

Le premier art anglais

Isabelle Baudino

▶ **To cite this version:**

Isabelle Baudino. Le premier art anglais. Perspective - la revue de l'INHA : actualités de la recherche en histoire de l'art, 2013, 2013-1, pp.82-91. halshs-00916253

HAL Id: halshs-00916253
https://shs.hal.science/halshs-00916253

Submitted on 9 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le premier art anglais

David H. Solkin. *Painting out of the Ordinary : Modernity and the Art of Everyday Life in Early Nineteenth-century Britain*. New Haven/London : Yale University Press, 2008.
***Paul Sandby. Picturing Britain. A Bicentenary Exhibition*. John Bonehill and Stephen Daniels. Ed. London : Royal Academy of Arts, 2009.**
***Thomas Lawrence. Regency Power and Brilliance*. Edited by A. Cassandra Albinson, Peter Funnell and Lucy Peltz. New Haven/London : Yale University Press, 2010.**
***Johan Zoffany RA. Society Observed*. Edited by Martin Postle. New Haven and London : Yale University Press, 2011.**

La nouvelle histoire de l'art britannique

Pour retracer la naissance de l'art britannique, il convient de partir de la révolution historiographique qui, au Royaume-Uni, dans les années 1980 et 1990 promut un nouveau référent, la *Britishness*, nouvelle catégorie politique, sociale et culturelle qui devint le support privilégié d'une réflexion diachronique sur l'identité de la nation. Dans le contexte des débats sur la dévolution des pouvoirs politiques au pays de Galles et à l'Écosse, et sur l'identité post-impériale et post-industrielle du Royaume-Uni, historiens et historiens d'art déclinèrent dans leurs champs respectifs le concept de « construction culturelle de la nation » théorisé par Benedict Anderson au début des années 1980.[1] À l'instar des travaux d'Anderson sur la circulation de l'imprimé, ces analyses se déployèrent dans un cadre épistémologique fondé sur la relecture de sources historiques classiques soumises à des questionnements nouveaux mais aussi, sur la prise en compte de nouvelles sources textuelles et iconographiques. La démarche généalogique à l'œuvre dans les travaux sur la *Britishness* entraîna un renouvellement des études sur le XVIIIe siècle, puisque les années allant de la « révolution glorieuse » de 1688 à la victoire de Waterloo en 1815, ou au couronnement de la reine Victoria en 1837, furent identifiées comme celles de la création, voire de la fabrication, de cette identité britannique.[2] Suivant le même tournant culturel, historiens et historiens d'art portèrent une attention nouvelle aux systèmes de représentations, à leur genèse, à leur diffusion et à leur réception. Dans ce contexte, deux ouvrages sur le paysage britannique au XVIIIe siècle, *The Dark Side of the Landscape : The Rural Poor in English Painting 1730-1840* de John Barrell et *Richard Wilson. The Landscape of Reaction* de David Solkin, ont jeté les bases de la « nouvelle histoire de l'art » en Grande-Bretagne. Conçus dans une perspective interdisciplinaire, ils appliquaient à l'étude du paysage des questionnements issus de l'histoire sociale et politique.[3] Les quatre ouvrages examinés ici, démontrent toute la vitalité de cette histoire de l'art britannique ouverte sur les sciences humaines, qui a produit depuis vingt ans des expositions et des travaux scientifiques qui conduisent à réinterpréter sans cesse les parcours des artistes, des œuvres et les mouvements artistiques.

La nouvelle histoire de l'art britannique

[1] Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism* (1983; London : Verso, 1991).
[2] Linda Colley, *Britons. Forging the Nation 1707-1837* (1992; London : Pimlico, 1994).
[3] John Barrell, *The Dark Side of the Landscape : The Rural Poor in English Painting 1730-1840* (Cambridge : Cambridge University Press, 1980) et David Solkin, *Richard Wilson. The Landscape of Reaction* (London : Tate Gallery, 1982).

Le magnifique catalogue de l'exposition consacrée à Thomas Lawrence (1769-1830) propose, dans le sillage des travaux pionniers de Kenneth Garlick[4] et de la monographie magistrale de Michael Levey[5], de mettre l'accent sur la maîtrise technique de Lawrence et de découvrir ses dessins et pastels peu étudiés jusqu'à présent, afin de célébrer le coloriste brillant, mais aussi le dessinateur de génie qu'il fut (sans oublier le collectionneur passionné qui amassa plus de 4300 dessins). Deux remarquables essais, de Peter Funnell et Marcia Pointon, replacent la pratique du portraitiste dans la société de son temps et traitent des relations de Thomas Lawrence avec les femmes, les enfants et les hommes qui posèrent pour lui. Dans ''Charming Little Brats' : Lawrence's Portraits of Children' (p. 55-80), Pointon, aborde indirectement les portraits féminins par la représentation des enfants, mais aussi, de façon très originale, par celle des animaux. Dans son analyse très convaincante de la prédation picturale de Lawrence,[6] elle explique que les portraits d'enfants ou les représentations de l'amour maternel n'étaient pour l'artiste que des moyens d'accéder à l'intimité des femmes, pour mieux les séduire. Elle met également en évidence la synthèse que Lawrence opéra entre les différentes approches picturales de l'enfance de ses prédécesseurs, tels William Hogarth (1697-1764), Thomas Gainsborough (1727-1788) ou Johan Zoffany (1733-1810); elle montre enfin comment Lawrence parvint à transcender ses modèles enfantins, pour les représenter plus beaux et plus vivants que nature, à une époque où la mortalité infantile et les malformations frappaient encore, même dans les familles les plus fortunées. Quant à Peter Funnell, dans son essai 'Lawrence among Men : Friends, Patrons and the Male Portrait' (p. 1-25), il éclaire les relations du peintre avec les hommes (artistes ou mécènes) par des références à l'évolution de la définition du 'gentleman', devenu un homme plus sensible à la fin du XVIIIe siècle, sous l'effet conjugué de la diffusion d'un idéal social de politesse et de la mode pour l'expression des sentiments.

