« Crossing the Channel »...

Michel Baridon, Penelope Curtis, Olivier Meslay et Richard Thomson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3808>

DOI : 10.4000/perspective.3808

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2007

Pagination : 251-260

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michel Baridon, Penelope Curtis, Olivier Meslay et Richard Thomson, « « Crossing the Channel »... », *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3808> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3808>

« Crossing the Channel »...

Michel Baridon, Penelope Curtis, Olivier Meslay et Richard Thomson

- 1 *Des séjours de Charles de La Fosse à Londres aux expositions parisiennes sur Bacon, les échanges artistiques entre l'Angleterre et la France furent nombreux, pour ne pas remonter aux marques françaises de l'architecture gothique en Angleterre, évoquées plus loin dans ce numéro. Mais dans la pratique et les discours de l'histoire de l'art, et si l'on excepte quelques rares expositions présentées au Royaume-Uni et en France (sur Hogarth, ou sur le douanier Rousseau) ou la renommée de quelques penseurs français dans la New Art History (d'ailleurs difficilement acclimatée en France), les échanges (pour ne pas dire les coopérations) entre la France et la Grande-Bretagne semblent clairsemés. Significativement, l'exposition Constable to Delacroix n'était pas présentée à Paris... et un terrain d'études qui pouvait être commun, l'impressionnisme, est maintenant devenu un champ presque désert dans l'histoire de l'art en France. [Perspective]*

PERSPECTIVE. *Pouvez-vous, chacun dans votre domaine (la période ou l'approche que vous privilégiez) confirmer (ou infirmer) cet état de faiblesse des échanges en histoire de l'art (malgré des relations personnelles parfois soutenues) et donner (aussi...) quelques exemples de recherches communes ?*

Michel Baridon. En ce qui concerne la circulation des œuvres d'art entre les deux pays, la faiblesse des échanges me semble plus évidente dans le sens Angleterre-France que l'inverse. Nos artistes sont très bien représentés dans les musées anglais parce que les collectionneurs ont suivi ce qui se faisait en Italie depuis le XVII^e siècle. Il n'en va pas de même dans l'autre sens. Les Français connaissent Turner, Henry Moore et peut-être Bacon, mais ils ne vont pas beaucoup plus loin. Des expositions comme celles qui ont été consacrées à Hogarth et Constable ont fait beaucoup pour rétablir l'équilibre.

L'explication ? Les Anglais eux-mêmes ont longtemps porté aux nues les artistes français et italiens au détriment des leurs. À entendre certains de leurs historiens de l'art, et non des moindres, les aquarelles de Girtin convenaient bien à la décoration des mess d'officiers de l'armée des Indes, Hogarth était un artiste maladroit, vantard

et grossier, etc. De notre côté, flatté par la réussite outre-Manche de nos artistes depuis l'époque de Claude Lorrain et de Poussin, nous avons souvent estimé que l'Angleterre était loin derrière nous, surtout dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale où les noms de Picasso, Braque, Matisse ou Léger étaient mondialement connus.

Dans un domaine qui me concerne particulièrement, l'histoire des jardins, les échanges semblent plus équilibrés. Nous devons à Kenneth Woodbridge un bon livre sur l'histoire du jardin régulier français (*Princely Gardens*, 1986) et à Dora Wiebenson un ouvrage très documenté sur les jardins dits anglo-chinois de la fin du XVIII^e siècle (*The Picturesque Garden in France*, 1978). Inversement, des chercheurs français ont travaillé sur la peinture et les jardins anglais, surtout depuis que les cours de civilisation anglo-saxonne font partie du cursus des études d'anglais. Deux mots d'explication sont ici nécessaires.

On peut dire, très grossièrement, que les études anglaises en France se sont longtemps cantonnées à la littérature et à la traduction. Dans les remous qui ont accompagné les événements de 1968, ce corset a cédé. Au début des années 1970, les enseignements dits de « civilisation britannique » se sont multipliés et une option « civilisation » a été créée au concours de l'agrégation. C'était un point important car ce concours est le sésame sans lequel il est difficile de faire une carrière universitaire. Une fois cette option créée, il a fallu s'entendre sur les programmes et il est vite apparu qu'un nombre important de collègues s'orientait vers le domaine contemporain (problèmes de société, la presse, les médias, etc.) alors qu'un autre groupe s'orientait davantage vers l'histoire de la culture au sens large du terme.

