

Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ?

Frédéric Ogée



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3797>

DOI : 10.4000/perspective.3797

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2007

Pagination : 189-191

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Frédéric Ogée, « Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3797> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3797>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ?

Frédéric Ogée

- 1 Lorsque, au milieu du XVIII^e siècle, le premier grand peintre anglais William Hogarth commença à rencontrer un certain succès public, les « *connoisseurs* » de l'époque jugèrent, en forme de compliment empoisonné, que Hogarth était certes un artiste de talent mais qu'il l'était « à sa manière », *in his own way*. D'une certaine façon, on pourrait dire que cette appréciation eut une valeur inaugurale et prémonitoire car elle n'a, depuis, jamais cessé d'être portée, non seulement sur l'art de Hogarth, mais en fait sur la peinture anglaise dans son ensemble. En France en particulier, et dès le XVIII^e siècle, l'expression « art anglais » a ainsi été employée souvent avec une pointe de sarcasme, comme s'il s'agissait d'un oxymore... Ne rentrant pas dans les catégories canoniques de l'histoire de l'art, n'étant ni école du Sud ni vraiment école du Nord, la peinture anglaise a parfois été regardée avec une certaine condescendance : intéressante mais « à sa manière », *in its own way*.
- 2 Hormis les plus cosmopolites des artistes anglais – Turner, Francis Bacon, David Hockney –, l'art anglais est le plus souvent méconnu de ce côté-ci de la Manche. Les collections des musées français sont notoirement pauvres en tableaux d'origine britannique, et les ressources des bibliothèques très lacunaires et non systématiques. À l'heure actuelle, faire de la recherche sur l'art anglais en France relève souvent du défi, défi à l'institution et aux tutelles, qui n'en voient pas toujours la pertinence, défi pour le chercheur lui-même, souvent condamné à une forme d'exil ou d'isolement. Faisant suite au succès remarquable rencontré récemment par certaines expositions d'envergure (*L'école de Londres, Constable, Hogarth*), les divers textes qui suivent devraient permettre de commencer à dissiper enfin cette impression pernicieuse d'un art anglais insulaire (*different*, diraient les Anglais), impression préjudiciable à une bonne compréhension de l'art européen dans son ensemble, dans l'histoire aussi bien qu'aujourd'hui.
- 3 Car de Turner aux Young British Artists des années 1990, la production artistique anglaise peut se vanter d'avoir à plusieurs reprises, notamment par un savant

maniement du scandale, joué un rôle prépondérant *d'avant-garde* et, tant par la force de ses musées, de ses institutions et enseignements artistiques que par l'indépendance d'esprit farouchement défendue par nombre de ses artistes, la scène artistique anglaise est, depuis le XVIII^e siècle et l'émergence pour la première fois d'un véritable public pour l'art, l'une des plus fécondes et des plus inventives au monde.

- 4 L'art anglais, on l'oublie parfois, est né à la même époque que notre propre modernité, au siècle des Lumières. Si auparavant il y avait eu de la « grande » peinture en Angleterre, celle-ci avait été presque exclusivement l'œuvre d'artistes continentaux invités par les monarques anglais (Holbein par Henry VIII, Rubens et Van Dyck par Charles I). Il faut attendre la fin du règne des Stuart et la stabilisation politique du royaume britannique au début du XVIII^e siècle pour voir les Anglais commencer à se préoccuper sérieusement d'une école nationale de peinture.
- 5 Cette nouvelle préoccupation des Anglais pour les arts fut symbolisée par la fondation en 1768 d'une institution de prestige, la Royal Academy of Arts, dédiée à l'enseignement et à la promotion d'un art national de haute qualité. L'Academy constitua le parachèvement longtemps désiré d'un vaste édifice de « civilisation » commencé un siècle auparavant dans un pays qui, après quelques décennies de croissance remarquable, disposait maintenant des moyens de ses ambitions et souhaitait affirmer sa place parmi les grandes nations du monde civilisé, chose inconcevable sans une pratique des beaux-arts digne de ce nom. Dès les premières décennies du XVIII^e siècle, Londres était devenue le centre économique du monde, lieu d'une étourdissante circulation de capitaux et de biens, notamment des œuvres d'art en nombre impressionnant.
- 6 La naissance de la peinture anglaise et plus largement l'émergence d'une culture visuelle en Grande-Bretagne à cette époque sont de surcroît – mais les deux sont liés – l'une des traces les plus remarquables de la nouvelle épistémologie qui, sous l'influence d'écrits philosophiques comme ceux de John Locke, ou scientifiques comme ceux d'Isaac Newton, a transformé le regard que les Anglais portaient sur le monde, à mesure que celui-ci devenait leur jardin. La connaissance « moderne » résultait désormais d'une observation rigoureuse et systématique de la Nature et d'une analyse des causes et des effets de ses phénomènes, dans le but de tirer des lois à partir des données de l'expérience.
- 7 Cette démarche empiriste entraîna l'apparition de nouvelles formes de représentation, notamment en peinture (avec l'art du portrait et du paysage), en littérature (le roman « moderne » de Defoe, Richardson et Fielding) ou dans l'art des jardins. La Nature, considérée comme le Grand Livre de la Création divine et donc seule source de vérité, fut ainsi, à partir des années 1730, « présentée » par des jardins « naturels », irréguliers et serpents, symboliques de la nouvelle liberté anglaise. Contre-modèle des jardins « à la française », ces créations nouvelles étaient avant tout le fruit d'une nouvelle pensée esthétique et de ce nouveau rapport, authentiquement anglais, à la Nature.
- 8 Si la peinture qui apparaît alors outre-Manche nous semble si différente de la nôtre, c'est avant tout parce que, comme le jardin, elle s'est voulue emblématique de l'idée de « liberté anglaise » que la nation entière, aidée par les philosophes du continent, passa le siècle à élever au rang de mythe. Peinture et jardin paysager anglais ont ainsi joué un rôle considérable dans la « constitution », jamais écrite mais intimement ressentie, de ce que, de façon un peu mystérieuse, l'on appelle « *englishness* ». On sait par ailleurs que l'art anglais était très présent en France dans les décennies précédant la Révolution et

