
***Evicted*, ou les expulsions de fermiers irlandais par Elizabeth
Thompson Butler : Maison, identité et genre¹**

Amélie DOCHY



Lady Elizabeth Thompson Butler, *Evicted*, huile sur toile, 131 x 194 cm, 1890.

Image reproduite avec l'aimable autorisation de Críostóir Mac Carthaigh, National Folklore Collection, University College, Dublin.

Elizabeth Thompson Butler (1846-1933) est une artiste écossaise au parcours singulier. À l'heure où la Royal Academy se compose de membres essentiellement masculins, elle réussit à exposer son tableau *Calling the Roll after an Engagement*,

¹ Comment citer cet article : Référence électronique : Amélie Dochy, « Evicted ou les expulsions de fermiers irlandais par Elizabeth Thompson Butler : maison, identité et genre », p. 57-73, *e-CRIT*3224 [en ligne], 5, 2013, mis en ligne le 3/9/2013. URL : <http://e-crit3224.univ-fcomte.fr> Tous droits réservés.

Crimea (1874) dans la salle principale de l'institution londonienne, où le tableau est un tel triomphe que l'on doit le protéger d'une barrière de sécurité, rare privilège qui n'avait été accordé qu'à deux artistes avant elle, David Wilkie et William Powell Frith, pour leurs œuvres respectives de 1822 et 1858 : *Chelsea Pensioners* et *Derby Day*². De plus, Elizabeth Thompson Butler est l'une des rares femmes à qui l'État passe commande pour qu'elle peigne les différentes guerres britanniques, et ce sont ces scènes militaires qui font sa réputation³. En 1879, ses liens avec l'armée se renforcent même, car elle épouse un officier irlandais, William Butler, ce qui la pousse à s'installer en Irlande quelques années plus tard. Non loin de chez elle, elle est témoin d'une expulsion dans les montagnes du Wicklow, sujet qu'elle se met à dessiner immédiatement. Mêlant art et politique, la toile intitulée *Evicted* est, pour Peter Murray, le tableau le plus marquant de cette triste réalité historique⁴. Le tableau présente une paysanne chassée de sa ferme qui vient d'être brûlée par la police locale, la *Royal Irish Constabulary*. L'artiste peint alors le seul modèle féminin de sa carrière. Ce cas particulier illustre une situation générale : il s'agit de dénoncer les expulsions massives des fermiers irlandais, organisées par les propriétaires terriens dès les années 1850. Le portrait de cette femme, dont la maison, l'espace intime vient d'être détruit par des représentants de l'ordre public, souligne la confrontation des sphères privées et publiques. Comment l'artiste présente-t-elle les relations entre le privé et le public au sein de cette toile ?

Nous verrons que la question du genre est au cœur de l'œuvre. Tout d'abord, le personnage central est une femme qui incarne toute la classe paysanne. De plus, son identité est également à l'image d'une nation, car elle représente l'Irlande, en conflit avec la Grande-Bretagne. Enfin, ce portrait est l'œuvre d'une artiste engagée, et offre donc un regard original sur l'histoire contemporaine.

La présentation d'un drame personnel

Au cours de la période victorienne, le rôle des femmes se joue essentiellement dans la sphère privée. Chargées de s'occuper des enfants et de la bonne tenue de la demeure familiale, les femmes sont censées se contenter de ce rôle domestique bienveillant, et surtout, se tenir bien loin du monde politique et des affaires qui se

² M. Lalumia, « Lady Elizabeth Thompson Butler in the 1870s », *Woman's Art Journal*, vol. 4, n°1, Spring - Summer 1983, p. 9.

³ C. Bowen, "Lady Butler: The Reinvention of Military History", *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], vol. 1, n°1, 2003, p. 127-37.

⁴ P. Murray, éd., *Whipping the Herring, Survival and Celebration in Nineteenth-Century Irish Art*, Cork, Crawford Art Gallery and Gandon Editions, 2006, p. 23.

