L'école de Londres, art et histoire de l'art britanniques à la fin du xx^e siècle

The School of London and the Writing of Art History in Contemporary Britain

Die Londoner Schule, britische Kunst und Kunstgeschichte am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts

La scuola di Londra, arte e storia dell'arte britannica alla fine del xx secolo

La escuela de Londres, arte e historia del arte británicos al final del siglo xx

Marjorie Vanbaelinghem

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3814>

DOI : 10.4000/perspective.3814

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2007

Pagination : 281-304

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Marjorie Vanbaelinghem, « L'école de Londres, art et histoire de l'art britanniques à la fin du xx^e siècle », *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3814> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3814>

L'école de Londres, art et histoire de l'art britanniques à la fin du xx^e siècle

The School of London and the Writing of Art History in Contemporary Britain

Die Londoner Schule, britische Kunst und Kunstgeschichte am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts

La scuola di Londra, arte e storia dell'arte britannica alla fine del xx secolo

La escuela de Londres, arte e historia del arte británicos al final del siglo xx

Marjorie Vanbaelinghem

- 1 Très récemment, dans un court essai intitulé *L'école de Londres*, le critique britannique Michael Peppiatt a repris et résumé ses articles sur un groupe de peintres britanniques de la seconde moitié du xx^e siècle (PEPPIATT, 2006). Il les présente comme une « école », assez peu homogène stylistiquement mais qui, selon lui, a jeté les bases d'une peinture britannique indépendante en esquivant toute influence moderniste et surtout américaine. Ces peintres, dont les plus connus sont Francis Bacon et Lucian Freud, se référerait à la seule tradition de l'art, accordant beaucoup d'importance au travail en atelier, d'après modèle et à partir des toiles des « Old Masters ». L'école de Londres fut présentée en Grande-Bretagne et à l'étranger à partir de la fin des années 1970, et plus particulièrement dans les années 1980, dans des expositions d'envergure très variable. La première, présentant des œuvres d'une trentaine d'artistes, fut conçue par un peintre, R. B. Kitaj, et fit l'objet d'une tournée dans toute l'Angleterre (*Human Clay*, 1976) ; huit ans plus tard, une autre fut organisée par un conservateur de la Tate Gallery dans cette institution officielle (*Hard-Won Image*, 1984). Dès le début des années 1980, le groupe avait été montré aux États-Unis dans une rétrospective due au critique britannique Lawrence Gowing (*Eight Figurative Painters*, 1981). Michael Peppiatt exporta ensuite le concept dans trois pays d'Europe, l'Italie, l'Allemagne et la Norvège (*School of London*, 1987).

- 2 En France, outre la publication de M. Peppiatt déjà citée, on se souvient peut-être que l'on doit au même critique l'exposition *Francis Bacon, le profane et le sacré* présentée à Paris et Valence (Espagne) en 2004 (*Francis Bacon. Profane*, 2004). Le critique avait également coécrit le catalogue de la seule exposition sur l'école de Londres présentée en France, *L'école de Londres. De Bacon à Bevan* (*École de Londres* 1998). Cette exposition, elle aussi organisée au Musée Maillol, comprenait des œuvres très différentes, avec pour thème directeur la représentation de la figure humaine. On y trouvait le noyau dur de ce que les Britanniques appellent *The School of London* : Francis Bacon (1909-1992), Frank Auerbach (1931-), Lucian Freud (1922-), Leon Kossoff (1926-), Michael Andrews (1928-1995), R. B. Kitaj (1932-), aux côtés d'artistes moins connus comme Paula Rego (1935-), ou plus jeunes comme Celia Paul (1959-), Bill Jacklin (1943-) et Tony Bevan (1951-) – en tout, trois générations d'artistes dont le seul lien véritable était leur contrat avec la Marlborough Fine Art Gallery (une des plus importantes galeries de Londres, fondée en 1946 par Frank Lloyd et Harry Fischer, et devenue au fil des années une véritable multinationale). D'emblée apparaissent ainsi les deux faces de l'école de Londres : réalité historiographique correspondant à l'élaboration d'une histoire de l'art britannique après 1945, et concept culturel relevant de fondements critiques et servant à des usages diplomatique et marchand.

