. Cependant, si l'on se réfère au catalogue des œuvres de Smibert compilé par Richard Saunders, on constate que le nombre de tableaux qu'il peignit diminua fortement à partir de 1732, année durant laquelle il n'exécuta que onze portraits. Pour compenser la réduction du nombre de commandes, Smibert dut diversifier ses activités. Il semblerait qu'il ait un temps envisagé de devenir peintre « itinérant » entre Boston, Salem et Portsmouth, les villes principales de la colonie du Massachusetts. Il songea aussi à mettre un terme à sa carrière pour se retirer dans la ferme dont il avait fait l'acquisition afin de se consacrer à l'agriculture[33]. Il décida finalement de conserver son atelier de Boston et de compléter ses revenus en ouvrant une boutique de matériel pour les artistes amateurs. En octobre 1734 il fit paraître l'annonce suivante dans la presse locale : « JOHN SMIBERT, PAINTER, sells all Sorts of Colours, dry or ground, with Oils, and Brushes […] at his House in Queen Street, between the Town-House and the Orange Tree, Boston.[34] » Cette boutique tenue par le peintre et son neveu John Moffat se diversifia par la suite en proposant des gravures d'après des œuvres des plus grands maîtres de l'Europe occidentale.

De nos jours, les spécialistes attribuent un rôle majeur à Smibert dans l'histoire de l'art des États-Unis[35]. En effet, ils estiment que ce fut véritablement lorsque Smibert ouvrit son atelier à Boston que l'art pictural commença à se développer dans la colonie du Massachusetts. À son arrivée, la ville n'était toutefois pas dépourvue de peintres ; il existe des portraits datant de la fin des années 1720 qui furent réalisés par un certain Pollard et par un dénommé Pierpoint ainsi que des tableaux de Nathaniel Emmons et de Peter Pelham (v. 1695-1751). Ces quatre artistes ne peignirent qu'occasionnellement des portraits : Pollard, Pierpoint et Emmons travaillèrent en tant qu'artisans peintres décorateurs tandis que Pelham, qui arriva de Londres en 1727, exerça comme graveur. Avant la

---

revolution. Painters, artisans, and patrons in early America, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 13-14.) Sur le mécénat et la demande de tableaux dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord, voir le premier chapitre de l'ouvrage Lovell.

32. *Colonial American* portraiture, ouvr. cité, p. 164.

33. *John Smibert. Colonial America's first painter*, ouvr. cité, p. 88.

34. Cité dans Henry Wilder Foote, *John Smibert, Painter*, Cambridge, Harvard University Press, 1950, p. 76.

35. *Colonial American* portraiture, ouvr. cité, p. 152 ; *Great American paintings from Smibert to Bellows, 1729-1924*, ouvr. cité., p. v. Déjà en 1834 William Dunlap insista sur l'importance de Smibert dans le développement de l'art pictural dans les colonies britanniques d'Amérique. Il écrivit que Smibert « had a powerful and lasting effect on the arts of designs in this country. » (*History of the rise and progress of the arts of design in the United States*, ouvr. cité, p. 21.)

venue de Smibert, aucun artiste n'était parvenu à vivre à Boston exclusivement en peignant des tableaux. Si Smibert occupe une place importante dans l'histoire de l'art pictural dans les colonies américaines c'est donc en partie parce qu'il fut le premier portraitiste à venir travailler à Boston et que sa renommée de peintre londonien fit de lui un modèle pour la première génération de peintres nés dans les colonies. Dans les colonies, il fut aussi le premier peintre originaire de l'Europe occidentale à avoir reçu une formation artistique dans une académie des beaux-arts et à être allé étudier en Italie. Ceci lui permit de bénéficier de commandes dès qu'il s'installa à Boston et dut impressionner les jeunes gens aspirant à une carrière de peintre. D'après Mather Byles, qui composa un poème intitulé *To Mr. Smibert on the sight of his pictures*, la venue du portraitiste ne pouvait que stimuler l'activité artistique qui jusque-là avait été inexistante dans la colonie :

> Ages our land a barb'rous Desert stood,
> And Savage Nations howl'd in every Wood.
> No heav'nly Pencil the free Stroke could give
> Nor the warm Canvas felt its Colors live. […]
> Solid, and grave, and plain the country Stood,
> Inelegant, and rigorously good.
> Each Year succeeding the rude Rust devous
> And softer Arts lead on the following Hours,
> Till the great Year the finish'd Period brought,
> A *Smibert* painted and a [Byles] wrote.
> Thy Fame, O *Smibert*, shall the Muse rehearse,
> And sing her Sister-Art in softer Verse.
> 'Tis yours, Great Master, in just Lines to trace
> The rising Prospect, or the lovely Face[36].