C'est dans ce contexte qu'a fonctionné pendant des années le séminaire d'André Parreaux intitulé « La Civilisation de la Grande-Bretagne préindustrielle ». Il était professeur à la Sorbonne mais il avait fait sécession en 1968 pour s'installer à l'Institut Charles V dans le IV^e arrondissement. Un groupe de chercheurs, dont je faisais partie, l'y rejoignait régulièrement. Je travaillais alors à ma thèse d'État sur l'historien anglais Edward Gibbon, un sujet qui avait été difficilement accepté parce qu'il fallait convaincre qu'un grand historien valait bien un petit romancier. J'essayais de le prouver par des recherches transdisciplinaires, établissant par exemple des parallèles entre la rhétorique compassée de Gibbon et l'académisme de Reynolds, parallèles que je justifiais par ce qui les rapprochait dans leur lutte contre le romantisme naissant.

Le séminaire de Charles V était un lieu très stimulant pour une telle recherche. On y parlait aussi bien des problèmes politiques que de la justice, de la peinture, de la musique et de l'architecture. C'est ainsi que j'ai entendu John Hunt faire des conférences sur le jardin anglais et nous sommes toujours restés en contact depuis. Beaucoup de choses nous rapprochaient et nous rapprochent encore : notamment le rôle de l'image dans la diffusion moderne de la culture et le jardin comme représentation d'une vision de la nature. Je signale au passage que John Hunt a toujours manifesté beaucoup d'intérêt pour ce qui se fait en France, appréciant, dit-il, notre goût pour la théorie et pour le débat. Il est maintenant membre du département de Landscape architecture de l'Université de Pennsylvanie et il y a organisé des colloques sur les paysagistes français contemporains, invitant Bernard Lassus à faire un séminaire dans son établissement.

Toujours dans les années 1970, mes activités dans la revue *Dix-Huitième siècle* m'ont mis en relation avec Monique Mosser et Daniel Rabreau dont les travaux m'ont guidé dans la découverte des jardins paysagers français du XVIII^e siècle que j'étudiais en parallèle avec les jardins anglais.

Une fois professeur, j'ai cherché à développer les études de civilisation historique, par exemple en dirigeant des mémoires de maîtrise et des thèses sans faire de différence entre civilisation contemporaine et civilisation historique comme la thèse de Jacques Carré sur Lord Burlington, ou celle de Laurent Châtel sur Beckford. Tous deux sont maintenant à Paris IV où enseigne également Marie-Madeleine Martinet qui a publié en 1980 un très utile recueil de traductions de textes anglais sur l'esthétique (*Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle*). Frédéric Ogée est maintenant professeur à Charles V où il continue la tradition initiée par André Parreaux. Le rayonnement de son enseignement est connu. J'ai déjà mentionné l'exposition Hogarth qu'il a organisée avec Olivier Meslay – à qui nous devons d'avoir établi des relations fécondes entre le Louvre et les anglicistes. Sans les initiatives de ce dernier, je pense à ses interventions lors de nos congrès, nous n'aurions jamais pu jeter les bases d'une coopération durable.

Le propre d'un angliciste, c'est d'avoir des contacts avec le pays dont il enseigne la langue. Les colloques, les invitations mutuelles à des séminaires, les contacts avec les collègues (Stephen Bann) sont ainsi le moyen de garder de nombreux échanges et de les stimuler.

Olivier Meslay. Il est indéniable que l'état des échanges et des coopérations concernant l'art britannique entre la France et l'Angleterre reste faible, et c'est encore un « *understatement* ». L'art britannique est encore largement ignoré des Français à l'inverse de ce qui se passe pour l'art français en Grande-Bretagne. La traduction d'ouvrages britanniques est à ce titre très révélatrice. Il n'existe par exemple qu'un seul livre traduit en français donnant une vue générale de l'art anglais, celui de William Gaunt, encore n'est-ce plus un livre de référence. Le livre d'Ellis Waterhouse (*Painting in Britain, 1530 to 1790*, New Haven, 1953) qui reste à ce jour, malgré son âge, le meilleur manuel sur ce sujet, n'a toujours pas fait l'objet de traduction. Pour ce qui est de l'étude des châteaux, de leurs collections et du décor en général, domaine dans lequel les Britanniques excellent, les livres de Mark Girouard par exemple n'ont jamais fait non plus l'objet de traduction (*Victorian country houses*, New Haven, 1979) à l'exception de celui concernant les châteaux français (*La vie dans les châteaux français, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 2001) !

