



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL  
THE MONTREAL MUSEUM OF FINE ARTS

## **JOHN WILLIAM WATERHOUSE**

### **APERÇU BIOGRAPHIQUE**

**PETER TRIPPI**

Bien que ses tableaux aient été très connus à son époque et que lui-même ait fait partie de sociétés artistiques nombreuses et prestigieuses, John William Waterhouse (1849-1917) n'a été que rarement nommé, en tant que personne, dans la correspondance de ses contemporains. Ses documents n'ont pas été retrouvés, et les quelques lettres de lui qui sont arrivées jusqu'à nous révèlent un manque d'expansivité. Était-il peu aimable, ou d'une timidité maladive ? Peut-être bégayait-il, ou souffrait-il d'un handicap auditif que personne ne s'est permis de mentionner par écrit ?

Quoi qu'il en soit, l'oeuvre de Waterhouse nous reste, et trahit un être d'une grande sensibilité. Ses tableaux, répartis sur cinq décennies, font ressortir sa fascination pour la mélancolie, la magie et les dangers palpitants de l'amour et de la beauté. Nombre de ses contemporains les ont qualifiés de poétiques, non seulement parce que les scènes qu'ils décrivent sont tirées de la poésie, mais aussi parce qu'ils sont lyriques au sens le plus noble du terme – investis de la même puissance hypnotique que les oeuvres des poètes-chanteurs d'autrefois. C'était aussi un homme captivé par la beauté féminine et le pouvoir des femmes sur les hommes, sur la nature et les unes sur les autres – si robustes ou fragiles qu'elles puissent paraître physiquement.

Autant de questions et d'observations dont nous devons nous souvenir lorsque nous recherchons les faits bruts de la vie de Waterhouse. Sous bien des aspects, sa biographie ressemble à celle d'autres académiciens éminents de l'ère victorienne. C'est dire qu'il devait y avoir d'autres facteurs en jeu, indétectables par des moyens conventionnels.

### **UN HOMME DE L'ACADÉMIE**

Des trois lieux qui doivent accueillir cette rétrospective de l'oeuvre de Waterhouse, la Royal Academy of Arts de Londres est probablement le plus indiqué, tant la vie de l'artiste tourne autour de cette institution. La plupart des grandes oeuvres de Waterhouse ont été créées pour être exposées à l'Academy, où leurs couleurs flamboyantes et leur touche animée devaient enchanter autant que les collectionneurs et les critiques que le grand public.

Comme les parents de Waterhouse avaient exposé à l'Academy – peut-être même s'étaient-ils rencontrés dans ses galeries –, il était presque inévitable que la carrière de l'artiste se focalise sur cette institution. Né et baptisé à Rome en 1849, il était le premier enfant du peintre William Waterhouse (1816-1890), originaire du Yorkshire, et de sa seconde épouse, Isabella Mackenzie (vers 1821-1857). Son surnom italien (*Nino*, diminutif de *Giovannino*, ou « petit Jean ») devait lui rester jusqu'à la fin de ses jours. En 1854, sa famille s'installa à Kensington (Londres), où sa mère et ses deux frères moururent de la tuberculose.

Moins d'un an après le remariage de son père en 1860, Waterhouse fut inscrit à l'école de Leeds, où il prit goût à l'histoire romaine et envisagea une carrière d'ingénieur. De retour à Londres, il assista son père dans son travail de portraitiste avant d'entrer à l'école de l'Academy comme apprenti sculpteur, en 1870, à l'âge de 21 ans. Six mois plus tard, il était admis comme étudiant, mais, peu après, ce furent des tableaux et non des sculptures qu'il entreprit d'exposer à la Dudley Gallery, à la Société des artistes britanniques et dans d'autres endroits de Londres. Des tableaux qui allaient d'*Ondine* (coll. particulière), montrant la nymphe éponyme, première de ses nombreuses figures féminines associées à l'eau, se languissant près d'une fontaine, à la beauté orientale du *Compagnon importun : scène de rue au Caire* (cat. 1).