trament dans le monde des hommes. Tandis que leurs mari, frères et fils s'activent à l'extérieur pour mieux faire fonctionner les industries du nouveau système économique, elles doivent incarner ce fameux modèle victorien de l'ange qui veille sur la maison (« the angel in the house »), image à laquelle certaines femmes de la classe moyenne ou de l'élite pouvaient tenter de se conformer. Néanmoins, cette répartition soi-disant idéale de la société est bien loin de la réalité à laquelle sont confrontées les femmes appartenant à la classe ouvrière ou paysanne. Pour les spectateurs du tableau, appartenant plutôt aux classes aisées qui visitent les galeries de la Royal Academy, la perspective du tableau est ainsi doublement choquante. Le personnage central n'est pas dépeint dans un intérieur chaleureux, mais au milieu d'un décor de montagnes aux couleurs froides. Ce manque de la chaleur est généré par l'absence d'un foyer, au sens propre comme figuré. En effet, cette maison démolie n'est plus le lieu de l'intime où chacun peut se réfugier afin de se retrouver, de penser librement. Selon Bachelard, le foyer et la maison sont une métaphore de l'être. Il parle d'une « adhésion » entre le foyer et ceux qui y vivent. La relation qui s'établit entre le bâtiment et ceux qui l'investissent est chargée de sens, la maison est un « état d'âme » car « même reproduite dans son aspect extérieur », celle-ci « dit une intimité »⁵. C'est pourquoi les ruines de la maison symbolisent la destruction d'une existence tout entière. Son état reflète les sentiments de son ancienne habitante, tout comme le futur sombre qui l'attend. Celle-ci va devoir quitter son lieu de vie, et les environs qui lui sont familiers. La paysanne n'a plus d'abri, plus de protection, plus de « coquille », dirait Bachelard, pour lui permettre de raviver les souvenirs heureux ou d'imaginer son futur en toute sécurité. Car le foyer est le centre immuable autour duquel la vie gravite. Il tisse un lien entre le passé, le présent, et le futur de ses habitants. Ici, ce lien est rompu. La paysanne semble sans avenir : la vie ne paraît plus possible dans ce paysage. De même, les zones ombrées qui apparaissent sur son visage pâle (autour des yeux, sur les joues creuses et le cou) suggèrent la fatigue et la faim. Ces ombres, mises en valeur par leur contraste avec le ciel éclatant, sont de mauvais augure.

De nombreux éléments accentuent cet aspect dramatique. À l'arrière-plan s'éloignent les responsables du drame, les membres de la police locale à laquelle les propriétaires terriens faisaient appel pour chasser par la force les paysans récalcitrants. Ces policiers s'assuraient également que les paysans expulsés ne reviendraient pas chez en détruisant leur logement, souvent par le feu. En outre,

⁵ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009, p. 23-26, p. 77.

dans le tableau, la détresse de la paysanne est renforcée par la présence d'une ferme pittoresque présentée dans l'arrière-plan agrandi ci-dessous.



Son toit de chaume, la fumée qui s'échappe par la cheminée, et le bosquet d'arbres peints d'un vert brillant composent une image idéale de la vie à la campagne, au sein d'une ferme typiquement irlandaise. Cet arrière-plan offre un aperçu de ce que la maison de la paysanne avait pu être avant le passage dévastateur de la police, et souligne avec ironie l'importance de la perte. En perdant sa maison, la paysanne a perdu un lieu de vie et de travail, ainsi que son moyen de subsistance. La fourche et la pelle que l'on distingue à gauche du personnage sont désormais inutiles, tout comme les chaises et petit meubles brisés qui sont parsemés au milieu des décombres :



Comment peut-on être paysan sans avoir de ferme ? Comment survivre sans terre à cultiver ? La destruction de la ferme implique une perte de ressources, mais aussi d'identité. Ce personnage perd son identité de paysanne, et le spectateur peut deviner qu'il ne lui reste plus qu'à prendre la route et à errer en espérant trouver du travail sur son chemin, comme ses semblables qui ont été expulsés avant elle et dont le spectre hante les journaux contemporains. En effet, la couleur rouge de sa jupe se reflète dans une flaque d'eau au premier plan, telle une métonymie de sa présence future sur les routes.

Cette expulsion, synonyme de condamnation pour le personnage, ne peut qu'émouvoir le



spectateur, confronté à la mise en scène de l'injustice. La paysanne n'a rien fait pour mériter ce sort qu'elle accepte pourtant avec résignation, attitude comparable à celle du philosophe, selon les mots de Lady Butler elle-même : « The evicted woman [...] was very philosophical »⁶. Telle Antigone, elle se dresse à elle seule contre les règles publiques établies par les hommes, qui ont des conséquences dévastatrices sur la vie privée. Si Antigone brave la loi de Créon afin d'enterrer son frère, cette paysanne refuse de vider les lieux comme le lui ont demandé les policiers. Elle pose ainsi la question du genre féminin, traditionnellement défenseur de la sphère privée face à la loi des hommes. Tout comme l'héroïne antique, la paysanne marque la confrontation des sphères publiques et privées, confrontation qui définit son destin tragique. Elle accepte ensuite son sort sereinement, à la manière d'Antigone. Dans le tableau, la détermination de la paysanne est d'ailleurs soulignée par sa posture. Le buste légèrement en arrière, les pieds plantés dans le sol, elle reste immobile malgré le vent qui balaye le paysage et la courbe du chemin (dans le coin inférieur gauche) semblant l'inciter au départ. Paul Usherwood note que la paysanne se dresse fièrement et dignement⁷, malgré les dangers futurs que le spectateur a deviné. De plus, la faim, la fatigue et l'errance suggérées par le tableau font naître chez le spectateur la pitié et la peur, deux aspects essentiels dans la définition du sublime.

Élaborée par Edmund Burke au milieu du dix-huitième siècle, cette définition s'applique à la littérature comme à la peinture car : « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime »⁸.