Dans le domaine des expositions, si le rythme d'accueil des expositions britanniques sur l'art anglais s'est accéléré ces dernières années, la production française reste quasiment nulle. Une exception notable est celle de l'art moderne et contemporain dans lequel la France tient parfaitement son rang.

La situation est légèrement différente dès que l'on s'éloigne du monde des historiens d'art ou des conservateurs de musée et que l'on aborde celui des anglicistes. Mieux organisés, entièrement dévoués à ce champ, leur coopération avec les milieux savants britanniques y est parfaitement établie. C'est là que les échanges sont les plus remarquables, les mieux structurés, les plus fructueux et cela même dans le domaine de l'histoire de l'art. La production française est connue en Grande-Bretagne (celle

des historiens de l'art et des conservateurs français aussi, mais elle tient en peu de volumes et d'articles). Les colloques, les allers et venues sont nombreux.

Richard Thomson. En ce qui me concerne, les collaborations avec des collègues français ont toujours été fructueuses. L'année 1987 a marqué le début du projet de la rétrospective Toulouse-Lautrec, qui fut présentée à Londres (à la Hayward Gallery) fin 1991, puis à Paris (au Grand Palais) début 1992. J'ai travaillé sur ce projet avec deux conservatrices du Musée d'Orsay, Claire Frèches-Thory et Anne Roquebert, sous la direction de Françoise Cachin. Notre collaboration fut des plus agréables, très enrichissante de part et d'autre, et l'exposition fut le fruit d'un véritable échange. Plus tard, en 1999, lorsque l'exposition *Théo Van Gogh* vint au Musée d'Orsay après avoir été présentée au Van Gogh Museum, les relations que j'eus l'occasion d'entretenir avec Henri Loyrette et Monique Nonne furent encore très bonnes. Actuellement, je travaille sur un projet d'exposition avec Rodolphe Rapetti. J'ai personnellement la chance d'être régulièrement invité à donner des conférences dans des musées français et, très récemment, j'ai participé au séminaire de Laurence Bertrand-Dorléac à Sciences Po. Mes ouvrages ont également été traduits en français (*Degas - Les nus*, Paris, 1988 ; *Seurat*, Paris, 1995 ; *La république troublée*, à paraître). Il se peut que mes recherches soient, en France, davantage reconnues que celles d'autres collègues britanniques parce que je travaille depuis de longues années avec les musées français, même si j'ai aussi de bons amis dans le milieu universitaire.

Penelope Curtis. La question me semble un peu étrange. Les Britanniques ont fréquemment l'occasion de voir des expositions d'artistes français, et nos étudiants suivent de nombreux cours sur l'histoire de l'art français. Il serait moins surprenant de poser la même question au sujet des échanges anglo-belges ou anglo-néerlandais, sans parler des relations de la Grande-Bretagne avec l'Allemagne ou l'Italie dans le domaine de la recherche. Mais peut-être avons-nous moins tendance à nous interroger sur nos rapports avec nos plus proches voisins ? Ainsi étudie-t-on très peu les échanges anglo-irlandais. Il convient aussi de voir ce qu'on entend par « échanges en histoire de l'art » : les échanges dans la création artistique ou bien dans nos efforts pour comprendre les œuvres ? Pour revenir à la France, il y a toujours, à l'heure actuelle, des expositions sur l'impressionnisme. Rien que l'été dernier, deux ont eu lieu à Londres : *Monet et Impressionists by the Sea*. On peut certes se demander s'il s'agit là d'histoire de l'art ou bien d'industrie du divertissement, mais force est de constater que ces deux expositions avaient pour point de départ un véritable regain d'intérêt anglo-saxon pour l'art français.

Dans le domaine de la sculpture, il y a de toute façon assez peu de grandes rétrospectives et les plus importantes, à l'heure actuelle, sont encore dominées par Rodin. Si l'on considère les expositions à Londres depuis l'ouverture du Musée d'Orsay, on constate que le sculpteur est présent dès le début de cette période (avec l'exposition de 1986 à la Hayward Gallery), de même qu'à la fin (en 2006, à la Royal Academy). Il est difficile d'exporter d'autres expositions monographiques (comme celles sur Pompon ou sur Triqueti), car elles sont difficiles à promouvoir en dehors de leur pays d'origine. Même si notre institut, à Leeds, a organisé quelques expositions monographiques d'artistes français ou liés à la France (Archipenko, Lachaise, Dubuffet, Le Corbusier), nous privilégions d'ordinaire les expositions thématiques. Ces dernières permettent en effet de mettre de côté la question de l'appartenance

nationale et d'évoquer plutôt des idées et des sujets, qui sont parfois communs à plusieurs pays (ce qui invalide d'emblée le critère de nationalité).