En 1874, une allégorie située dans un cadre romain, *Le Sommeil et son demi-frère la Mort* (coll. particulière ; fig. 9), fut la première oeuvre de Waterhouse acceptée pour l'Exposition d'été de l'Academy, à laquelle il devait participer régulièrement jusqu'en 1917. Trois ans plus tard, *Une enfant malade amenée au temple d'Esculape* (cat. 4) y fut accroché « au-dessus de la ligne », ce qui en fit le deuxième de ses envois à bénéficier de cet honneur. Ses tableaux classicisants de cette période rappellent Lawrence Alma-Tadema par leur précision pseudoarchéologique, mais ils sont de plus grande envergure et plus portés à la mélancolie. En 1877, au cours d'un voyage en Italie, où il tomba sous le charme de Pompéi, Waterhouse produisit des scènes de genre puisées dans l'Antiquité et dans la vie moderne.

C'est en 1883 que ses oeuvres commencèrent à intéresser les galeries municipales. Cette année-là, l'Art Gallery of South Australia d'Adélaïde acquit *Les favoris de l'empereur Honorius* (cat. 12), qui poussa encore plus loin la fascination croissante de Waterhouse pour la distance physique et psychologique entre une figure isolée et un groupe. En 1883 également, Waterhouse épousa une femme de huit ans sa cadette, Esther Kenworthy (1857- 1944), peintre de fleurs d'Ealing, dont le père était artiste et la mère institutrice. Bien que son mariage ait respecté le cérémonial de l'Église d'Angleterre, l'obsession picturale de Waterhouse pour la magie rituelle laisse croire qu'il était attiré par l'occultisme. Sans enfant, le couple loua un logement à proximité des Primrose Hill Studios, où Waterhouse occupait depuis 1878 l'atelier numéro 3. Un de ses voisins était William Logsdail, peintre anglais formé à Anvers, qui fit poser les Waterhouse et leurs enfants, à la fin des années 1880, dans trois de ses scènes de rue londoniennes.

À l'Academy, les grands tableaux dramatiques de Waterhouse, représentant des femmes surnaturelles de l'Antiquité, s'attirèrent des critiques positives et trouvèrent des acheteurs : *La visite à l'oracle* (1884, cat. 15) et *Sainte Eulalie* (1885, cat. 16) furent acquis par Henry Tate, et *Le cercle magique* (1886, cat. 17) pour la nation par l'intermédiaire du legs des Trustees Chantrey de l'Academy. Waterhouse envoya des tableaux de genre de dimensions plus réduites, dont certains illustrant la vie vénitienne, à la Grosvenor Gallery, à l'Institute of Oil Painters et au Royal Institute of Painters in Water Colours ; il se fit membre des deux dernières institutions, ainsi que de l'Art Workers' Guild and Arts Club. En 1885, son interprétation très appréciée du martyr d'Eulalie lui valut d'être élu associé de la Royal Academy (A.R.A.), où il enseigna par intermittence aux écoles de peinture et de dessin d'après modèle vivant de 1887 à 1908. Waterhouse devait aimer l'enseignement en général, car il exerça plus tard la fonction de « visiteur » à la St. John's Wood Art School, à la King's College School of Art for Women ainsi qu'à la Baker Street School of Animal Painting.

## TOURNANTS

Le prestige de Waterhouse s'accrut encore après que sa toile de grand format de 1887 sur la martyre juive *Mariamne* (cat. 18) eut remporté des distinctions aux expositions universelles de Paris (1889), Chicago (1893) et Bruxelles (1897). Comme les autres femmes peintes par Waterhouse dans les années 1880, *Mariamne* se distingue par le caractère intensément dramatique de sa présence. Même George Bernard Shaw a perçu combien Waterhouse était à cette époque – l'âge d'or de Sarah Bernhardt et d'Ellen Terry – fasciné par le théâtre.