À côté de cette approche monographique, David Solkin fait, quant à lui, encore une fois la preuve de la fécondité de l'approche sociale de l'histoire de l'art, qu'il a contribué à fonder, lorsqu'il réévalue les trajectoires de peintres réputés mineurs ou méconnus dans *Painting out of the Ordinary*. Cet ouvrage imposant, magnifiquement illustré, traite d'un mouvement artistique qui dura à peine plus de vingt ans (entre 1806 et 1829) mais dont Solkin met en exergue la signification esthétique et la dimension sociale capitales. Son analyse de la mode de la peinture de la vie quotidienne, initiée par l'Écossais David Wilkie (1785-1841), le conduit à replacer ce renouvellement de la scène de genre dans le contexte des bouleversements politiques, des mutations économiques et du climat social très agité qui ont caractérisé cette époque. À partir d'une lecture foucaldienne des tableaux de Wilkie, ainsi que de ceux de ses disciples moins connus que furent Edward Bird (1772-1819), Thomas Heaphy (1775-1835), William Collins (1788-1847), William Mulready (1786-1863) ou Edward Villiers Rippingille (c. 1790-1859), Solkin démontre comment ces compositions participèrent à la construction d'une nouvelle image des pauvres, et donc d'un nouvel ordre social.

---

[4] Kenneth Garlick, qui a dédié sa carrière à Thomas Lawrence, et à qui l'on doit aussi l'édition d'une partie du *Journal* de Joseph Farington, publia une première monographie en 1954, *Sir Thomas Lawrence* (London : Routledge and Kegan Paul, 1954) dans laquelle il commentait cent-dix-neuf toiles. Cette publication fut suivie par celle d'un catalogue raisonné qui attira l'attention sur les dessins et les pastels de l'artiste : 'A Catalogue of the Paintings, Drawings and Pastels of Sir Thomas Lawrence,' *The Walpole Society* XXXIX (1964). Enfin la présentation la plus synthétique des travaux de Kenneth Garlick se trouve dans *Sir Thomas Lawrence* (Oxford : Phaidon Presse, 1989).

[5] Michael Levey, *Sir Thomas Lawrence* (New Haven/London : Yale University Press, 2006).

[6] Cette prédation fut souvent amoureuse et sexuelle – et elle entacha durablement la réputation du peintre – mais elle est aussi, à mon avis, une forme de mise en évidence des liens complexes entre l'art et la vie, tels qu'ils furent décrits dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Le portrait ovale* (1845).