Dans la toile de Lady Butler, la grandeur de la vallée, le paysage d'un bleu glacé et les montagnes composent un décor froid et hostile (à l'exception de la petite ferme sur la gauche). La superposition de plusieurs plans horizontaux, représentant les différents niveaux de la chaîne de montagnes, ouvre la perspective et plonge le spectateur dans le décor. Nous sommes comme happés par la vallée. Ces vastes dimensions nourrissent également le sublime, d'après Edmund Burke : « greatness of dimension, vastness of extent, or quantity, has the most striking effect »⁹. Cet

⁶ E. Thompson Butler, *An Autobiography*, Londres, Constable & Co., 1922, p. 199.

⁷ P. Usherwood, « Elizabeth Thompson Butler : The Consequences of Marriage », *Woman's Art Journal*, vol. 9, n°1, Spring - Summer 1988, p. 32.

⁸ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, [1757] 1990, p. 36.

⁹ *ibid.*, p. 66.

environnement grandiose est propre à effrayer le spectateur, qui pressent la mort dans les couleurs obscures. Selon Burke, une certaine obscurité est nécessaire au sublime car elle augmente la sensation du danger et marque donc bien plus les esprits. Dans le tableau, de nombreuses zones sombres se dessinent au sommet des montagnes, mais aussi et surtout autour des ruines de la maison. Ces ruines symbolisent à la fois la destruction et le deuil, tout en créant un parallèle avec un autre genre artistique très répandu au dix-neuvième siècle : le pittoresque. Ce genre repose sur la théorie du sublime, dont s'inspire le révérend William Gilpin lorsqu'il écrit son traité *On Picturesque Beauty* en 1792. Ce texte mentionne notamment un type de pittoresque particulier, que le théoricien qualifie de « rugueux » et qu'il explique en prenant l'exemple d'une statue :

The proportion of its parts — the propriety of its ornaments — and the symmetry of the whole, may be highly pleasing. But [...] should we wish to give it picturesque beauty, [...] we must beat down one half of it, deface the other, and throw the mutilated members around in heaps. In short, from a smooth building we must turn it into a rough ruin¹⁰.

Cette notion de pittoresque rugueux s'applique aux paysages qui comprennent des détails signifiant la destruction, tels des statues partiellement brisées, des vestiges ou des ruines. Selon Gilpin, ces détails augmentent l'intérêt du spectateur pour un paysage, car ils stimulent son esprit. Ce dernier est libre d'imaginer les parties manquantes des objets représentés, et de reconstruire le passé¹¹. Les spectateurs de l'œuvre de Lady Butler connaissaient ce genre, puisque la Royal Academy avait exposé de nombreux tableaux représentatifs de ce pittoresque tout au long du dix-neuvième siècle. Dans ces représentations, le genre était même souvent associé à l'Irlande. En effet, les amateurs de paysages pittoresques (que l'on appelait alors « picturesque-hunters »), artistes ou simples touristes traquant les panoramas les plus époustouflants, se rendaient fréquemment sur l'île voisine afin de découvrir ces vues typiques, promues par les récits de voyage. Dès la fin du dix-huitième siècle, l'attrait pour le pittoresque favorise le tourisme en Irlande, ce qui crée un lien entre ce style artistique et les paysages irlandais. En choisissant de situer cette scène d'expulsion au sein d'un paysage bien connu des touristes et des amateurs du pittoresque, Lady Butler dote cet environnement d'une dimension politique, comme

¹⁰ J. Buzard, « The Grand Tour and After (1660-1840) », in : *The Cambridge Companion to Travel Writing*, éd. Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 46.

¹¹ L. Châtel, « 'Getting the Picture' of the Picturesque: The Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », *XVII-XVIII, Bulletin de la Société d'études anglo-américaines*, n° 51, novembre 2000, p. 233.

le remarque Catherine Wynne : « the painting's setting in Glendalough politicises the tourist landscape as the picturesque setting also functions as the site of social oppression »¹².

Comme nous l'avons vu, cette « oppression sociale » des forts sur les plus démunis concrétise l'intrusion du domaine public, et même du politique dans la vie privée. Le sujet de la toile fait écho aux nombreuses scènes de violence et d'expulsions forcées rapportées par l'ensemble des journaux britanniques, y compris les plus conservateurs, dans leurs rubriques consacrées à l'Irlande. La toile de Lady Butler reflète donc visuellement les questions d'actualité politique soulevées par ses contemporains.