En 1887, les Waterhouse transportèrent leur atelier dans un espace plus grand, au numéro 6 des Primrose Hill Studios. Sous l'influence des peintres Logsdail et Frank Bramley, l'artiste expérimenta la technique picturale à tonalité grise, alors très populaire, du Français Jules Bastien-Lepage (1848-1884). C'est d'ailleurs une de ses rares oeuvres réalisées dans ce style naturaliste, *La Dame de Shalott* (1888), qui le représente le mieux aux yeux du grand public – situation pour le moins ironique, qui s'explique par la présence de ce tableau dans la collection offerte au Royaume-Uni par Henry Tate afin de constituer la National Gallery of British Art.

*La Dame de Shalott* était la première incursion de Waterhouse dans le préraphaélisme, non seulement parce qu'elle illustre une scène du fameux poème de Tennyson, mais aussi parce qu'elle témoigne de la force d'impact de l'*Ophélie* (1851-1852) de John Everett Millais, lorsque ce tableau fut à nouveau exposé à Londres en 1886. Séduit par cette oeuvre d'art aux détails minutieux, Waterhouse – d'après sa biographe de 1909, Rose E.D. Sketchley – se rendit soudain compte que « la simple fidélité à la nature pouvait aboutir, pour l'imagination, à une véritable révélation<sup>1</sup> ». Waterhouse partageait de toute évidence l'attraction victorienne pour l'eau, les femmes et la noyade. En 1889, il envoya à l'Academy sa propre vision naturaliste d'*Ophélie* (collection Lord Lloyd-Webber) et, par la suite, il exposa deux autres versions d'*Ophélie* (1894, 1910) et de la Dame de Shalott (1894, 1916).

Waterhouse ne réussit pas à vendre son *Ophélie* de 1889, et ce fut peut-être cet échec qui le convainquit de changer de style. En 1890, son père mourut, et il manqua l'exposition de l'Academy pour la première fois en seize ans. Comme tant d'épisodes de la vie de l'artiste, cette interruption n'est pas documentée, mais elle semble coïncider avec une métamorphose, peut-être survenue au cours d'un séjour en Italie. En 1891, quand il réapparut dans les expositions londoniennes, il manifestait une fascination nouvelle pour des enchanteresses classiques issues d'Homère et d'Ovide, et sa palette rappelait les nuances des pierres précieuses.

Cette phase de maturité, qui remporta un grand succès, débuta avec *Ulysse et les sirènes* (cat. 22), oeuvre acquise par la National Gallery of Victoria de Melbourne sur le conseil du président de l'Academy, Frederic Leighton, et d'autres académiciens, qui recommandèrent aussi *Circe Invidiosa* (cat. 23) à l'Art Gallery of South Australia en 1892.

## L'ÂGE D'OR

Dès lors, Waterhouse se particularisa dans les jeunes filles mélancoliques, à l'érotisme subtil, dotées d'une beauté à la fois naturelle et inaccessible, et évoluant dans des cadres intemporels, qui évoquaient un autre monde empreint d'une vague mélancolie. Certaines étaient seules, dans une attitude de supplication ou s'appliquant à charmer un homme, d'autres apparaissaient par deux ou en groupes. Mais, en règle générale, Waterhouse évitait toute forme d'action énergique au profit d'une immobilité qui exprimait les moments clés du récit. Le *Times* considérait ces oeuvres comme « des tableaux préraphaélites d'un style plus moderne », peints par « une sorte de Burne-Jones académique, proche de celui-ci par ses types et ses humeurs, mais insistant sur l'atmosphère plus que sur le dessin<sup>2</sup> ».

Nombre de critiques influents soutenaient Waterhouse, particulièrement ceux du *Studio*, qui assurèrent une large couverture médiatique à sa *Sainte Cécile* (cat. 31), peinte sur une période de deux ans avant d'être acclamée par l'Academy en 1895. Selon le rédacteur en chef Gleeson White, ce tableau et d'autres de Waterhouse étaient « des panneaux de couleur décoratifs, moins conventionnels que la tapisserie, moins plats qu'une décoration murale, mais néanmoins des panneaux, qui possèdent la beauté de la ligne, de la masse et de la couleur, mais qui n'ont rien d'ouvertures dans un mur, donnant sur le monde réel ou celui de l'imagination<sup>3</sup> ».