La nouvelle histoire de l'art ayant fait sienne le questionnement sur le rôle de l'art et des représentations dans l'empire, le séjour de six années que Zoffany passa à la fin de sa vie entre Calcutta et Lucknow, de 1783 à 1789, suscite de nouvelles interrogations, dont le catalogue qui lui est dédié, de même que la monographie monumentale de Mary Webster, portent la trace.[7] Le catalogue s'ouvre sur un essai de Martin Postle intitulé 'Johan Zoffany : An Artist Abroad' (p. 13-49), qui retrace la carrière européenne d'un artiste perçu pendant longtemps comme un étranger en Grande-Bretagne, en raison de ses origines allemandes, et qui met l'accent sur les frontières géographiques et esthétiques que Zoffany se plut à franchir. Commissaire de l'exposition et directeur du catalogue, Postle, qui n'est pourtant pas un défenseur inconditionnel de cette nouvelle histoire de l'art, soumet l'œuvre de Zoffany à un questionnement pluridisciplinaire qui fait émerger la figure de l'artiste dans la société britannique derrière celle, plus convenue, du peintre mondain. Autrefois traité comme l'ultime périple d'un artiste porté aux vagabondages, le dernier voyage de Zoffany occupe une place centrale dans l'ouvrage où il est étudié en référence à la construction culturelle de l'identité impériale de la Grande-Bretagne, à l'instar de celui du paysagiste William Hodges (1744-1797).[8] Si les motifs du voyage de Zoffany restent encore à élucider, la connaissance de ses activités en Inde, des relations qu'il entretint avec les administrateurs de la Compagnie anglaise des Indes orientales et des cercles de sociabilité qu'il fréquenta a beaucoup progressé. L'idée, avancée à plusieurs reprises dans le catalogue, que Zoffany ne pouvait revenir inchangé de ce séjour de six ans en Inde paraît être une évidence humaine autant qu'artistique. Zoffany a pu longuement observer les gens qu'il a rencontrés sur place et il a restitué, avec toute la précision dont il était capable, leurs attitudes, leurs costumes, leur environnement et leur univers matériel. Cela fait de lui l'un des premiers artistes à avoir documenté les relations complexes entre les Britanniques et les élite locales (dans *Le combat de coqs du colonel Mordaunt,* 1784-1786, Londres, Tate Britain, voir *Johan Zoffany*, 2011, cat. 86, p. 270-274) mais aussi la rapacité des Européens (dans *Le colonel Polier et ses amis*, 1786-1787, Calcutta : Victoria Memorial Hall, voir *Johan Zoffany*, 2011, cat. 90, p. 276-277) et leur fascination pour l'Inde. Les tableaux qu'il a composés pendant son séjour en Inde, avec tous les détails locaux qu'ils comportent, relèvent du pittoresque ; Mary Webster utilise cette catégorie pour les décrire dans le cinquième chapitre de sa monographie. Mais le rôle qu'ont pu jouer les compositions de Zoffany dans les représentations de l'Inde et des Indiens et dans l'évaluation de l'action des Britanniques sur place reste à approfondir. Si Zoffany contribue à affirmer présence des Britanniques sur ce territoire lointain, peut-on dire qu'il la renforce ? Si oui, aux yeux de qui ? La question de la réception de ses tableaux en Inde et en Grande-Bretagne et celle de leur circulation sous forme d'emprunts dans des représentations

[7] Mary Webster, *Johan Zoffany, 1733-1810* (New Haven/London : Yale University Press, 2011).

[8] Après avoir participé à la deuxième expédition de Thomas Cook, Hodges séjourna en Inde six ans à partir de 1778. Voir Geoff Quilley and John Bonehill, *William Hodges 1744-1797. The Art of Exploration* (New Haven/London : Yale University Press, 2004).

ultérieures[9] ouvrent un champ d'investigation susceptible d'intéresser les historiens de l'art comme les spécialistes de l'histoire visuelle de l'empire.[10]

Le catalogue issu de l'exposition organisée pour commémorer le bicentenaire de la mort de Paul Sandby réussit, quant à lui, à éclairer le parcours personnel de l'artiste d'une manière inédite. Tout d'abord, il marque une avancée considérable dans la distinction entre Paul et son frère aîné Thomas (1721-1798), trop souvent abordés ensemble et traités comme une sorte d'entité artistique janusienne. Cette rétrospective, qui a rassemblé et confronté des œuvres rarement vues ensemble, donne une image plus complète de la variété du talent de Paul, un artiste souvent réduit à l'étiquette, aussi trompeuse que flatteuse, de premier aquarelliste paysagiste de Grande-Bretagne. Sa polyvalence stylistique aussi bien que technique se trouve retracée dans deux essais fort intéressants.[11] En outre, les auteurs mettent en œuvre un questionnement interdisciplinaire original, à la croisée de l'histoire de l'art et de la géographie historique, à la suite des travaux de Stephen Daniels.[12] Professeur de géographie historique à l'université de Nottingham, co-éditeur du catalogue, conseiller scientifique de l'exposition, Daniels avait examiné dans *Fields of Vision* la contribution du paysage à la construction des identités nationales britanniques et américaines. Centré sur la question de la représentation de la Grande-Bretagne, le catalogue examine les modes d'expression de l'identité britannique dans l'œuvre cartographique et dans les paysages de Sandby. Que ce soit par la cartographie ou par les « portraits de propriétés » – ces paysages panoramiques qui montraient toute l'étendue des terres aux mains d'un seul propriétaire – Sandby documenta les caractéristiques physiques, historiques et économiques des terres du royaume, à un moment où la propriété terrienne était en Grande-Bretagne la condition d'exercice du pouvoir politique, ainsi que la source première de richesse et de statut social. Ces paysages, avec leurs monuments anciens, leurs arbres remarquables ou leurs aménagements récents, étaient réalisés par le peintre-topographe pour la satisfaction personnelle et familiale des propriétaires, mais ils pouvaient aussi être regardés comme autant de représentations métonymiques de la nation. Sandby les présenta d'ailleurs dans les expositions d'art publiques, organisées à Londres dans les années 1760, grâce auxquelles ils furent appréciés bien au-delà du cercle de l'élite terrienne.