Le Reflet d'un questionnement public

À l'époque de Lady Butler, les expositions de la Royal Academy rythmaient la vie artistique de Londres, et de la Grande Bretagne toute entière. Pour chaque artiste ayant la chance d'y présenter ses travaux, elles constituaient un enjeu crucial, car c'était souvent à la fin de ces expositions que les toiles étaient achetées par les collectionneurs. Ainsi fut vendu le célèbre *Calling the Roll after an Engagement, Crimea* (1874), acheté par nulle autre que la reine Victoria elle-même pour rejoindre sa collection personnelle au château de Windsor. Quand *Evicted* est exposé à la Royal Academy, le tableau est loin de recevoir l'accueil enthousiaste dont avaient bénéficié les œuvres précédentes de Lady Butler. À l'issue de l'exposition, la toile reste invendue¹³. Ceci peut être expliqué par le contexte historique dans lequel l'œuvre fut présentée. En Grande-Bretagne, les années 1880 sont marquées par les mouvements nationalistes irlandais, dont le chef de file est Charles Stewart Parnell. À partir de 1877, celui-ci lutte pour l'instauration d'un gouvernement local en Irlande (en prenant la tête du « Home Rule Confederation of Great Britain »). Puis, en 1878, il dirige la « Land League », qui défend les droits des métayers, souffrant d'une réapparition de la famine cette année-là. La famine, causant une baisse des prix et des revenus agricoles, provoque la ruine de nombreux paysans irlandais qui ne peuvent plus payer leur loyer, une des raisons majeures pour lesquelles les propriétaires terriens reprennent la politique d'expulsion qu'ils avaient déjà appliquée entre 1845 et 1852, au cours de la grande famine. C'est donc pour mieux protéger les paysans de

¹² C. Wynne, « Elizabeth Butler's Literary and Artistic Landscapes », *Prose Studies*, vol. 31, n° 2, August 2009, p.134.

¹³ F. Cullen & T. Morrison, eds., *A Shared Legacy: Essays on Irish and Scottish Art and Visual Culture*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 122.

cette politique d'expulsion que Parnell prend la tête de ce mouvement, incitant ces derniers à la résistance aux expulsions, et au boycott des propriétaires terriens qui les organisent. Le mari d'Elizabeth, William Butler, est d'ailleurs un ardent défenseur de Parnell, car il a lui-même été témoin des horreurs de la grande famine dans son enfance¹⁴. Parnell réussit effectivement à rallier à sa cause un grand nombre d'électeurs, et passe même un accord avec les Libéraux en 1882 (le célèbre « Kilmainham Treaty »). Grâce à cette alliance politique, le projet du « Home Rule » est présenté trois fois au Parlement britannique au cours des années 1880. Rejeté en 1885 et en 1886, le projet est enfin accepté à la chambre des Communes en février 1893 ; néanmoins, son rejet à la chambre des Lords retarde encore le passage de cette loi. Au cours de ces années, la question d'Irlande occupe donc le devant de la scène politique, et c'est dans ce contexte que l'on peut apprécier la réception du tableau. Le critique d'art de *The Art Journal* remarque tout de suite le militantisme de la toile. Il écrit :

Miss Elizabeth Thompson (Lady Butler) has on this occasion chosen a subject if not of a military at any rate pre-eminently of a militant type. Her 'Evicted' (Academy) displays in the foreground of a long, narrow Irish valley a ruined and dismantled cottage, in front of which poses a sturdy peasant-wife, who gazing upwards, with a self-consciousness worthy of Drury Lane or the Adelphi, makes — with special reference to the gallery — a melodramatic appeal to the celestial powers; the evicting party is seen in the distance slowly wending its way down the valley¹⁵.

Ce commentaire souligne l'aspect tragique du tableau, en comparant le regard de la paysanne à ceux des actrices des théâtres londoniens de Drury Lane ou Adelphi. L'appel lancé par ce regard s'adresse aux cieux, mais aussi à l'influente institution dans laquelle le tableau est exposé. Le critique a compris qu'il s'agit de défendre la perspective nationaliste irlandaise, et d'émouvoir le public pour mieux lui faire comprendre cette cause, comme le montre son allusion. Les académiciens, tout comme les visiteurs qui arpentent les galeries de l'institution pourraient user de leur influence pour convaincre le gouvernement de passer le projet de loi. La critique publiée dans *The Leeds Mercury* est comparable de ce point de vue :

¹⁴ M. Lalumia, « Lady Elizabeth Thompson Butler in the 1870s », *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ *The Art Journal*, juin 1890, Londres, Virtue, p. 169.

[...] The desolation of the young woman in the foreground is almost forgotten in the study of the beautiful glen or pass through which 'the brutal myrmidons of the law' are retiring after having done their duty¹⁶.