Les peintres des colonies américaines de la seconde moitié du dix-huitième siècle furent aussi profondément influencés par les reproductions d'après les œuvres des maîtres de l'Europe occidentale qui étaient dans l'atelier de Smibert. Sa boutique et son atelier restèrent ouverts jusqu'à la mort de John Moffat en 1777. Par la suite, l'héritière de ce dernier loua à plusieurs peintres ces locaux dans lesquels se trouvaient les œuvres ayant appartenu à Smibert : entre autres, Mather Brown, Ebenezer Mack, Joseph Dunkerly, Samuel King, John Mason Furnass, John Johnston et John Trumbull (1756-1843) ont tous un temps occupé l'atelier du portraitiste écossais[37]. À la mort de Smibert, son atelier comprenait un nombre

36. Cité dans *Colonial American portraiture*, ouvr. cité, p. 164-165.
37. *John Smibert. Colonial America's first painter*, ouvr. cité, p. 125.

important de sculptures et environ quatre-vingt-dix tableaux, dont *The Bermuda Group*. Cette collection ne fut pas dispersée avant la fin du dix-huitième siècle et, ainsi que l'a souligné Saunders, l'atelier de Smibert était un véritable musée que de nombreux jeunes artistes vinrent visiter[38]. Le peintre d'histoire Trumbull rappela dans son autobiographie à quel point il fut marqué par la collection de tableaux de Smibert qu'il surnommait « le patriarche de la peinture en Amérique[39] ». John Singleton Copley (1738-1815), qui fut l'un des portraitistes les plus prisés de la Nouvelle-Angleterre durant la seconde moitié du dix-huitième siècle, eut lui aussi l'occasion de visiter l'atelier de Smibert. Grâce à son beau-père le graveur Peter Pelham qui travaillait régulièrement avec le portraitiste écossais, Copley eut la possibilité de rencontrer Smibert à plusieurs reprises. Ce dernier ne forma pas Copley qui n'était âgé que de treize ans lorsque Smibert décéda ; il semble même que Smibert n'eut pas d'élève, à l'exception de son fils Nathaniel (1734-1756) qui devint lui aussi portraitiste[40]. Nathaniel Smibert n'eut le temps de réaliser que quelques portraits avant son décès à l'âge de vingt-deux ans en 1756, mais l'influence de son père est clairement visible comme nous pouvons le constater en observant des tableaux tels le portrait de Richard Bill peint par Smibert père en 1733 et le portrait de Benjamin Colman réalisé par Smibert fils vers 1749. Comme dans le tableau de son père, Nathaniel Smibert peignit la figure dans une attitude dynamique avec le buste de trois quarts et le visage presque de face ; à l'instar de Bill, Colman a une main appuyée

38. Saunders a écrit : « Even after Smibert's death the studio continued to be the greatest assembly of works of art anywhere in the colonies. […] If in life Smibert had stood as a beacon to native-born colonists who aspired to become painters, during the next fifty years this second-floor room of a Boston town house became a virtual museum to be seen by residents of Boston and culturally minded visitors to the city. Year after year it gave refuge to a succession of aspiring artists. This, then, was an important part of Smibert's legacy. » (*Ibid.*, p. 123.) Craven a lui aussi souligné l'importance de la collection d'œuvres d'art exposée dans l'atelier de Smibert et a précisé : « the only collection that might have rivalled Smibert's was the one William Byrd II installed at Westover in the late 1720s and early 1730s. […] But those pictures on view at Smibert's studio constituted America's first public art gallery. » (*Colonial American portraiture*, ouvr. cité, p. 165.)

39. Trumbull écrivit : « I hired the room which had been built by Mr. Smibert, the patriarch of painting in America, and found in it several copies by him from celebrated pictures in Europe, which were very useful to me, especially a copy from Vandyck's celebrated head of Cardinal Bentivoglio,—one from the continence of Scipio, by Nicolo Poussin, and one of which I afterwards learned to be from the Madonna della Sedia by Raphael. Mr. Copley was gone to Europe, and there remained in Boston no artist from whom I could gain oral instruction; but these copies supplied the place, and I made some progress. » (John Trumbull, *Autobiography, reminiscences and letters of John Trumbull from 1756 to 1841*, New York et Londres, Wiley et Putnam, 1841, p. 49-50.)