L'institutionnalisation du métier de peintre

Un autre aspect de la carrière de Paul Sandby se trouve étudié de manière approfondie dans ce catalogue : son intérêt pour le statut social des peintres. On connaissait déjà les huit gravures très virulentes à l'encontre de William Hogarth, que Sandby avait publiées entre 1753 et

---

[9] On peut citer les œuvres de peintres qui se sont rendus en Inde au cours du XIXe siècle : William Daniell (1769-1837) et son oncle Thomas Daniell (1749-1840), Emily Eden (1797-1869) ou Marshall Claxton (1811-1881) par exemple. Plus largement, l'analyse des tableaux indiens de Zoffany peut être enrichie par les études (florissantes) sur l'histoire visuelle de l'empire. La question de l'esthétisation de l'autorité impériale par le biais de la citation picturale – par exemple dans les affiches conçues par l'Empire Marketing Board entre 1926 et 1933 – constitue également un terrain d'analyse fécond (voir les expositions organisées entre 2007 et 2009 à la Manchester Art Gallery).

[10] Dans ce domaine en pleine expansion, voir par exemple Ashley Jackson and David Tomkins, *Illustrating Empire. A Visual History of British Imperialism* (Oxford : Bodleian Library, 2011) ainsi que les travaux publiés par l'université de Manchester dans la collection 'Studies in Imperialism Series' dirigée par John M. Mackenzie.

[11] Voir Felicity Myrone, 'The Monarch of the Plain' : Paul Sandby and Topography,' p. 57-63 et John Bonehill and Sarah Skinner, 'Grand Secrets' : Sandby's Material and Techniques,' p. 65-71.

[12] Voir notamment Stephen Daniels, *Fields of Vision : Landscape Imagery and National Identity in England and the United States* (Princeton : Princeton University Press, 1993).

1754.[13] Reproduites en grand format et analysées de façon détaillée par Geoff Quilley (voir ‘‘The Analysis of Deceit : Sandby’s Satires against Hogarth,’ dans *Paul Sandby*, 2009, p. 39-47) puis introduites par John Bonehill (voir *Paul Sandby*, 2009, cat. 21-28 p. 108-115), ces planches iconotextuelles apportent des éléments essentiels à la compréhension du mouvement académique londonien au début des années 1750.[14] Comme le souligne Quilley (p. 45), leur ton au vitriol, doit nous rappeler l’enjeu majeur que constituait alors la transformation de l’Académie de St. Martin’s Lane pour l’ensemble de la communauté artistique. Depuis 1710, les artistes actifs à Londres avaient créé plusieurs académies privées et, depuis 1735, ils se rassemblaient au sein d’un établissement, l’Académie de St. Martin’s Lane, fondé par William Hogarth ; ils s’y retrouvaient pour suivre des cours d’après nature, pour débattre de théories esthétiques et pour élaborer des stratégies commerciales afin de promouvoir la création britannique contemporaine. Tandis que Hogarth proclamait son attachement à l’autonomie de cette académie, d’autres membres souhaitaient la placer sous la tutelle du roi. Les attaques très acerbes de Sandby, à l’égard notamment des théories esthétiques exposées par Hogarth dans l’*Analyse de la Beauté*, publiée en 1753, visaient à discréditer leur auteur au moment où des voix s’élevaient pour contester sa conception non-institutionnelle de l’académie.[15] Luke Herrmann avait émis l’hypothèse que les huit planches de Sandby aient pu être conçues comme une réplique de Paul Sandby au tableau de William Hogarth, *La marche de la garde sur Finchley* (1749-50, Londres : The Foundling Museum).[16] S’il est vrai que Sandby se réfère explicitement, dans sa planche *La marche du peintre depuis Finchley* (*Paul Sandby*, 2009, cat. 26, p. 114), au tableau d’histoire comique dans lequel Hogarth offrait une image peu héroïque des troupes du duc de Cumberland (le protecteur de Sandby), arrêtées dans leur progression vers l’Écosse entre une taverne et une maison close, la richesse et la violence de ces huit gravures paraissent disproportionnées en regard de l’offense. L’analyse minutieuse de Quilley démontre que Sandby s’adressait en premier lieu à la communauté artistique divisée et que sa critique de la pratique et de la théorie hogarthiennes de l’art était surtout destinée à miner l’autorité de son aîné. Quilley (p. 45) insiste toutefois sur les emprunts à la satire politique qui informent le propos esthétique et le rendent tout à la fois plus efficace et novateur, anticipant sur les œuvres de Thomas Rowlandson (1756-1827), de James Gillray (1757-1815) et des Cruikshank père (1756-1811) et fils (1792-1878).

La question des relations entretenues par les artistes avec la *Royal Academy of Arts*, fondée en 1768 sur les bases de l’Académie de St. Martin’s Lane, est traitée dans tous les ouvrages étudiés ici. L’essai de Martin Postle ‘The Sandbys and the Royal Academy’ (*Paul Sandby*, 2009, p. 29-37) retrace le parcours de Paul et Thomas Sandby au sein de l’institution qu’ils contribuèrent à fonder. Après avoir pris parti pour la création d’une académie royale, Paul

[13] Ronald Paulson les avait reproduites et commentées dans le chapitre dédié à la réception de l’*Analyse de la Beauté* qui se trouve dans sa biographie de William Hogarth, voir *Hogarth*, *Art and Politics, 1750-1764*, vol. 3 (New Brunswick : Rutgers University Press, 1993) 134-140.