Nul doute que l'art français bénéficie de plus d'expositions en Grande-Bretagne que l'art britannique en France. En outre, dans notre appréhension de la sculpture du ^{xx}^e siècle, la France tient une place de premier rang. En Grande-Bretagne, comme dans d'autres pays, on a tendance à exposer des artistes, comme Dali, Giacometti, Picasso, ou des courants, comme l'impressionnisme ou le cubisme. Il y a moins d'écoles de ce type dans l'art britannique et peu d'artistes ont atteint une notoriété telle qu'ils puissent être exposés seuls. Les conservateurs du Musée d'Orsay, dans les premières années, ont cherché à se détacher de l'artiste en tant qu'individu, pour rendre compte de la pratique de la sculpture de manière plus globale. Si cette approche alternative a dernièrement été remise en question, elle reste un modèle pour tous ceux qui veulent voir en l'histoire de l'art non pas l'histoire de talents individuels, mais un phénomène historico-culturel. À présent, toutefois, il faut se garder de faire table rase de cette approche et de démanteler l'histoire de l'art en une série de petites histoires distinctes ; il convient plutôt d'analyser ce qu'on peut tirer de ces destinées individuelles lorsqu'on en fait la synthèse. De cette manière, nous pourrions par exemple étudier les rapports entre médecine et moulage sur le vif à Paris ou à Londres, plutôt que de tenter (généralement sans succès) de monter des expositions sur Henri Bouchard ou Eric Gill. Je serais, pour ma part, en faveur de la démarche de Pierre Nora (dont l'importance pour l'étude des monuments a été cruciale, d'abord en France, puis en Grande-Bretagne) plutôt que de celle de l'Association britannique des monuments et sculptures, qui refuse de s'engager dans une politique de contrôle de qualité.

PERSPECTIVE. *Comment expliquez-vous cette situation, en supposant que le problème de la langue n'est pas fondamental, et qu'Eurostar met le Warburg ou la documentation d'Orsay à trois heures des deux capitales ? Des rivalités entre les musées, des traditions académiques et universitaires différentes, des divergences sur la méthode (ou les méthodes), des centres d'intérêts ne se recoupant pas assez ?*

Penelope Curtis. Je pense que la barrière de la langue reste un problème fondamental, en particulier parce qu'elle empêche tout vrai débat en histoire de l'art. Il est sans doute moins difficile de travailler avec des œuvres étrangères, mais en ce qui concerne les publications et les colloques, peu d'entre eux ont un public véritablement bilingue. Pour ce qui est des rivalités au sein de la profession, mes collègues de Leeds et moi-même n'avons jamais eu aucun mal à travailler avec les conservateurs du Musée d'Orsay ou du Louvre pour des expositions thématiques telles que je viens de les évoquer, sur des sujets comme les matériaux, les techniques, les multiples et le statut des œuvres. Nos collègues français nous ont souvent d'ailleurs parus plus à l'écoute, plus proches de notre manière de penser et de travailler que ceux de la Tate ou du British Museum. Dans une certaine mesure, les Français et les Britanniques ont à faire face au même problème, celui du relatif manque d'intérêt, dans les collections nationales d'art moderne, pour tout ce qui ne relève pas du canon, et c'est pourquoi nous avons souvent plus de facilité à collaborer avec des conservateurs d'autres périodes que le ^{xx}^e siècle.

Peut-être alors que le problème n'est pas du côté des échanges franco-britanniques mais de la manière dont nous appréhendons l'art, et peut-être devrions-nous d'abord nous demander s'il est pertinent de le faire en termes nationaux. L'art contemporain est présenté de moins en moins souvent comme étant « français » ou « britannique », mais plutôt à travers de grands sujets, comme la mondialisation, le modernisme ou le cinéma. De même, on devrait débarrasser l'art moderne et ancien des étiquettes d'école nationale et cesser de promouvoir les artistes en fonction de leur pays d'origine. À l'heure actuelle, il devient urgent de découvrir et d'acheter les œuvres d'artistes vivant en Amérique du Sud, en Asie ou en Afrique, de manière à pouvoir exposer une histoire de l'art alternative, même si le contexte de la mondialisation est sûrement un frein à l'usage de critères nationaux dans l'interprétation et la présentation de cet art. La *Documenta* de 2007 a d'ailleurs, il faut le noter, tenu à mettre à l'honneur une histoire de l'art complètement ignorée, celle des femmes artistes d'Europe de l'Est, du Japon et d'Inde dans le contexte d'après-guerre, mais sans faire mention de leur lieu de naissance sur les cartels d'exposition.