40. Dans son ouvrage sur Copley, Flexner a rappelé : « We know that the boy [Copley] saw hanging in his [Smibert's] studio the copies he had made of European masterpieces. […] There in the studio of a disgruntled English painter of medium ability, the muses first whispered in the ears of the Colonial genius who had never seen a really sophisticated picture. » (James Thomas Flexner, *John Singleton Copley* (1939), New York, Fordham University Press, 1993, p. 15.)

sur un meuble recouvert d'une étoffe tandis que dans l'autre il tient une feuille de papier pliée. Outre leur pose identique, les modèles arborent une perruque longue et portent une tenue similaire : un grand habit rouge avec manches à rabat et une cravate avec jabot de dentelles. C'est surtout l'arrière plan qui distingue les deux œuvres puisque John Smibert a peint dans l'angle droit du tableau un paysage marin alors que son fils a préféré représenter son client sur un fond uni dans les tons de brun. De plus, le traitement du visage et de la tenue de Richard Bill sont moins élaborés que pour Benjamin Colman et rappellent qu'il s'agit d'une toile réalisée par un artiste âgé alors d'environ quinze ans.

Le rôle de Smibert dans le développement de l'art pictural dans le Massachusetts ne se limita pas à avoir permis aux jeunes artistes de se familiariser avec quelques-uns des chefs d'œuvres des peintres les plus éminents de l'Europe occidentale. Une étude comparée de quelques tableaux de Smibert et des portraitistes ayant exercé dans la colonie montre en effet que quelques-uns des principaux peintres de la seconde moitié du dix-huitième siècle furent marqués par les toiles de l'artiste écossais. Le portrait intitulé *The Bermuda Group* fut indéniablement l'œuvre de Smibert qui inspira le plus la première génération de peintres nés dans les colonies. Ce tableau a servi de modèle à plusieurs artistes qui eurent certainement l'occasion de l'admirer dans l'atelier de Smibert. Entre autres, le portrait de la famille Royall témoigne de l'influence profonde qu'exerça *The Bermuda Group* sur Robert Feke (v. 1707-1752), un artiste né à Long Island en 1707 et venu s'installer à Boston en 1745. La disposition des personnages est linéaire à la différence du tableau de Smibert, néanmoins comme dans celui-ci les membres de la famille Royall sont regroupés autour d'une table recouverte d'une étoffe, détail que l'on retrouve dans l'œuvre de Smibert. À l'instar de *The Bermuda Group*, les personnages sont peints dans un décor d'intérieur et l'arrière plan représente un paysage naturel. Pour Isaac Royall et la deuxième femme se trouvant sur la gauche du tableau, Feke a repris les mêmes poses que Smibert avait utilisées pour Berkeley et Miss Handcock. Charles Willson Peale (1741-1827), qui travailla à Boston de 1765 à 1767, s'inspira lui aussi du portrait de Smibert lorsqu'il a peint sa famille. Il s'agit d'une œuvre plus élaborée que celle de Feke, mais la ressemblance avec *The Bermuda Group* est toute aussi apparente.

Dans nombre de tableaux des peintres des colonies on retrouve également l'influence du style de Smibert dont l'œuvre est empreinte de caractéristiques propres à l'art du portrait écossais. Ce genre pictural commença à se développer en Écosse à partir du dix-septième siècle avec des artistes tels George Jamesone (v. 1587-1644), David Scougal (actif 1654-1677) et John Scougal (v. 1645-1737) ; ce ne fut véritablement qu'à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, avec Allan Ramsay

(1713-1784) et ses disciples, que se forma l'école écossaise du portrait. Toutefois, déjà au moment où Smibert s'établit à Boston, l'art du portrait écossais se distinguait très nettement de celui de l'Angleterre et des autres pays de l'Europe occidentale. Les tableaux de Smibert et de son compatriote et contemporain William Aikman (1682-1731) n'avaient rien en commun avec ceux des artistes en vogue à Londres au début du dix-huitième siècle tels Kneller, Hysing ou encore Dahl. En Écosse, l'art du portrait se conformait alors à la doctrine calviniste ; les portraits de Smibert, d'Aikman et de la plupart des peintres écossais du dix-huitième siècle, se caractérisaient par la sobriété de la pose et de la tenue des modèles ainsi que par l'austérité du décor dans lequel ils étaient représentés. Suivant les théories de Calvin, les artistes devaient peindre le plus fidèlement possible leurs modèles et ce même s'ils avaient un physique ingrat[41]. C'est ainsi que Smibert ne tenta pas d'idéaliser ses modèles tels que Sir Francis Grant, Lord Cullen, ou le poète Allan Ramsay alors que tous deux n'avaient pas un physique avantageux ; d'ailleurs, l'historien de l'art James Caw a déclaré que « it must have taken a good deal of friendship on the poet's part to stand the strain of that record of his appearance[42] ». Les portraits des peintres écossais mettent ainsi en lumière la personnalité, l'individualité de leurs modèles plutôt que leur rang social, ce qui contraste avec les tableaux de Godfrey Kneller tel le portrait intitulé *John Churchill, 1st Duke of Malborough*, où tout dans la composition est mis en œuvre afin de célébrer la richesse et le statut social de son client qu'il représente richement vêtu et prenant une pose élégante dans un décor d'intérieur somptueux. Depuis la Réforme, les mécènes anglais appréciaient les portraits mettant en valeur leur réussite sociale et économique ; ils sollicitaient des peintres comme Van Dyck (1599-1641), Lely (1618-1680) et Kneller capables de les idéaliser et de réaliser des portraits des plus flatteurs. Ce n'est donc pas un hasard si Smibert et Aikman ne comptèrent pas parmi les peintres les plus prisés de Londres et s'ils eurent tout deux essentiellement des clients d'origine écossaise.