Contrairement à la critique précédente, l'auteur concentre son attention sur le paysage plutôt que sur le personnage de l'œuvre. Cependant, il rejoint le critique de *The Art Journal* en faisant allusion à la responsabilité de l'État. En effet, en utilisant la métaphore consacrée « myrmidons of the law » pour désigner les policiers¹⁷, le journaliste les compare à ces mercenaires mythologiques connus pour leur violence au cours de la guerre de Troie. Toutefois, ces myrmidons n'agissent pas de leur propre chef, comme l'implique le mot « duty » : ils ne font qu'appliquer les directives du gouvernement. Si ces deux critiques sont conscients du point de vue nationaliste défendu par le tableau, ils se contentent d'y faire de vagues sous-entendus. Pourtant, la réaction de certains conservateurs opposés au « Home Rule » et à la « Land League » prouve que le message de l'artiste était suffisamment clair. Par exemple, le premier ministre conservateur de l'époque, Lord Salisbury, fait une remarque ambiguë sur le tableau au cours de la soirée d'ouverture de l'exposition. Ses mots sont rapportés dans l'autobiographie de Lady Butler :

[...] Lord Salisbury was pleased to be facetious about [An Eviction in Ireland] in his speech at the banquet, remarking on the "breezy beauty" of the landscape, which almost made him wish he could take part in an eviction himself¹⁸.

Ainsi, du côté des conservateurs, la réception est plutôt mauvaise. En plaisantant sur la beauté quasi romantique du paysage, Lord Salisbury sous-entend que les paysans n'ont pas à se plaindre de ce qui leur arrive. Le *Times* confirme ce point de vue, en ayant recours à une technique similaire. Alors que le Premier ministre valorise la beauté du décor pour mieux négliger la gravité du sujet, le journaliste attaque le soi-disant manque de technique artistique de la peintre et lui reproche de se complaire dans le mélodrame. Il évite ainsi de reconnaître qu'au-delà du drame, se trouve une situation réelle :

Lady Butler's 'Evicted' (1893), which is the first picture that attracts notice in the 10th room, does more credit to her heart than to her hand; it has a good deal to do with the art of melodrama,

¹⁶ *The Leeds Mercury*, 26 mai 1890, p. 8.

¹⁷ M. H. Manser & D. Pickering, eds., *Dictionary of Classical and Biblical Allusions*, New York, Facts On File, 2003, p. 253.

¹⁸ E. Thompson Butler, *An Autobiography*, op. cit., p. 199.

but it has very little in common with the art in which the painter of the 'Roll Call' used to be pre-eminent¹⁹.

D'après ce journaliste, le tableau est donc remarquable pour ses dimensions, mais pas pour ses qualités artistiques, étouffées par un excès de sentimentalisme. Il s'agit d'une accusation que l'on verrait mal portée à l'encontre d'un homme, et qu'il est plus facile de reprocher à une femme, surtout lorsqu'elle se mêle de politique.

Paradoxalement, l'iconographie des journaux politiques au cours du dix-neuvième siècle regorge de personnages féminins, qui sont souvent des allégories, associées à une valeur comme la justice, la pitié ou encore la charité. L'on peut penser par exemple au célèbre tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830), où le personnage féminin incarne à la fois une notion, la liberté, et un régime politique, la république. Ce type d'allégorie est particulièrement apprécié à l'époque victorienne, et elle se répand d'autant mieux que les journaux ou magazines illustrés y ont fréquemment recours pour décrire les événements politiques. Dans ces dessins en noir et blanc, les lecteurs peuvent reconnaître Britannia, qui représente la Grande Bretagne, ou encore Hibernia, jeune fille incarnant l'Irlande. Par exemple, dans cette planche intitulée « Two Forces », publiée par *Punch* le 29 octobre 1881, l'on aperçoit Britannia protégeant la jeune et frêle Hibernia des attaques simiesques d'un représentant de la « Land League » :



Les spectateurs contemporains de *Evicted* étaient habitués à cette iconographie allégorique, et pouvaient percevoir en son personnage central une autre allégorie de l'identité irlandaise. Cette interprétation est suggérée par Paul Usherwood, qui voit

¹⁹ *The Times*, 20 juin 1890, p. 13.

en cette paysanne une figure d'Erin, nom poétique donné à l'Irlande²⁰. Ainsi, si l'intrusion de la sphère publique dans la sphère privée ôte son identité sociale à ce personnage, celui-ci prend en échange une identité nationale, dans la mesure où la paysanne ne représente plus seulement la détresse d'un individu, mais la souffrance de toute une nation.

Un point de vue engagé, à l'image de l'artiste

C'est à travers sa vie privée qu'Elizabeth Thompson Butler en vient à la question de la politique irlandaise. Grâce à son mariage avec le Major William Butler, le 11 juin 1877, l'artiste découvre l'île d'Émeraude. D'origine irlandaise, William lui propose de partir en lune de miel en Irlande ou en Crimée (probablement en souvenir de son premier succès grâce auquel il avait entendu parler d'elle). L'artiste choisit l'Irlande sans hésiter, et son autobiographie nous fait partager son enthousiasme à l'idée de visiter l'île :

And now a new country opened out for my admiration and delight [...]. One might say I had had already a sufficiently large share of the earth's beauties to enjoy, yet here opened out an utterly new and unique experience — Ireland²¹.