qu'il contribua à la diffusion d'un certain modèle anglais de liberté esthétique et artistique, emblématique d'un courant de pensée essentiel dans l'émergence de l'Europe des Lumières.

- 9 Car aux modèles académiques abstraits ou idéalisés les artistes britanniques substituèrent des sujets concrets, reconnaissables, empruntés à une réalité directement contemporaine, et clairement anglaise. Que le portrait « sensible » d'individus particularisés d'une part, ou les vues de la campagne et de la côte anglaises d'autre part, se soient imposés à la fin du XVIII^e siècle (et jusqu'à ce jour) comme les genres de prédilection de « l'école anglaise de peinture » doit beaucoup à cette nouvelle façon de regarder le monde, très volontairement britannique. De plus, le *public* de l'art (par opposition aux mécènes aristocratiques) qui émergea outre-Manche au fil du siècle parmi les classes moyennes en pleine croissance, public méfiant envers les connotations idéologiques du « grand art » ou ignorant de ses codes, imposa lui aussi ce « goût anglais ».
- 10 Essentiel dans cette évolution est le rôle qu'a joué William Hogarth (1697-1764), dont les œuvres sont autant de témoignages des nouvelles pratiques d'observation de la nature (y compris la nature humaine) qui caractérisent cet état d'esprit. Cherchant à rendre compte de phénomènes très physiques d'évolution, de *progress*, les nouvelles formes de représentation qu'il propose décrivent des « expériences » de prolifération et de dé-composition, analysées dans une dynamique toute newtonienne de causes et d'effets. L'œuvre d'art, instrument d'optique, intensifie le réel et en permet une véritable *expérience*.
- 11 Quelques années plus tard, en dépit des divergences qu'il peut avoir avec l'art « réaliste » et satirique de Hogarth, Joshua Reynolds, dans ses célèbres *Discours sur la peinture*, affirmera la nécessité de fonder toute représentation picturale sur une observation minutieuse de la Nature, en particulier des formes qu'elle peut offrir dans une campagne anglaise devenue centre du monde. À la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, Gainsborough puis Constable et Turner y puiseront toute leur inspiration. Constable souhaitait même que la peinture de paysage fût considérée comme une branche nouvelle de la philosophie et critiquait les artistes qui tentaient d'œuvrer au-delà de la Nature, *beyond Nature*.
- 12 Plus tard, même l'art des préraphaélites à l'époque victorienne, apparemment aux antipodes de toute vision réaliste du monde, s'inscrit bien dans cette tradition en se fondant sur une observation quasi obsessionnelle de la nature dans ses moindres détails. De Sickert à Damien Hirst, l'art britannique du XX^e siècle confirme cette priorité.
- 13 C'est dans cette perspective qu'il convient aussi d'étudier le remarquable travail de tous ces artistes anglais qui se sont attachés à représenter les effets de la lumière naturelle, travail dont on sait à quel point il a impressionné les artistes français. On pense à Wright of Derby ou George Morland au XVIII^e siècle, à Turner au XIX^e siècle, à Hockney au XX^e siècle.
- 14 De la même façon, on doit s'intéresser à l'art du portrait si caractéristique et original des artistes britanniques, art qui, sous des formes très variées, semble avoir très

souvent privilégié là encore une vision dynamique et organique de l'être humain. Cela va des portraits de groupe, ou *conversation paintings*, du XVIII^e siècle, aux triptyques de Bacon et aux portraits d'un Hockney ou d'un Freud, jusqu'à ceux de Michael Andrews ou Paula Rego par exemple.

- 15 L'une des questions délicates que nous pose par son originalité même la production picturale britannique, c'est évidemment celle du bien-fondé et de l'efficacité opératoire de la notion d'école nationale de peinture. Le débat est complexe, mais l'on voit bien tout l'intérêt qu'il peut y avoir à approfondir notre connaissance d'un art qui a toujours été perçu comme « différent » du fait même de son origine. Le grand paradoxe de l'école anglaise de peinture, pour peu qu'elle existe, c'est que n'ayant pu être véritablement façonnée par un cadre académique traditionnel, elle s'est constituée à partir des travaux d'artistes le plus souvent farouchement indépendants et jaloux de leur liberté, mais dont l'art, qu'ils l'aient voulu ou non, a fait apparaître des caractéristiques qui semblent inextricablement liées aux conditions nationales au sein desquelles ils ont pu l'exercer. Dans le double contexte qui est le nôtre de l'intégration européenne d'une part et de la mondialisation de l'art de l'autre, un regard attentif porté à l'art anglais doit nous permettre de mieux cerner les contours de notre propre culture.

INDEX

Keywords : historiography, english art history, english painting, english art, british art, visual culture, nature

Index géographique : Grande-Bretagne

Mots-clés : historiographie, histoire de l'art anglais, peinture anglaise, art anglais, art britannique, culture visuelle, nature