[14] Pour une synthèse sur ce sujet, voir Isabelle Baudino, « Le mouvement académique à Londres au XVIIIe siècle, » in Jacques Carré, dir., *Londres 1700-1900, naissance d’une capitale culturelle* (Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2010) 135-159.

[15] Voir l’ouvrage, au titre programmatique, publié par un ami de Paul Sandby et de son frère Thomas, l’architecte John Gwynn : *Essay on Design : Including Proposals for erecting a Public Academy To be supported by Voluntary Subscription (Till a Royal Foundation can be obtain’d) For Educating the British Youth in Drawing And the several Arts depending thereon* (London : Brindley, 1749) et l’analyse proposée dans Isabelle Baudino, « John Gwynn (1713-1786) : architecte de la *Royal Academy of Arts* de Londres ? » in Pierre Dubois et Alexis Tadié, dir., *Esthétiques de la ville britannique (XVIIIe-XIXesiècles). Hommage à Jacques Carré* (Paris : PUPS, 2012) 196-202.

[16] Voir Luke Herrmann, *Paul and Thomas Sandby* (London : Batsford, 1986) 19.

Sandby devint un membre influent du Conseil avant de recevoir, à la fin de sa vie, une allocation de la *Royal Academy*. Johan Zoffany fut l'un des deux académiciens nommés par le roi Georges III en 1769 ; David Wilkie suivit le parcours classique : après avoir été élève, il fut élu associé en 1809 puis académicien en 1811 tandis que William Mulready brûla les étapes et fut élu associé puis académicien en moins de neuf mois. Quant à Thomas Lawrence, élu associé en 1791 puis académicien en 1794 – alors qu'il n'avait pas encore atteint l'âge requis de vingt-cinq ans pour poser sa candidature – il conclut sa carrière exemplaire en 1820, succédant à Joshua Reynolds (1723-1792) et à Benjamin West (1738-1820) au poste de président. Dans une veine moins critique que celle des pages qu'il avait consacrées à la *Royal Academy* dans *Painting for Money*,[17] Solkin souligne tout au long de *Painting out of the Ordinary* le rôle capital joué par les expositions dans la réception de la peinture du quotidien. Très prisées par les artistes, rarement boudées par les académiciens, les expositions de la *Royal Academy* assuraient la publicité des exposants et garantissaient également la survie matérielle de nombreux artistes, des plus distingués au plus démunis. En effet, grâce aux recettes des droits d'entrée de l'exposition qu'ils organisaient chaque année au printemps, les académiciens trouvèrent en une décennie les moyens de leur indépendance financière et purent mettre en place un fonds de solidarité professionnel (dont Sandby put bénéficier). Académie royale mais non académie du roi, la *Royal Academy* était donc une institution originale qui remplissait un rôle symbolique essentiel. Placée sous l'autorité instituante du monarque, logée dans un palais royal, elle conférait à ceux qui en étaient membres une valeur représentative exemplaire qui les constituait en élite artistique nationale. Qu'ils soient britanniques ou étrangers, les artistes reconnaissaient le principe de cette distinction et il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce fut Zoffany, un peintre d'origine allemande, qui, en 1772, célèbra la création de la *Royal Academy* dans *Les portraits des académiciens de la Royal Academy* (Londres, Collections royales, voir *Johan Zoffany*, 2011, cat. 44, p 218-220). Assis au premier plan, dans une position d'*ammonitore*, Zoffany, sa palette à la main, présente des « gentlemen-académiciens », des peintres polis et cultivés, dignes de l'honneur qui leur a été fait. Il en est de même dans *Le Dr William Hunter enseignant l'anatomie à la Royal Academy* (Londres, Royal College of Physicians, voir *Johan Zoffany*, 2011, cat. 46, p. 221-223) où il vante le programme des enseignements académiques, et plus spécifiquement les leçons d'anatomie qui y étaient dispensées par le célèbre médecin écossais William Hunter. L'intégration de Zoffany dans la *Royal Academy* et, plus généralement, le déroulement de sa carrière en Grande-Bretagne, éclairent le versant cosmopolite de l'histoire de l'institution et prouvent qu'il n'était pas nécessaire d'être britannique pour participer à la construction picturale de la nation.

L'expérimentation générique

Comme cela a récemment été mis en exergue, la polarité entre cosmopolitisme et nationalisme constitue l'une des caractéristiques spécifiques de la théorie et de la pratique de l'art en Grande-Bretagne au cours du XVIIIe siècle.[18] Cette tension explique la démarche artistique expérimentale adoptée par les peintres étudiés ici et, plus généralement, par tous les artistes actifs en Grande-Bretagne au XVIIIe siècle. L'hypothèse de Linda Colley de la construction de l'identité nationale par opposition à un anti-modèle français reste particulièrement heuristique pour comprendre l'évolution du monde l'art britannique au cours de cette période.[19] Les expériences de brouillage des genres détaillées dans les ouvrages (entre

[17] Voir David Solkin, *Painting for Money : The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England* (NewHaven/London : Yale University Press, 1993) 259-276.