White jugeait la version de 1894 de l'*Ophélie* de Waterhouse (fig. 39) « aussi typique des forces qui influencent les jeunes de l'école actuelle que l'*Ophélie* de Millais en 1852. À cette époque, le préraphaélisme était aussi en vogue que la peinture décorative l'a été depuis quelques années<sup>4</sup>. » De fait, beaucoup de commentateurs considéraient ces décorations comme la phase ultime du préraphaélisme, qui, dans les années 1890, avait vu disparaître certains de ses fondateurs, dont Ford Madox Brown, Millais et Burne-Jones. Avec Frank Dicksee, Arthur Hacker, Maurice Greiffenhagen, Frank Brangwyn, et d'autres trentenaires et quadragénaires, Waterhouse bénéficia donc du soutien de certains conservateurs, qui considéraient ses confrères et lui-même, en dépit de leur hétérogénéité, comme leurs successeurs naturels.

Le critique Claude Phillips situait Waterhouse parmi les « modérés de la modernité », ceux qui adoptaient le « point de vue français moderne » sans négliger le « visage de l'art anglais<sup>5</sup> ». Harry Quilter acclama en *Sainte Cécile* « une des performances les plus brillantes et essentiellement modernes de cet âge éclectique... M. Waterhouse a choisi, pour ainsi dire, un sujet préraphaélite, mais il l'a traité d'une manière qui n'est pas plus préraphaélite qu'impressionniste, ni le moins du monde affectée<sup>6</sup>. » L'on peut entendre et lire, tout au long des années 1890, de telles allusions à l'éclectisme de Waterhouse et à son originalité. Aujourd'hui encore, d'ailleurs, les tableaux de sa maturité frappent par leur aspect distinctif et, dans une certaine mesure, évocateur des maîtres antérieurs.

Tout le monde, cependant, n'était pas d'accord : le très progressiste D.S. MacColl s'en prit à *Circé offrant la coupe à Ulysse* (cat. 21), qu'il qualifia de « semi-réalisme, pas plus convaincant en rêve qu'à la lumière du jour<sup>7</sup> ». Peintre lui-même, MacColl côtoya Waterhouse, deux années durant, au sein de l'Art Workers Guild, orientée vers la décoration. Il serait intéressant de voir quelles étaient alors leurs relations.

En 1897, la sensation de l'Exposition d'été fut *Hylas et les nymphes* (cat. 32), où de jeunes femmes fatales séduisent un jeune homme visiblement incapable de leur résister. Regards croisés, ambiance languissante, ambiguïté morale, cadre intemporel... voilà un des chefs-d'oeuvre de Waterhouse.

Ayant découvert la beauté et la puissance émotionnelle dans la littérature romantique comme dans les textes classiques, Waterhouse put célébrer au cours de la même décennie *Psyché*, *Ariane*, *La belle dame sans merci* de Keats, *Marianne et Lady Clare* de Tennyson, et la *Juliette* de Shakespeare. Bien qu'il soit surtout connu pour ses scènes tennysoniennes, il s'est beaucoup inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, si magnifiquement picturales, avec des épisodes comme *Écho et Narcisse* (cat. 43). De même qu'Ophélie et la Dame de Shalott, les personnages d'Ovide expriment les réveils, les morts et les transfigurations passionnés, qui élèvent leur histoire au niveau du mythe, les chargeant d'un message de régénération plein d'espoir.