Suite à ce séjour, elle réalise ce qu'elle nomme son « premier tableau de femme mariée »²². Il s'agit de *Listed for the Connaught Rangers*, grande huile sur toile qui représente le départ de deux nouvelles recrues irlandaises. Le tableau, exposé à la Royal Academy en 1879, remporte une réception favorable²³. C'est donc bien plus tard qu'elle réalise *Evicted*, c'est-à-dire en 1888, alors qu'elle est installée en Irlande avec ses enfants. À cette époque, elle est convaincue que la politique du gouvernement britannique est inappropriée car dans son autobiographie, elle déclare avec certitude « The eighties had seen our government do some dreadful things in the way of evictions in Ireland ». C'est pourquoi elle se rend directement à Glendalough avec tout son attirail de peintre, dès qu'elle entend parler d'une expulsion qui doit y avoir lieu. Elle rapporte que le sujet du tableau a été peint sur les lieux même de l'expulsion, tandis que les ruines de la maison fumaient encore. L'artiste brave alors les problèmes techniques de la peinture en extérieur, tel le vent

²⁰ P. Usherwood, « Lady Butler's Irish Pictures », *Irish Arts Review* (1984-1987), vol. 4, n°4, Winter 1987, p. 49.

²¹ E. Thompson Butler, *An Autobiography*, op. cit., p. 169.

²² *ibid.*, p. 169.

²³ P. Usherwood, « Elizabeth Thompson Butler : The Consequences of Marriage », *Woman's Art Journal*, vol. 9, n°1, Spring - Summer 1988, p. 31.

qui emporte au loin ses croquis ou ses huiles, les plongeant presque dans le lac au fond de la vallée, ou la pluie qui détruit ses dessins. Mais l'important pour Lady Butler est de rendre compte sur le vif de cette expulsion représentative. Son autobiographie est révélatrice :

On returning home at Delgany I set up the big picture which commemorates a typical eviction in the black eighties [...] and I was glad to turn out that landscape successfully which I had made all my studies for, on the spot, at Glendalough²⁴.

Le vocabulaire qu'elle emploie ne laisse aucun doute sur ses intentions. Elle veut illustrer par un cas particulier la situation affligeante des paysans irlandais, comme le montre l'adjectif « typical », afin que leur triste sort ne tombe pas dans l'oubli (« commemorates »). Son objectif est d'offrir un témoignage, un document, qui soit une transcription honnête de l'expérience vécue. Le but n'est absolument pas de plaire au public, puisqu'elle est bien consciente de l'accueil qui sera probablement réservé à ce tableau :

I did not see this picture at all at the Academy, but I am very certain it cannot have been very 'popular' in England. Before it was finished my husband was appointed to the command at Alexandria and as soon as I had packed off the 'Eviction', I followed, on March 24th, and saw again the fascinating East²⁵.

Elle envoie le tableau comme on envoie un message, sans trop se soucier des critiques négatives qu'il soulèvera, car son souhait est d'informer le public, et non pas de recevoir son approbation. Cette volonté de rendre compte de la situation à travers son art rejoint le courant du réalisme social, qui se développe en Grande Bretagne à partir des années 1870. Les peintres appartenant à ce mouvement utilisent leur art pour dénoncer la misère des laissés pour compte de l'époque victorienne, des pauvres ou des plus faibles, telles les personnes âgées, qui ne peuvent profiter du confort matériel promu par la société du dix-neuvième siècle. Pour Mathieu Lalumia, c'est cette volonté de montrer les souffrances du peuple, et en particulier du simple soldat, qui caractérise l'œuvre d'Elizabeth Thompson Butler²⁶. Par ailleurs, en choisissant de représenter les souffrances d'une paysanne irlandaise, l'artiste s'éloigne de ses sujets militaires habituels, et indique qu'elle partage les convictions

²⁴ E. Thompson Butler, *An Autobiography*, op. cit., p. 199-200

²⁵ *ibid.*, p. 200.

²⁶ M. Lalumia, « Lady Elizabeth Thompson Butler in the 1870s », *Woman's Art Journal*, op. cit., p. 10.

politiques de son mari sur l'Irlande. De même, sa compassion pour la situation des Catholiques irlandais peut s'expliquer par sa conversion au catholicisme. En effet, l'artiste se convertit au catholicisme pour se marier avec William, et son autobiographie manifeste une foi sincère en cette religion tout au long de sa vie. L'attitude de la paysanne, dont le regard implorant est levé vers le ciel, peut être interprétée comme un signe de cette conviction religieuse. Le personnage semble effectivement se tourner vers un ailleurs indéfini. Pour Jean-Marc Moura :

Ailleurs peut [...] désigner deux choses : un domaine d'expérience, effectif ou imaginaire, déjà habité par d'autres et dans lequel un personnage peut pénétrer [ou] un phénomène d'horizon [...] qui souligne les limites de ce monde-ci²⁷.

Dans *Evicted*, ce « phénomène d'horizon », miroir de l'au-delà, est évoqué par la composition mise en place par l'artiste. La paysanne semble se tourner vers un empire qui est celui de Dieu. Les couleurs du tableau conduisent à cette interprétation. Les tons de brun et de bleu sont associés pour diriger le regard du sol, c'est-à-dire de la partie la plus sombre du tableau, vers le ciel éthéré, dans un mouvement transcendantal qui suggère l'élévation spirituelle. Il y a de la grandeur dans cette impulsion.