[18] Voir Marc Cheetham, *Art Writing, Nation and Cosmopolitanism. The 'Englishness' of English Art Theory since the Eighteenth Century* (Farnham : Ashgate, 2012) 141.

[19] Colley (1992) 1994, cité n. 2.

portrait et peinture d'histoire chez Lawrence[20] ou Zoffany[21] ; entre relevé topographique, paysage et scène de genre chez Sandby[22] ; entre peinture d'histoire et scène de genre chez les peintres du quotidien[23]) rappellent que l'art anglais est né sous le signe de l'appropriation, porté par cette idée de la valeur supérieure de l'expérimentation issue de l'empirisme. Des artistes venus de tous horizons pouvaient participer à la recherche d'un nouvel idiome pictural britannique, à condition d'accepter de questionner les valeurs esthétiques établies, au premier rang desquelles se trouvait la hiérarchie des genres picturaux.

Le catalogue consacré à Johan Zoffany montre combien son installation à Londres, en 1760, engagea le peintre sur la voie de l'expérimentation picturale. Formé à la peinture d'histoire baroque sur le continent, il attira l'attention et la protection des amateurs d'art britanniques les plus huppés en s'établissant comme portraitiste. Alors qu'il aurait pu se cantonner au portrait, il se passionna pour un genre plus modeste, mais typiquement britannique, la *conversation piece*, née dans les premières décennies du siècle, de la rencontre sur le sol anglais entre la scène de genre hollandaise et l'esthétique rococo. Zoffany peignait ce portrait de groupe de format réduit, pour scénographier les relations des membres d'une famille ou d'un cercle social, unis par le même idéal de politesse, et pour documenter l'actualité de la scène théâtrale de la capitale. Comme le souligne le titre du catalogue, Zoffany avait un talent particulier pour l'observation et il savait surtout restituer sur la toile les expressions, les attitudes ou les objets qu'il avait observés. Il en résulte des *conversation pieces* particulièrement animées, où le répertoire expressif des personnes représentées est quasiment infini et où les descriptions très détaillées de l'environnement matériel des modèles le sont tout autant (voir l'article de Kate Redford, 'Peculiarly happy at taking likenesses : Zoffany and British portraiture' dans *Johan Zoffany*, 2011, p. 101-123). Aux antipodes de la conception reynoldsienne du portrait, qui aborde l'individuel par l'universel, Zoffany propose des portraits variés de la société britannique qu'il côtoie. Le sens de la variété, que William Hogarth avait érigée au range de principe esthétique dans son *Analyse de la Beauté*, lui permit de dépeindre les somptueux intérieurs des palais royaux, les jouets des enfants, les costumes et les objets du quotidien avec une minutie et une finesse qui devinrent sa marque et qui le restèrent même lorsqu'il peignit ultérieurement des portraits de grands formats.

Pour autant, s'ils voulaient être reconnus, les peintres britanniques ne pouvaient complètement rejeter la validité de cette hiérarchie qui portait la peinture d'histoire au pinacle. Ainsi, le formidable goût de l'expérimentation générique, qui caractérisa les peintres

---

[20] Voir les dernières pages de l'essai de Peter Funnell (*Thomas Lawrence*, 2010, p. 23-25) dans lesquelles sont abordés les portraits des hommes politiques qu'il réalisa et qu'il décrivit lui-même comme des tableaux d'histoire. Voir également le *Portrait de Lady Isabella Wolff* (1815, Chicago Art Institute, *Thomas Lawrence*, 2011, cat. 35, p. 212-215) où la modèle est représentée sous les traits d'une sybille.

[21] Voir la citation de l'*École d'Athènes* de Raphaël (vers 1510, Rome Musei Vaticani) dans *Les portraits des académiciens de la Royal Academy* (1771-1772, Londres, collections royales, *Johan Zoffany,* 2011, cat. 44 p. 218-220).

[22] Voir la série sur le château de Windsor dans laquelle le peintre croise la *conversation piece*, les paysages topographiques et l'expression du pittoresque ou du sublime (*Paul Sandby*, 2009, p. 156-165). La quatrième section du catalogue intitulée 'Estates' (*Paul Sandby*, 2009, p. 188-233) traite des portraits de propriétés exécutés par le peintre à partir des relations qu'ils entretiennent avec les vues topographiques du peintre mais aussi avec les citations de Rubens, de Claude Lorrain ou de Richard Wilson.