Claude Phillips n'a pas manqué de relever cette largeur d'esprit : « À un pseudo-classicisme glacé, qui ne convainc actuellement ni le peintre ni son public, M. J.W. Waterhouse substitue un romantisme en parfait accord avec son propre tempérament artistique, ainsi qu'avec celui de sa race [anglaise] <sup>8</sup>. » Waterhouse semblait en effet avoir trouvé le moyen de plaire à la fois à l'élite et au grand public. En 1895, un autre critique souligna que, « malgré sa réputation de "peintre pour peintres", Waterhouse a toujours joui d'une étonnante popularité<sup>9</sup> ». Cette année-là, encore auréolé du succès de sa *Sainte Cécile*, Waterhouse, qui avait été sélectionné chaque année par la Royal Academy depuis 1892, fut enfin élu académicien. De 1896 à 1911, il siégea par intermittence au comité directeur de l'Academy et, en 1899, il devint membre du très exclusif Athenaeum Club.

## PEINTRE POUR PEINTRES

Dès les années 1880, les observateurs constatèrent l'aptitude de Waterhouse à composer sans s'embarrasser des études détaillées auxquelles les autres académiciens s'astreignaient. Ses douze carnets de croquis arrivés jusqu'à nous (voir cat. 92-98) contiennent des études de paysages au crayon et des essais de composition sous différents angles, dont quelques-uns seulement produisirent des toiles abouties. Dans son atelier, avec un modèle (habituellement féminin) et, le cas échéant, un mannequin, Waterhouse dessinait au charbon ou à la craie sur de grandes feuilles de papier et réalisait, sur toile ou sur panneau, des études à l'huile très vivantes.

Par chance, Waterhouse a griffonné dans ses carnets de croquis les noms de certains de ses modèles. Dans la tradition académique, il dépassait leurs particularités pour créer son propre type de beauté féminine idéalisée, reconnaissable au premier coup d'oeil. L'attention des spécialistes s'est concentrée sur la femme qui apparaît dans plus de 60 tableaux, de 1889 à la mort de l'artiste en 1917. La recherche de son identité est partie d'un dessin préparatoire à *Lamie* (1905, cat. 75), sur lequel l'artiste a noté : « Miss Muriel Foster/Buxton Road/Chingford ». Mais cette inscription est problématique et la question reste ouverte<sup>10</sup>. Comme leur relation s'est échelonnée sur trois décennies, cette « fille Waterhouse » a certainement été la muse de l'artiste.

Sur des toiles apprêtées, Waterhouse traçait les grandes lignes de sa composition avec de la peinture foncée fluide, mélangée à un médium d'utilisation facile. Il déterminait alors les relations tonales de base sous forme de blocs de couleur translucide en couches fines, comme le vert pâle ou le fauve. Ses huiles inachevées révèlent qu'il n'articulait pas entièrement les figures destinées à disparaître en partie sous des drapés et qu'il se consacrait aux visages et aux cheveux avec un soin tout particulier.

Waterhouse travaillait intensément au chevalet, appliquant jusqu'à douze couches de peinture pour obtenir l'effet désiré. L'examen microscopique montre qu'il rassemblait parfois six pigments différents en un seul coup de pinceau. Ainsi, les métaux qu'il aimait peindre (cat. 47) ont une nuance jaune brunâtre, qu'ils doivent à un mélange d'outremer, de vert viridien, d'ocre jaune, de noir de charbon, de terre de Sienne et de blanc de plomb<sup>11</sup>. *Sainte Cécile*, qui est une de ses quatre dernières toiles contenant du vert-de-gris, se distingue aussi par un interfoliage de feuilles d'or. La présence de matériaux aussi coûteux à des endroits où personne ne pouvait les voir confirme la tendance compulsive de Waterhouse à ajouter des couches pour affiner sa vision, plusieurs de ses toiles majeures contenant d'ailleurs des *pentimenti* (repentirs). Nous savons qu'il a encore modifié plusieurs tableaux après qu'ils eurent trouvé acquéreur et, pour deux autres au moins, il a agrandi la toile pour compléter sa composition.