La sensibilité de Lady Butler est particulièrement visible dès que l'on compare cette toile à ceux des rares artistes ayant également choisi le même sujet. Pour établir ces comparaisons, il faut se pencher sur les tableaux exposés dans les années 1850, car c'est à cette période que l'on trouve d'autres représentations d'expulsions en Irlande, dont les huiles de Frederick Goodall, *An Irish Eviction* (1850), d'Erskine Nicol, *An Ejected Family* (1853), ou encore de George Frederick Watts, *Irish Famine* (1850), dont le titre original était *Irish Eviction* (Turpin, 1990, p. 241).

²⁷ J.-M. Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 1-2.



Frederick Goodall, *An Irish Eviction*, 1850.

George Frederick Watts, *Irish Famine*, 1850.

À la différence de ces artistes masculins, qui peignent tous les membres de la famille expulsée, Lady Butler choisit de ne présenter qu'une seule victime. Cette femme avait pourtant probablement une famille, comme en témoigne l'alliance qui brille à son annulaire gauche. De plus, au dix-neuvième siècle, les paysans irlandais vivent généralement avec tous les membres de leur famille, souvent élargie, dans la même maison. Le choix de peindre sa protagoniste dans une telle solitude est donc original. Ce sentiment de solitude repose aussi sur le décor sublime dans lequel elle situe son personnage. À l'opposé, dans le tableau de Watts, le décor s'efface pour laisser place à des personnages dont on ne peut que deviner l'identité irlandaise, tant le paysage est neutre. Chez Watts, ce manque de caractérisation géographique est interprété par Niamh Ann Kelly comme une manière de rapprocher cette famille de celle des spectateurs. En n'offrant aucun signe d'appartenance à la nation irlandaise, le peintre cherche, selon elle, à montrer que cette famille pourrait être n'importe quelle famille occidentale²⁸. L'identité irlandaise des personnages expulsés est plus explicite dans les tableaux d'Erskine Nicol et de Frederick Goodall. Tous deux choisissent de placer les familles devant leur ancien logement, deux fermes irlandaises typiques aux toits de chaume et aux murs en pierres de couleur claire. Cette mise en avant de l'habitat perdu, en particulier dans le tableau d'Erskine Nicol, rappelle la composition de Lady Butler :

²⁸ N. A. Kelly, « History by Proxy, Imaging the Great Irish Famine », thèse de doctorat, soutenue le 7 juillet 2011, Université d'Amsterdam, p. 124.



Erskine Nicol, *An Ejected Family*, 1853.

Dans l'arrière-plan gauche, Nicol illumine la ferme que la famille vient de quitter, seule zone du tableau baignée par la lumière. Bien que Lady Butler ait été écossaise, tout comme Erskine Nicol, rien n'indique que ces artistes se soient rencontrés, ou aient eu connaissance de leurs travaux mutuels. L'autobiographie de Lady Butler, pourtant si prolixe au niveau de ses nombreuses fréquentations, ne mentionne jamais le nom de son compatriote. Pourtant, ils étaient tous deux célèbres dans les années 1870. En outre, l'organisation de leurs deux tableaux révèle leur intérêt commun pour la peinture narrative, car l'histoire de leurs personnages se lit de gauche à droite. À gauche, le spectateur a un aperçu d'un passé heureux et paisible, tandis que la droite annonce les tourments à venir. Dans *Evicted*, la droite du tableau est particulièrement marquante puisqu'elle montre les décombres de la ferme, dont les murs restants encadrent la paysanne. Lady Butler se distingue en cela de ses prédécesseurs, puisqu'elle fait une allusion directe à la violence exercée par les forces de police. Cette violence, ajoutée au caractère sublime et à la solitude du personnage, sont autant d'éléments exprimant l'originalité de cette artiste. Enfin, la paysanne qu'elle dépeint ne ressemble que très peu à celles qui apparaissent dans les tableaux de ses confrères masculins. Alors que les personnages féminins peints par Goodall, Nicol et Watts pleurent, ou tournent des regards lassés et désespérés vers leur époux, la paysanne de Lady Butler se dresse avec vigueur et dégage, malgré les signes d'affliction marquant son visage, une impression de force et de résistance, loin de la frêle Hibernia cachée dans les bras de sa grande sœur Britannia.