À la fin des années 1970 et dans les années 1980, les Fonds régionaux d'art contemporain, en France, ont acheté un grand nombre d'œuvres d'artistes britanniques (surtout des sculptures), tandis que les musées et galeries de province, en Grande-Bretagne, les boudaient et n'achetaient d'ailleurs pas grand-chose – surtout pas d'art contemporain français. Il était difficile, à une époque, d'acquérir des œuvres que l'on puisse exposer de façon durable, et la sculpture britannique des années 1980 apportait une réponse à ce problème. Au moment précis où la France semblait cesser de s'inquiéter de sa place réduite dans le monde de l'art contemporain, des artistes sont apparus, comme Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, qui travaillaient ensemble, mais aussi avec des artistes britanniques comme Liam Gillick, esquivant donc délibérément toute interprétation par le biais national. Leurs créations sont souvent des œuvres de commande, réalisées dans et pour un cadre et un contexte particuliers. Dès lors, la place à donner à ce type de travail dans les collections publiques est discutable, et cette question conduira peut-être un jour à l'abandon des catégories de collection et d'école nationales. En attendant, certaines galeries françaises semblent désireuses d'acheter des œuvres de plasticiens britanniques peu connus dans leur propre pays (comme Ackling, Willats ou Tremlett) : les voies du marché sont impénétrables...

Richard Thomson. Il me semble que les méthodes d'enseignement de l'histoire de l'art, en France et en Grande-Bretagne, diffèrent sur bien des points, qui sont représentatifs des singularités de l'institution universitaire dans l'un et l'autre pays. On encourage les étudiants britanniques, dès le premier cycle, à ne pas seulement lire et apprendre, mais à porter un regard critique sur leurs lectures, à exprimer leur propre opinion et à en débattre avec les enseignants et les autres étudiants. L'expérience que j'ai pu avoir des étudiants français m'engage à penser que ce n'est pas vraiment le cas en France. De même, les doctorants britanniques voient leur directeur de recherches très fréquemment, et ce dernier n'a d'ailleurs que peu d'étudiants, ce qui lui permet de suivre leurs progrès de près. Peut-être est-ce la raison pour laquelle on voit beaucoup d'étudiants français venir faire leurs études de troisième cycle en Grande-Bretagne, et pas l'inverse ? Pour ce qui est de l'activité de recherche, j'ai pu constater, dans mon propre champ d'études, la fin du XIX^e siècle, que les efforts faits par les Français sur le travail bibliographique et

historiographique influençaient considérablement, et de façon très positive, la plupart des travaux de recherches publiés actuellement. Il est étonnant qu'il y ait en France si peu de vrais spécialistes de l'impressionnisme, comparé à la Grande-Bretagne et aux États-Unis. Il n'en reste pas moins que sont menées en France des recherches importantes, et souvent très novatrices, en particulier sur des artistes mineurs, sur les institutions et sur le marché de l'art.

Depuis le Grand Tour du XVIII^e siècle jusqu'au tourisme de masse aujourd'hui, les Britanniques, peuple du nord de l'Europe, ont toujours voyagé dans les pays méditerranéens et intégré et admiré les cultures latines de France et d'Italie. Ce tropisme vers le Sud reste vivace aujourd'hui : la culture est liée au tourisme et la plupart des Anglo-Saxons qui visitent une exposition sur l'impressionnisme ont un guide Michelin dans leur sac. Cela saute aux yeux aussi quand on regarde l'histoire du collectionnisme, de la conservation dans les musées et de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne : les cultures de l'Europe de l'Est, de la Scandinavie ou même des régions plus occidentales comme les États-Unis sont relativement ignorées. La National Gallery à Londres ne possède aucune œuvre de Repine, Munch ou Winslow Homer, par exemple. Mais si les Britanniques regardent vers le Sud de la France, les Français sont entourés, de tous côtés, de pays dont les cultures se sont mêlées à celle de leur pays. De plus, la France a un territoire plus vaste, avec ses traditions régionales qui débordent souvent des frontières, lesquelles ont été modifiées au cours des siècles. La Grande-Bretagne est une île : sa culture était plus homogène. Et une telle « longue durée » géographique et culturelle joue un rôle encore aujourd'hui : il sera intéressant de voir comment elle s'adapte en même temps que l'identité européenne se renforce et que la mondialisation devient plus prégnante.