Devant un tel perfectionnisme, on comprend pourquoi le collectionneur James Murray se plaignait que « W[aterhouse] & son épouse n'[avaient] aucun sens du temps<sup>12</sup> ». Des lettres témoignent de la hâte que l'artiste déployait pour terminer ses tableaux avant la date limite d'envoi fixée par l'Academy, et les craquelures caractéristiques de nombre de ses oeuvres s'expliquent peut-être par le fait que les couches de peinture n'avaient pas eu le temps de sécher. Waterhouse était conscient de ce problème: en 1899, il recommanda de remplir les craquelures avec de l'aquarelle afin d'en réduire l'impact visuel.

Nous ne savons toujours pas pourquoi Waterhouse affirma à un agent recenseur, en 1891, qu'il était à la fois « peintre » et « sculpteur<sup>13</sup> ». Il connaissait divers représentants de la Nouvelle Sculpture britannique, dont les femmes idéalisées en contemplation ressemblent aux siennes, autant par leurs formes que par leurs courants symbolistes sous-jacents. Waterhouse est particulièrement proche de son confrère de l'Art Workers Guild, Harry Bates A.R.A. (1860-1899), dont les Waterhouse achetèrent, en 1900, la vaste maison-atelier du 10 Hall Road, dans le prestigieux quartier londonien de St. John's Wood. L'amitié de Waterhouse avec George Frampton R.A. (1860-1928), par ailleurs peu documentée, est tout aussi intrigante. En 1911, il possédait au moins deux têtes en bronze de Frampton<sup>14</sup>. La présence à ses funérailles d'une délégation relativement importante de la Nouvelle Sculpture indique assurément que son intérêt à leur égard ne s'est jamais démenti.

## LES DERNIÈRES ANNÉES, LA VIE APRÈS LA MORT

Comme les critiques d'après 1900 s'étaient détournés des récits explicites, Waterhouse peignit de plus en plus de femmes assises au bord de l'eau ou cueillant des fleurs aux couleurs vives. Apparemment dénuées de toute intrigue, ces toiles font en réalité allusion à Ovide, plus précisément aux enlèvements d'Orithée et de Perséphone. Après avoir enfermé ses femmes dans des jardins et des clairières, Waterhouse entreprit d'ouvrir ses tableaux sur de vastes prairies inondées de lumière argentée.

Très caractéristique – sinon progressiste –, son style continuait à attirer les acheteurs (conservateurs). Waterhouse était surtout en relation avec le financier Alexander Henderson, futur 1er Baron Faringdon. Dès les années 1890, la grande famille des Henderson fréquenta assidûment l'artiste, dont elle finit par posséder plus de 30 tableaux, parmi lesquels plusieurs portraits de commande. En 1912, l'Aberdeen Art Gallery paya £1400 pour *Pénélope et les prétendants*, et l'année suivante *Sainte Cécile* atteignit la somme remarquable de £2415 lors de la dispersion des biens d'un magnat minier, George McCulloch. *L'Annonciation* (1914, coll. particulière), le seul tableau biblique de Waterhouse, marqua un retour aux récits situés dans un cadre historique, étroitement associés aux débuts du préraphaélisme, et donc à

l'identité anglaise. Des thèmes comme la Miranda shakespearienne de *La tempête*, *Tristan et Iseult* de la *Morte d'Arthur* de Thomas Malory, et des épisodes du *Decameron* de Boccace se situent dans la même ligne. Plusieurs de ces oeuvres tardives furent acquises par le magnat du savon W.H. Lever, qui acheta ultérieurement *Le jardin enchanté* (cat. 66), auquel Waterhouse travaillait quand mourut d'un cancer du foie, en 1917.

Après coup, ce décès survenu au beau milieu du cataclysme de la guerre mondiale semble presque opportun. Dans son éloge funèbre, le *Studio* classa Waterhouse « parmi les meilleurs de nos peintres romantiques » pour son aptitude à créer une « atmosphère de suggestion poétique », mais le *Times* regretta que l'éclectisme de l'artiste ait réduit son originalité – point de vue moderniste qui annonçait le rapide déclin de sa réputation<sup>15</sup>. Aux funérailles de l'artiste, à St. John's Wood, des mécènes comme James Murray et H.W. Henderson côtoyaient des artistes comme E.J. Poynter, président de l'Academy, Herbert Draper, Briton Rivière et William Strang.