Evicted offre donc au spectateur une représentation singulière de l'un des épisodes les plus navrants de l'histoire irlandaise. Elizabeth Thompson Butler y présente une paysanne expulsée, dont la solitude est soulignée par la grandeur des montagnes sublimes du Wicklow. Ce personnage semble avoir tout perdu : son logement, sa famille, et ses moyens de subsistance. Ce drame d'ordre privé reflète les troubles politiques qui remettent en question la place de l'Irlande au sein de l'Union avec la Grande-Bretagne. Dès la période de la Grande Famine (1845-1852), au cours de laquelle sont produites des œuvres comparables par l'artiste anglais Frederick Goodall, ou des peintres écossais et irlandais tels Erskine Nicol et George Frederick Watts, la situation des paysans expulsés par les propriétaires terriens est dénoncée par les journaux et les hommes politiques. Ceux-ci soulèvent la question de la responsabilité britannique car, entre 1846 et 1854, on estime que 500 000 fermiers sont expulsés de la sorte²⁹. Aussi, lorsque la situation se reproduit dans une moindre mesure dans les années 1880, la classe politique irlandaise est mieux préparée à faire face, comme en témoigne la Land League, qui incite les paysans à la résistance. Ceci éclaire la différence entre les personnages peints par des artistes masculins dans les années 1850, et la représentation de Lady Butler. La paysanne de Wicklow n'a rien d'une jeune fille éplorée. Son portrait est empreint de détermination et de résistance, ce qui annonce un changement politique. L'intrusion de la force publique dans la vie de cette paysanne présage un affrontement, dénoté par la violence qui couve sous les décombres fumants. Ceci explique l'accueil peu enthousiaste reçu par le tableau à la Royal Academy en 1890. Mais pour Lady Butler, le but de cette toile n'est pas de tant de plaire à son public que de l'informer d'une réalité. Elle veut présenter ce drame privé sur la scène publique, afin que le gouvernement n'oublie pas les « choses terribles », selon les mots de l'artiste, qu'il a commises en Irlande. C'est pourquoi aujourd'hui, cette toile agit comme un « lieu de mémoire », c'est-à-dire un objet qui nourrit la mémoire collective en symbolisant un événement passé (Nora, 1999). Après avoir vu cette toile poignante, exposée à l'université de Dublin, nul ne peut oublier, même un siècle et demi plus tard, le sort de ces paysans irlandais, tout comme le souhaitait Lady Butler.

²⁹ L. Colantonio, « La Grande Famine en Irlande (1846-1851) : objet d'histoire, enjeu de mémoire », *Revue Historique*, n° 644, octobre 2007, p. 906.

Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2009.
- BOWEN, Claire, "Lady Butler: The Reinvention of Military History", *Revue LISA/LISA e-journal* [Online], vol. 1, n° 1, 2003, p. 127-37.
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, [1757] 1990.
- BUZARD, James, « The Grand Tour and After (1660-1840) », in: *The Cambridge Companion to Travel Writing*, éd. Peter Hulme and Tim Young, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 37-57.
- CHÂTEL, Laurent, « 'Getting the Picture' of the Picturesque: The Greatest British Aesthetic Muddle of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », *XVII-XVIII, Bulletin de la Société d'études anglo-américaines*, n° 51, novembre 2000, p. 229-48.
- COLANTONIO, Laurent, « La Grande Famine en Irlande (1846-1851): objet d'histoire, enjeu de mémoire », *Revue Historique*, n° 644, octobre 2007, p. 899-925.
- CULLEN, Fintan, MORRISON, Tim, éd., *A Shared Legacy : Essays on Irish and Scottish Art and Visual Culture*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- KELLY, Niamh Ann, « History by Proxy, Imaging the Great Irish Famine », thèse de doctorat, soutenue le 7 juillet 2011, Université d'Amsterdam.
- LALUMIA, Matthew, « Lady Elizabeth Thompson Butler in the 1870s », *Woman's Art Journal*, vol. 4, n° 1, Spring - Summer 1983, p. 9-14.
- MANSER, Martin H., PICKERING, David, éd., *Dictionary of Classical and Biblical Allusions*, New York, Facts On File, 2003.
- MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MURRAY, Peter, éd., *Whipping the Herring, Survival and Celebration in Nineteenth-Century Irish Art*, Cork, Crawford Art Gallery and Gandon Éditions, 2006, p. 1-24.
- NORA, Pierre, « Les Lieux de Mémoire », *L'Histoire aujourd'hui*, dir. Jean-Claude Ruano-Borbala, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 1999, p. 343-48.
- THOMPSON BUTLER, Elizabeth, *An Autobiography*, Londres, Constable & Co., 1922.
- TURPIN, John, « Irish History Painting », *The GPA Irish Arts Review Yearbook*, 1989-1990, p. 233-47.
- USHERWOOD, Paul, « Elizabeth Thompson Butler : The Consequences of Marriage », *Woman's Art Journal*, vol. 9, n° 1, Spring - Summer 1988, p. 30-34.
- , « Lady Butler's Irish Pictures », *Irish Arts Review (1984-1987)*, vol. 4, n°4, Winter 1987, p. 47-49.
- WYNNE, Catherine, « Elizabeth Butler's Literary and Artistic Landscapes », *Prose Studies*, vol. 31, n°2, August 2009, p. 126-40.