Michel Baridon. Je ne me sens pas compétent pour parler des rivalités entre les musées.

Pour les traditions universitaires, je crois que les Français ont en effet tendance à privilégier leurs propres artistes ainsi que l'art italien. Il y a à cela plusieurs raisons. D'importants historiens de l'art français ont eu au départ une formation de lettres classiques, ce qui les tourne naturellement vers la culture latine et la Méditerranée. La critique d'art a des racines plus anciennes en Italie et en France. L'Angleterre n'a pas eu de Vasari ou de Piles. Il faut attendre Ruskin pour qu'elle perce au niveau européen. Or, tout enseignant aime bien s'appuyer sur des textes.

Mais les Français ont des excuses compte tenu des positions des Anglais eux-mêmes, je n'y reviens pas.

Peut-être faut-il aussi considérer que depuis le XV^e siècle jusqu'à Fachoda, les Anglais sont apparus chez nous comme des ennemis souvent tenus pour des calculateurs perfides, incapables des nobles sentiments dont l'art se nourrit. À cela on peut ajouter, je pense, que la peinture anglaise n'a pas eu de chance. Au XVII^e siècle elle a été très dépendante de l'étranger (Van Dyck, Kneller). Au XVIII^e siècle, Hogarth fait une brillante percée mais se donne lui-même pour un artiste autodidacte qui rompt avec toutes les traditions reconnues. Son *Analysis of Beauty*, à mon sens le meilleur traité sur le style rocaille, n'est estimé à sa juste valeur ni en son temps ni encore aujourd'hui.

Les grands artistes de la génération suivante, Reynolds, Gainsborough, Romney, sont surtout des portraitistes. Gainsborough n'est pas reconnu comme paysagiste dans son pays. Les Français les plus perspicaces, Diderot, Rousseau, le marquis de Girardin, ne peuvent donc pas le découvrir ; ils n'ont d'yeux que pour les romans anglais et pour le jardin paysager. Cela se comprend car, quand les Anglais théorisent, c'est sur les romans et sur les jardins. Ils sont alors brillants et reconnus en Europe. Whately est traduit presque immédiatement, Gilpin aussi ; Pückler Muskau fait appel à Repton. Mais personne en Allemagne ou en France ne pense à se faire peindre par Reynolds.

Olivier Meslay. Il est difficile d'expliquer la situation actuelle car objectivement peu de raisons peuvent être opposées aux échanges. Pour quiconque s'intéresse à l'art anglais, l'accueil qui nous est réservé est toujours d'une incroyable chaleur et d'une générosité presque impensable dans une autre spécialité. Il est néanmoins une première raison à un certain isolement de l'art britannique qui tient à l'attitude des Britanniques eux-mêmes. Les historiens d'art et les conservateurs ont toujours eu une attitude ambivalente envers leur art national. Le meilleur exemple en est la Tate Britain. L'art national n'a jamais été intégré aux autres écoles. Ce n'est que récemment que la National Gallery de Londres a commencé à considérer l'art anglais comme un domaine d'acquisition. Alors même que quelques chefs-d'œuvre avaient été acquis dès 1824 avec la collection Angerstein (*Le mariage à la mode* de Hogarth, par exemple), l'art anglais a été considéré comme peu compatible avec les autres écoles. Imagine-t-on le Musée du Louvre sans école française (ce qui avait été, il faut le dire, imaginé à la création du musée, avec une école française à Versailles) ? Cette attitude a contribué à couper l'art britannique du champ général.

Une seconde raison tient, cette fois du côté français, à l'absence totale d'enseignement de l'art anglais. L'École du Louvre n'a ouvert sa chaire de peinture étrangère à l'art britannique que récemment (soit après cent dix ans d'existence !) et l'université est, à ma connaissance, dans le même cas.

Une troisième raison tient aussi à la place de Londres. Pour beaucoup de Français, la Grande-Bretagne se limite à sa capitale et aux landes d'Écosse. Cela ne favorise pas la compréhension d'un pays et de son art. Quels historiens d'art français ont visité la cathédrale de Wells ou de Salisbury, sont allés à Glasgow ou Liverpool ?