[23] David Solkin analyse le tableau de David Wilkie, *Les pensionnaires de Chelsea lisant la gazette annonçant la victoire de Waterloo* en référence aux tableaux d'histoire héroïques (Solkin, 2008, p. 200-203).

actifs en Grande-Bretagne pendant le XVIIIe siècle, peut être interprété comme une réponse créative à ce que l'on pourrait considérer comme une injonction contradictoire. En effet, les peintres soucieux d'être reconnus comme des artistes libéraux étaient tenus de proclamer la supériorité de la peinture d'histoire car, la pratique de ce genre, réputé le plus intellectuel de tous, régissait l'accès aux honneurs dans toute l'Europe. Cependant en l'absence d'académies, les artistes anglais n'avaient pu acquérir la formation idoine et ne figuraient donc pas parmi les « grands maîtres ». L'identité artistique britannique devait se fonder sur une adaptation de la peinture d'histoire par une appropriation des ses codes, cet impératif constituant le cadre dans lequel se déploya la créativité picturale en Grande-Bretagne. La carrière de Paul Sandby illustre bien la situation complexe de l'art et des artistes britanniques puisque l'institionnalisation de l'art qu'il appela de ses vœux ne put s'accomplir qu'au nom de la hiérarchie des genres. Elle ne lui permit donc pas d'élever la topographie au rang des beaux-arts. Il fit la preuve qu'il pouvait emboîter le pas à Richard Wilson (1714-1782) et attirer l'attention de riches propriétaires terriens en ennoblissant l'art du paysage par les références convenues aux maîtres anciens ; ses vues de Nuneham Courtney où il représente la nouvelle villa du 1er comte de Harcourt baignée dans chaude lumière Claude Lorrain et selon les codes employés par Rubens (voir *Paul Sandby*, 2009, cat. 84-85, p. 202-203) illustrent bien cette démarche. Mais ses paysages topographiques furent raillés par Henry Fuseli (1741-1825) dans la quatrième conférence qu'il prononça à la *Royal Academy* (voir l'introduction de John Bonehill dans *Paul Sandby*, 2009, p. 74). Le parcours de Sandby pose la question la réussite professionnelle d'un dessinateur devenu académicien ; il engage à étudier les relations qu'il entretint avec les amateurs d'art mais aussi, la place d'un paysagiste au sein d'une institution qui affichait tout le respect attendu pour la peinture d'histoire.

L'ouvrage de David Solkin démontre que la *Royal Academy* ne ferma pas ses portes à l'innovation mais qu'elle accueillit plus aisément les artistes qui, de Benjamin West (*La mort du général Wolfe*, 1771, Ottawa : National Gallery of Canada, voir Solkin, 2008, p. 43) à David Wilkie (*Les politiciens de village*, 1806, collection privée du comte de Mansfield, voir Solkin, 2008, cat. 6, p. 8), proposèrent des variations génériques à partir de la peinture d'histoire. Après avoir posé combien Wilkie avait été influencé par la peinture de genre hollandaise Solkin explique que, la peinture de la vie quotidienne fut commentée et appréciée en relation avec la peinture d'histoire (voir Solkin, 2008, p. 39-43, 200-203). Ainsi nombre de tableaux qu'il étudie fixent des instants prégnants, ceux qui rappellent le passé et annoncent le futur dans la seule représentation du présent comme le fit Edward Bird en 1809 dans *La bonne nouvelle* (aujourd'hui perdu). La fonction des emprunts à la peinture d'histoire apparaît tout aussi capitale dans la pratique du portraitiste Thomas Lawrence (voir *Thomas Lawrence*, 2010, cat. 35, p. 212-215) qui ne cessa d'expérimenter et d'innover pour ennoblir ses compositions, dans le sillage de Joshua Reynolds. La mission qui lui fut confiée en 1815 par le prince régent, qui l'envoya dans les cours européennes peindre les portraits des alliés du Royaume-Uni (pour former la collection de tableaux exposés dans la « chambre Waterloo » du château de Windsor), le plaça dans la position d'un historien. Elle s'harmonisait bien avec sa conception du métier de peintre et sa croyance dans le pouvoir de ses représentations.

La peinture du temps présent

Jonathan Richardson (1667-1745), qui avait participé aux premières heures du mouvement académique londonien, avait enjoint les peintres britanniques à faire œuvre d'historiens.[24] Et le lien entre peinture et histoire(s) fut exploré par de nombreux artistes intéressés à la fois par

[24] Voir Jonathan Richardson, père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, introduit et édité par Isabelle Baudino et Frédéric Ogée (Paris : énsb-a, 2008) 40.

les formes de la narrativité picturale (dont William Hogarth fut le maître incontesté dans ses séries) mais aussi par la valeur historique de la peinture. Dès son introduction, intitulée 'New Adventures in Time and Space' (p. 1-5), David Solkin place d'ailleurs la mode pour la peinture de la vie quotidienne dans le contexte d'une impression largement répandue d'une accélération de l'histoire en Grande-Bretagne entre XVIIIe et XIXe siècles. Les transformations politiques, les mutations économiques et les bouleversements géopolitiques contribuèrent peu à peu à convaincre les Britanniques qu'ils vivaient une époque historique marquante. Dès 1688, la « révolution glorieuse » avait été présentée, par ceux qui soutenaient l'arrivée de Guillaume d'Orange et de Marie Stuart sur le trône anglais, comme l'acte inaugural d'une ère nouvelle, moderne, distincte du siècle précédent, marqué par un régicide et des guerres civiles. Au fil du siècle, l'aménagement du nouveau territoire national issu de l'Acte d'union avec l'Écosse en 1707, l'urbanisation de la société, la perte des colonies américaines mais aussi, l'issue des conflits avec la France accrurent ce sentiment d'une séparation entre passé et présent et cette conscience de l'Histoire anime véritablement l'art britannique.