Dès son arrivée à Boston, Smibert remporta un franc succès avec ses portraits au style conforme aux attentes et aux goûts de ses nouveaux mécènes. Les habitants de la colonie du Massachusetts étaient, pour la

41. Dans une partie de son ouvrage *Institution de la religion chrétienne*, Jean Calvin a défini les normes esthétiques auxquelles les artistes devaient se conformer. D'après lui, toute production artistique devait être sobre et réaliste, l'artiste devait uniquement représenter ce qu'il voyait ou ce qu'il avait pu voir : « Il reste qu'on ne peinde [*sic*.] et qu'on ne taille sinon les choses qu'on voit à l'œil. Par ainsi la maisté [*sic.*], qui est trop haute pour la vue humaine, ne soit point corrompue par fantasmes, qui n'ont nulle convenance avec elle. » (J. Calvin, *Institution de la religion chrétienne* (1536), vol. I, Strasbourg, Jean-Daniel Benoît, 1957, p. 134.)

42. J. Caw, *Scottish painting, past and present, 1620–1908* (1908), Bath, Kingsmead reprints, 1975, p. 26.

plupart, membres de l'Église congrégationaliste, de foi calviniste[43] ; ils partageaient donc avec la majorité des Écossais les mêmes valeurs et étaient prédisposés à apprécier les tableaux de Smibert[44]. Si l'on compare les portraits qu'il a peint avant son départ de Grande-Bretagne avec ceux réalisés après son installation à Boston, on ne note pas d'évolution sytlistique. En Amérique Smibert a confirmé son style pictural : tout comme ses mécènes écossais, dans les colonies ses clients souhaitèrent des portraits sobres et réalistes qui les représentaient sans apprêt et sans les idéaliser. Ces caractéristiques propres au peintre et à l'art du portrait écossais devinrent, essentiellement grâce à Smibert, des traits distinctifs des portraits de la première génération de peintres nés en Nouvelle-Angleterre. Entre autres, les portraits de *Paul Revere* par Copley et de *Roger Sherman* par Ralph Earl (1751-1801) sont particulièrement représentatifs de la manière dont Smibert et l'art du portrait écossais ont influencé les portraitistes des colonies. À l'instar des tableaux de Smibert, chacun de ces portraits se caractérise par son austérité, les modèles posent dans des intérieurs sombres et dépouillés, ils portent des vêtements simples, presque usés. Les peintres rappellent ainsi les origines modestes de leurs clients qui, grâce à leur travail, avaient pu s'élever dans la hiérarchie sociale : Sherman avait tout d'abord était cordonnier puis avocat à partir de 1754 avant d'être élu maire de la ville de New Haven en 1784 ; quant à lui, Revere était un artisan qui avait amassé une fortune considérable en tant qu'orfèvre et qui, après la Guerre d'Indépendance (1775-1783), créa une des premières fonderies des États-Unis. Comme dans les portraits de Smibert et des peintres écossais, les modèles ne sont pas magnifiés et la représentation est fondée sur l'observation directe.

À défaut d'avoir pu enseigner les beaux-arts et stimuler l'activité artistique dans la colonie des Bermudes, Smibert contribua au développement de l'art pictural en Nouvelle-Angleterre. Sa carrière marqua, à plus d'un titre, un jalon dans l'histoire de l'art des États-Unis et son tableau *The Bermuda Group* reste une œuvre majeure de la peinture coloniale. Même si Smibert n'a pas formé de peintres, sa carrière et ses tableaux servirent de

43. À Boston, Smibert fréquenta assidûment l'église congrégationaliste de sa paroisse. Voir *John Smibert. Colonial America's first painter*, ouvr. cité, p. 71.