PERSPECTIVE. *Quels seraient, selon vous, les moyens de remédier à cette lacune (en prenant exemple sur vos travaux personnels, sur les centres où vous travaillez, sur des champs disciplinaires voisins...) ?*

Penelope Curtis. En travaillant sur des questions purement formelles – les formes elles-mêmes, le style, les modèles, les matériaux –, nous nous affranchissons du problème des frontières ; en travaillant sur des questions politiques, nous l'exacerbons. La perspective monographique, quant à elle, fait que nous n'avons même pas le réflexe de remettre ces frontières en question. Donc, à mon avis – et cela semble d'ailleurs une évidence –, si nous travaillons en laissant de côté les catégories et les étiquettes, nous parviendrons aisément à dépasser les barrières nationales. Pour comprendre quelle est la spécificité du bronze en sculpture, par exemple, nous devons éviter de nous limiter à notre propre pays. Lorsqu'on interroge à ce sujet des conservateurs qui connaissent leur collection sur le bout des doigts, s'en occupent

personnellement et y ont librement accès (comme c'est le cas, m'a-t-il semblé, en France), les réponses que l'on obtient sont d'excellente qualité.

Le Henry Moore Institute de Leeds travaille bien entendu sur des projets transnationaux, dans lesquels nous avons souvent impliqué des collègues français : des conférences et des publications sur Rodin ou Giacometti, sur des aspects techniques comme la polychromie, la photographie et le moulage, sur des lieux comme les places royales, les panthéons, et des attitudes comme la croyance et la contestation. Nous ne parvenons peut-être pas aussi aisément à exporter en France les artistes britanniques (même si l'exposition *Hepworth* à Nancy fait figure de contre-exemple), mais nous n'avons pas vraiment vocation à cela (c'est le domaine de la Henry Moore Foundation, à qui nous sommes associés). Notre démarche d'analyse de la sculpture nous amène à mettre de côté la question du nationalisme. Certes, les pays servent parfois de cadre contextuel (l'Empire romain vers 100 apr. J.-C., l'Italie vers 1425, la France de 1789, l'Italie et l'Allemagne vers 1933), mais celui-ci ne peut qu'éclairer les procédés relatifs à la statuaire religieuse, au bas-relief, à l'utilisation de la statuaire dans la gravure ou de l'idéal figuratif. C'est tout cela que nous étudions actuellement, ainsi que d'autres questions plus générales, comme les influences entre arts appliqués et sculpture ou entre mobilier et sculpture. Ces sujets nous amènent souvent à travailler avec des collègues et des collections qui sont français, et très intéressants, mais pas spécifiquement en raison de leur nationalité.

Richard Thomson. Afin de résoudre ce problème, il conviendrait de développer le dialogue. Il serait intéressant d'envisager des codirections de thèse entre la France et la Grande-Bretagne, de manière à ce que les doctorants passent une de leurs trois années de thèse outre-Manche. L'École de printemps que dirige Henri Zerner et à laquelle collaborent des collègues comme Ségolène Le Men et Dario Gamboni a également mis en place un réseau fort utile. Nous sommes actuellement en train d'étudier la possibilité d'échanges pour les étudiants de deuxième et de troisième cycles, mais il faudrait les créer à l'échelle européenne et donc obtenir les garanties d'un financement substantiel par l'Union Européenne. Une initiative différente, mais tout à fait bienvenue, a été la publication, dans le n° 29 du bulletin de l'INHA, d'un compte rendu du congrès annuel de l'Association des historiens de l'art britanniques (l'AAH, Association of Art Historians) de 2007. Peut-être pourrait-elle créer, dans le cadre de ce congrès, un panel bilingue, qui permettrait à des chercheurs français et britanniques de présenter des communications sur un sujet d'étude commun. Les historiens de l'art ont ponctuellement l'occasion de se rencontrer, de nouer et d'entretenir des liens (lors des colloques organisés pour des expositions, par exemple), mais des contacts réguliers seraient préférables. L'idéal serait de programmer une série de colloques et de séminaires de recherche. J'ose espérer que cette volonté est partagée de l'autre côté de la Manche, même si cela, encore une fois, demande de l'organisation et des moyens.

Michel Baridon. Il me semble que les travaux d'Olivier Meslay sur l'art anglais dans les collections françaises sont un point de départ obligé. De même, les expositions sur Hogarth et Gainsborough qu'il a conçues avec Frédéric Ogée.