Il fut inhumé à Londres, au Kensal Green Cemetery, où sa veuve le rejoignit en 1944. Au lieu d'avoir droit à sa propre exposition commémorative à Burlington House, comme Alma-Tadema en 1913, Waterhouse fut inclus dans un événement de 1922, consacré aux académiciens décédés un peu plus tôt. En 1926, sa veuve organisa chez Christie's une vente d'atelier de 100 lots, mais l'oeuvre de Waterhouse était alors tellement dépassée que son *Ophélie* de 1889 se vendit pour £450 à peine.

C'est dans les années 1940 et 1950 que la renommée de Waterhouse atteignit son point le plus bas : deux galeries britanniques se défirent de ses oeuvres et un de ses chefs-d'oeuvre, qui appartenant à un particulier, fut mis en vente publique sans trouver preneur. Depuis les années 1960, toutefois, de nombreuses oeuvres de Waterhouse ont donné lieu à des reproductions commerciales, et sa version de 1888 de *La Dame de Shalott* est devenue, à la Tate Gallery, la carte postale la plus vendue. En 1978-1979, le spécialiste Anthony Hobson (1920-2000), dont la monographie de 1989 est toujours disponible, organisa à Sheffield et Wolverhampton, avec la collaboration d'Anne Goodchild, la première rétrospective Waterhouse.

Le renouveau d'intérêt pour Waterhouse se confirma, en 2000, quand l'acquisition de *Sainte Cécile* par la Fondation Andrew Lloyd Webber, pour la somme de £6,6 millions, fut répercutée par les journaux du monde entier : c'était – et c'est encore – le prix le plus élevé jamais atteint pour un tableau victorien ! Waterhouse aurait sûrement apprécié ce retour en grâce, et aussi, espérons-le, la présente rétrospective, d'une ampleur inégalée.

<sup>1</sup> R.E.D. Sketchley, « The Art of J.W. Waterhouse, R.A. », numéro de Noël de l'*Art Journal*, 1909, p. 15.

<sup>2</sup> *The Times*, 12 février 1917, p. 6.

<sup>3</sup> Gleeson White, *The Master Painters of Britain*, vol. 4, Londres, 1898, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Academy*, no 1201, 11 mai 1895, p. 407.

<sup>6</sup> *The Times*, 4 mai 1895, p. 12.

<sup>7</sup> *Spectator*, 16 mai 1891, p. 693.

<sup>8</sup> *Academy*, no 1255, 23 mai 1896, p. 432.

<sup>9</sup> *Art Journal*, juin 1895, p. 176.

<sup>10</sup> James K. Baker et Cathy L. Baker, « Miss Muriel Foster : The John William Waterhouse Model », *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, no 8, automne 1999, pp. 70-82.

<sup>11</sup> L'analyse technique a été dirigée pour l'auteur, en 2000, par Libby Sheldon, University College, Londres.

<sup>12</sup> Archives de l'Aberdeen Art Gallery ; note de Murray sur une lettre datée du 25 décembre 1911 qu'il avait reçue de Waterhouse.

<sup>13</sup> Recensement de 1891, paroisse St. Pancras, 44 Chalcot Cres., feuille RG12/118. Nos remerciements à Michael Kelley.

<sup>14</sup> *Exposition Internationale des Beaux-Arts*, Rome 1911, Catalogue de la section britannique, 2e éd., Londres, 1911, p. 71. J.W.W. les prêta à la section Sculpture (cat. 1116, 1117).

<sup>15</sup> A.L. Baldry, « The Late J.W. Waterhouse, R.A. », *Studio*, juin 1917, p. 10 ; et *The Times*, 12 février 1917, p. 6.