44. Comme l'a démontré Craven en s'appuyant sur les discours du révérend Cotton Mather, qui prêchait à Boston au début du dix-huitième siècle : « A code emerges [from Mather's sermons]: be pious, industrious, frugal, honest, and sober, and avoid being slothful and impious; the person who lived by this code will please God and will prosper. The code defines the very characteristics that become visible in the portraits of the transitional period, and such visualization intensifies in later years, culminating in the portraits by Copley and Peale. » (*Colonial American portraiture*, ouvr. cité, p. 103-104.)

modèles à la première génération d'artistes nés en Nouvelle-Angleterre et marquèrent le début des échanges entre les peintres écossais et américains. Son style exerça une influence déterminante sur l'art du portrait dans cette colonie britannique qui, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, présenta de nombreuses similitudes avec l'art du portrait écossais. Les liens entre les portraitistes écossais et les artistes des colonies furent renforcés par la présence d'autres peintres écossais en Nouvelle-Angleterre tels que John Watson et Cosmo Alexander. Ce dernier prit pour élève le jeune Gilbert Stuart (1755-1828) qui devint le plus éminent portraitiste des colonies à la fin du dix-huitième siècle. Stuart accompagna même Alexander en Écosse et en profita pour y compléter sa formation. Si l'on compare certains de ses tableaux à ceux de son contemporain Sir Henry Raeburn (1756-1823), qui était le chef de file de l'école écossaise, on ne peut qu'être frappé par les affinités stylistiques entre ces deux représentants de l'art du portrait dans leur pays respectif. Les portraits de l'Écossais William Grant par Stuart et du Révérend Robert Walker par Raeburn symbolisent l'influence mutuelle entre les peintres écossais et américains et illustrent l'intensité des échanges artistiques entre les deux pays. Par la suite, à mesure que les Américains ont acquis une certaine autonomie par rapport à la culture figurative européenne, les liens entre les peintres écossais et américains se sont affaiblis, mais n'ont jamais totalement disparus[45].

Tableaux cités

Copley John Singleton, *Paul Revere*, 1768, Museum of Fine Arts, Boston.
Earl Ralph, *Roger Sherman*, v. 1775, Yale University, New Haven.
Feke Robert, *Isaac Royal and His Family*, 1741, Harvard University Law School, Cambridge.
Kneller Sir Godfrey, *John Churchill, 1st Duke of Marlborough*, 1705, Blenheim Palace, Woodstock.
Peale Charles Willson, *The Peale Family*, v. 1771, The New York Historical Society, New York.
Raeburn Sir Henry, *Reverend Robert Walker Skating on Duddingston Loch*, v. 1790, National Gallery of Scotland, Édimbourg.

45. Au dix-neuvième siècle, les peintres de l'école de Glasgow, connus sous le nom de *Glasgow Boys*, furent particulièrement influencés par l'art de l'Américain James Abbott McNeill Whistler (1834-1903). Après la deuxième guerre mondiale, Alan Davie (né en 1920) s'inspira de l'expressionisme abstrait américain, tandis que son contemporain Eduardo Paolozzi (1924-2005), un des fondateurs du mouvement *Pop Art*, influença plusieurs artistes américains.

SMIBERT John, *The Bermuda Group*, 1729-1731, Yale University Art Gallery, New Haven.
—, *George Berkeley*, v. 1720, collection particulière.
—, *George Berkeley*, v. 1726, National Portrait Gallery, Londres.
—, *Richard Bill*, 1733, The Art Institute of Chicago, Chicago.
—, *Samuel Browne*, 1734, Rhode Island Historical Society, Providence.
—, *Judge Samuel Byfield*, 1730, Metropolitan Museum of Art, New York.
—, *James Gooch*, v. 1730, Brooklyn Museum, New York.
—, *Sir Francis Grant, Lord Cullen*, v. 1718-1719, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg.
—, *Thomas Hancock*, 1730, Museum of Fine Arts, Boston.
—, *Judge Benjamin Lynde*, 1737, Huntington Library and Art Gallery, San Marino.
—, *Judge Edmund Quincy*, 1737, Museum of Fine Arts, Boston.
—, *Allan Ramsay*, v. 1717-1719, Scottish National Portrait Gallery, Édimbourg.
—, *View of Boston*, c. 1738-1741, Childs gallery, Boston.
—, *Jacob Wendell*, 1731, Milwaukee Art Museum, Milwaukee
SMIBERT Nathaniel, *Benjamin Colman*, v. 1749, New Britain Museum of American Art, New Britain.
STUART Gilbert, *The Skater (portrait of William Grant),* 1782, National Gallery of Art, Washington.