En tant que spécialiste de civilisation britannique, je pense que mes recherches ainsi que celles de mes collègues ont cherché à combler cette lacune. C'est par ma discipline que je suis entré dans le monde des jardins et du paysage où j'ai toujours

mis en parallèle les arts, la littérature et le mouvement des idées. Je pense que pour encourager l'étude de la peinture anglaise, il faut la mettre en contexte, engager les étudiants à voir sur place, à comprendre l'importance, d'une part, du monde des grandes villes qui couvrent des étendues considérables compte tenu de la surface du pays, et d'autre part de la place que tiennent les jardins et le paysage dans l'idée que les Britanniques se font de leurs îles.

Pour y parvenir, on pourrait envisager des voyages d'étude organisés conjointement par les deux disciplines. Peut-être pourrait-on aussi penser à des thèses faites en double pilotage, avec un directeur et un directeur adjoint, l'un historien de l'art, l'autre angliciste, qui se répartiraient les rôles selon que l'étudiant appartient ou non à leur département.

Olivier Meslay. Le premier, le deuxième et le troisième moyen restent l'enseignement. Sans cela il est illusoire de voir un changement d'attitude dans la communauté des historiens de l'art. On ne s'intéresse pas à un sujet que l'on ignore totalement et que tous ses camarades ignorent. Il suffit de peu d'années pour changer cet aveuglement envers l'une des écoles les plus importantes d'Europe, déterminante depuis le milieu du XVIII^e siècle. Beaucoup de mouvements artistiques ont été initiés et établis par les Britanniques depuis le néo-classicisme jusqu'au Pop Art ainsi qu'une grande partie de l'art contemporain depuis une quinzaine d'années (il n'est qu'à voir la place prise dans la presse spécialisée ou non par le Turner Prize). Pourtant nombre d'historiens de l'art imaginent encore aujourd'hui que le néoclassicisme est né avec David ou au mieux avec Vien quand Gavin Hamilton ou Benjamin West l'avaient initié quinze à vingt ans avant et que leurs tableaux dans les années 1760 étaient commentés à Paris dans le mois qui suivait.

Le quatrième moyen de remédier à cet état est de faire prendre conscience aux étudiants comme aux historiens et conservateurs français que le champ de l'histoire de l'art britannique est riche. Riche en ressources financières et par là de possibilités de bourses, de publications, de colloques. Je ne citerai que quatre institutions. Le Paul Mellon Centre for British Art et son alter ego le Yale Center for British Art. Ce mécène à deux têtes permet à qui travaille sur l'art britannique de trouver les ressources essentielles à la concrétisation de leur travail. Plus modestement mais remarquable dans le domaine de l'étude des monuments historiques, l'Attingham Trust qui permet chaque année à une quarantaine de jeunes ou moins jeunes historiens de l'art d'étudier par d'innombrables visites ces lieux extraordinaires par leur architecture et leurs collections que sont les *country houses*. Enfin, moins riche mais essentiel, le *British Art Journal* qui offre une tribune remarquable aux recherches dans le domaine de l'art britannique.

INDEX

Index géographique : Grande-Bretagne

Keywords : exchanges, museum, university, teaching, circulation, exhibitions

Mots-clés : échanges, musée, université, enseignement, circulation, expositions

Index chronologique : 1900, 2000

AUTEURS

MICHEL BARIDON

Professeur émérite à l'université de Bourgogne (Dijon), il a enseigné pendant longtemps la civilisation anglaise. Son intérêt pour le siècle des Lumières l'a amené à étudier les jardins, dans une approche culturelle des représentations. Il vient de publier *Naissance et renaissance du paysage* (2006).

PENELOPE CURTIS

Après avoir travaillé à la Tate Liverpool, et au Henry Moore Centre for study of sculpture, elle est devenue conservateur du Henry Moore Institute de Leeds. Elle a organisé de nombreuses expositions sur la sculpture et publié une synthèse sur la sculpture britannique au XX^e siècle (2003).

OLIVIER MESLAY

Conservateur en chef au Département des peintures du musée du Louvre, où il a longtemps été chargé de la peinture anglaise et américaine. Membre du comité de rédaction du *British Art Journal*, il a récemment organisé les expositions *Constable* et *Hogarth*, et a coordonné différents projets de recherche sur l'art anglo-saxon en France.

RICHARD THOMSON

Watson Professor of Fine Art à l'université d'Édimbourg depuis 1996, il a créé le Visual Art Research Institute dans la même ville en 1999. Connu pour ses travaux sur la peinture en France à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, il a publié, en plus de monographies, des essais sur la culture visuelle, *The Troubled Republic* (2004).