Benjamin West officialisa le tournant historique de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne lorsqu'il proposa, dans *La mort du général Wolfe*, de renoncer aux costumes à l'antique pour donner à voir le caractère historique de la nation britannique moderne, saisi dans l'acte héroïque de l'un de ses représentants. Ce tableau dédié à un événement contemporain dépeint comme tel témoigne du nouveau statut « historique » du présent. Les peintres britanniques se passionnèrent pour le présent et tentèrent d'en fixer la trace par la multiplication des effets de réel. Pour le topographe de formation qu'était Sandby, traduire la véridicité des lieux était une nécessité. Mais lorsqu'il croquait des scènes de rue à Édimbourg ou lorsqu'il rajoutait dans ses paysages des personnages ou des situations évoquant les transformations de la vie quotidienne de ses contemporains, il participait à l'élaboration d'un art national ancré dans la géographie, dans l'histoire et dans la réalité sociale de son pays. Il serait par conséquent erroné de confondre ce style vernaculaire avec un goût de l'anecdote et Solkin montre par exemple comment *La poste* d'Edward Villiers Rippingille (1820, Londres, British Postal Museum and Archives), atteste des transformations subies par les communautés rurales, présentées comme un microcosme de la nation tout entière (voir Solkin, 2008, p. 192-199). Les peintres de la vie quotidienne étudiés par David Solkin apparaissent comme les disciples de Benjamin West, alors président de la *Royal Academy* en exercice. Le parcours artistique et institutionnel de David Wilkie confirme cette généalogie puisque, formé à la peinture d'histoire, il explora l'historicisation de ce genre pendant toute sa carrière et succéda à West, en tant que peintre ordinaire du roi, en 1830. En 1822, Wilkie exposa *Les pensionnaires de Chelsea lisant la gazette annonçant la victoire de Waterloo* (Londres : Wellington Museum, Apsley House) qui fut admiré pour sa construction spacio-temporelle, décrite dans le catalogue de la *Royal Academy* comme un « assemblage » (voir Solkin, 2008, p. 200). Les soldats dépeints sont anglais mais aussi irlandais et écossais ; on note en outre la présence d'un Dominicain et d'un Indien. Bien que le tableau célèbre la victoire de Waterloo, les âges des soldats renvoient à des dates antérieures et aux figures héroïques des officiers sous lesquels ces anonymes étaient censés avoir combattu, conférant un souffle historique à une composition en forme de kermesse patriotique. Chez Wilkie, l'apparent respect du local et de la dimension vernaculaire des histoires dans l'Histoire confèrent un caractère indéniablement pittoresque à ses tableaux. Arrêtées sur le présent, ses compositions superposent le local, le national et le global : c'est le cas des *Politiciens de village*, une toile réalisée sur un format réduit, proche de celui d'une *conversation piece*, qui présente un intérieur écossais rural des années 1790 dans lequel des personnages réagissent à la lecture des nouvelles de la révolution française. Wilkie et ses disciples cherchaient à ennoblir des situations banales en présentant

les actes d'individus anonymes à la lumière de représentations historiques; ils tentaient ainsi de traduire la dimension extraordinaire que pouvaient acquérir pendant quelques instants des vies ordinaires, et surtout le sens de l'histoire éprouvé par leurs contemporains dans leur vie quotidienne.

Ces quatre ouvrages contribuent par conséquent à révéler la carrière de Paul Sandby, à re-naturaliser celle de Johan Zoffany, à densifier celle de Thomas Lawrence et à réévaluer les dimensions sociale et politique de la peinture de la vie quotidienne. À la suite des méthodes inaugurées par la nouvelle histoire de l'art, ils continuent d'explorer le processus complexe de construction artistique de la nation britannique au cours du « long dix-huitième siècle ». Si le constat fondateur d'une quête artistique émancipatrice, destinée à libérer les artistes de l'influence française, reste valide, l'ancrage de l'art dans la géographie et dans l'histoire de la Grande-Bretagne apparaît essentiel. Alors que les Britanniques furent contraints de réviser constamment leur identité géographique, religieuse, politique et économique, les transformations sociales induites par ces changements accentuèrent le sentiment d'inaugurer une ère nouvelle. La recherche de moyens d'expression de cette modernité britannique passa par la représentation d'un espace et d'un temps proprement britanniques. L'analyse des rapports qu'entretinrent les artistes avec leur histoire et leur territoire permet d'esquisser une chronologie spécifique de la modernité britannique.

Isabelle Baudino
ENS de Lyon, LIRE