- 3 Ce regroupement des artistes, effectué par des critiques et commissaires d'exposition, s'est constitué en effet par une matérialisation « en aval », dans des manifestations culturelles en Grande-Bretagne et à l'étranger, plutôt qu'à partir d'éléments objectifs comme des similitudes stylistiques ou des rapports d'influence. Le phénomène est d'autant plus difficile à appréhender qu'il est parfois éclipsé par sa figure de proue, Francis Bacon et, depuis la mort de ce dernier, par Lucian Freud. L'évolution récente de la critique baconienne s'est faite parallèlement à l'émergence et au développement de la notion d'école de Londres – que l'on en parle en ces termes ou qu'on se réfère, comme le font d'autres auteurs, au renouveau figuratif, à « la persistance de la peinture » (HYMAN, 2002, p. 282) ou bien à « l'obsession de la figure » (PEPPIATT, 1987, p. 8). Il importe surtout de voir que le phénomène ne se limite pas aux expositions présentant un groupe d'artistes donnés, mais correspond à un moment singulier dans l'historiographie, le discours et les pratiques culturelles britanniques.

- 4 L'école de Londres doit en effet être vue comme participant de l'élaboration et de la démonstration d'une histoire artistique nationale – d'où l'importance des expositions. Les historiens et les critiques traitant d'artistes comme F. Bacon, L. Freud, ou F. Auerbach, L. Kossoff et M. Andrews n'ont en effet eu de cesse de les replacer – et de situer l'école – dans un contexte historique plus global. Cette recherche d'un positionnement et d'une définition s'est faite dans une perspective nationale et historique que l'on ne retrouve pas dans les discussions et études menées sur les artistes ou les mouvements récents en France. L'école de Londres apparaît comme un prisme où sont rendus visibles des questionnements, des tensions et des idées caractérisant l'historiographie et la muséographie britanniques contemporaines. L'existence d'un « art britannique » étant elle-même souvent controversée, le concept d'école – dont il faut noter qu'il est à géométrie variable – vaut par ce qu'il révèle de la conceptualisation et de la réflexion sur l'art national. Il met aussi en évidence le fait que, dans le contexte contemporain, le discours historiographique et critique interagit avec d'autres facettes du monde de l'art, de l'exportation des œuvres aux réformes institutionnelles.

Une école ?

Un objet hybride

- 5 L'école de Londres est communément considérée comme un objet d'étude relevant du contexte de l'immédiat après-guerre même si le groupe n'a, historiographiquement parlant, d'existence véritable qu'à partir de la fin des années 1970. Si ce sont davantage les critiques que les historiens et les chercheurs qui évoquent l'école de Londres, c'est que cette notion sert à décrire un besoin, un projet, plutôt qu'une réalité. Cette existence, entre modes prospectif et réflexif, explique aussi la nature hybride du concept : lorsqu'ils évoquent l'école de Londres, les « inventeurs » de la notion, David Sylvester, R. B. Kitaj, Michael Peppiatt, Peter Fuller, tiennent en fait un discours sur l'art et la culture en général.
- 6 L'école de Londres a deux naissances : la première en 1948, lorsque David Sylvester l'évoque – ou plutôt, l'invoque – dans les pages d'une revue française, *L'âge nouveau* (SYLVESTER, 1948) ; la deuxième en 1976, lorsque R. B. Kitaj, peintre américain installé en Grande-Bretagne depuis les années 1950, monte une exposition intitulée *The Human Clay* et défend, dans le texte du catalogue, la spécificité et la valeur de la création picturale figurative britannique (*Human Clay*, 1976). Cette renaissance est d'ailleurs fréquemment citée et commentée dans les études sur l'école de Londres car elle marque, pour bon nombre d'auteurs, la fin de la traversée du désert de l'art britannique qui durait depuis l'après-guerre, voire depuis le début du xx^e siècle, ainsi que son retour à la tradition.
- 7 L'exposition *The Human Clay* fut organisée par l'Arts Council of Great Britain, organisme officiel chargé du développement et de la promotion des arts sur le sol national. Elle constituait le point d'orgue à la campagne d'acquisition d'œuvres confiée à R. B. Kitaj. Ce dernier utilisa pour le titre de l'exposition un vers du poète W. H. Auden définissant le but de l'art : « *To me art's subject is the human clay* » (*Human Clay*, 1976, non paginé), c'est-à-dire « Pour moi, le sujet de l'art est l'argile humaine » ou « l'argile dont nous sommes faits », référence biblique évoquant d'emblée la valeur humaniste, voire spirituelle, que recelait la figuration pour R. B. Kitaj et pour bien des critiques à l'époque. De même, R. B. Kitaj recourait à une expression, reprise par la suite par d'autres auteurs, pour résumer la position de ces peintres : « *against the grain* », « à contre-courant », « contre vents et marées ». Elle synthétisait la vision idéalisée d'une peinture britannique en retrait des tendances contemporaines du marché de l'art, ce qui donnait à l'exposition une valeur de manifeste pro-figuratif et de défense de l'art national. R. B. Kitaj écrivit même plus tard dans une lettre au critique J. Hyman que pour lui, à l'époque, cette exposition s'était imposée parce que « Paris ne comptait plus et que New York était devenu hors-jeu » (HYMAN, 2001, p. 21, n. 40).
- 8 Cette première exposition incluait beaucoup d'artistes, témoignant d'une grande ouverture conceptuelle, mais un changement intervint au début des années 1980, avec le verrouillage progressif du groupe désigné comme « école de Londres », qui se limita rapidement à Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff, Andrews et Kitaj lui-même. Cette restriction s'opéra à partir des expositions dues à Lawrence Gowing (*Eight Figurative Painters*, 1981), Richard Morphet (*Hard-Won Image*, 1984), Michael Peppiatt (*School of London*, 1987) et Richard Calvocoressi (*From London*, 1995). Ces quatre expositions, dont

on peut dire qu'elles ont forgé l'image de l'école, présentaient toutes à peu près les mêmes peintres, en insistant sur le travail sur la figure humaine et l'humanisme inhérent à la démarche des artistes. Au-delà de l'apparent débat sur la pertinence même du groupement, esquissé par des questions toutes rhétoriques comme « *Could There Be a School of London?* » (PEPPIATT, 1987, p. 7) ou « *Is There Such a Thing as a School of London?* » (ROSE, 1995, p. 7), l'école de Londres a fait l'unanimité dans le monde critique et muséal britannique, au moins jusqu'à la fin des années 1990. Les expositions mentionnées plus haut ont directement contribué à constituer le groupe en question, en exposant les peintres ensemble et identifiant des valeurs communes à leurs œuvres, tandis que d'autres manifestations ont implicitement participé du même phénomène en mettant en œuvre les mêmes idées et en proclamant le « renouveau » de la peinture figurative anglaise, notamment celle organisée par Timothy Hyman à Bristol (*Narrative Paintings*, 1979). En 1990 et 1991, le noyau dur des peintres de l'école de Londres a été présenté à Manchester (*Pursuit of the Real*, 1990) et à Norwich (*Transformation of Appearance*, 1991). L'exposition *Unbound – Possibilities in Painting*, à la Hayward Gallery (*Unbound*, 1994), a perpétué cette tendance à la promotion du médium pictural que l'on a pu retrouver très récemment dans une exposition de la Saatchi Gallery (*Triumph of Painting*, 2005).

- 9 Ces expositions ont souvent recherché les racines de la figuration britannique contemporaine dans le passé chez des artistes comme William Coldstream (1908-1987) ou Walter Sickert (1860-1942). De même, le retour en grâce de David Bomberg, peintre du vorticisme revenu à la figuration dans les années 1930, réexposé dans les années 1980 (*David Bomberg*, 1979 ; *David Bomberg*, 1988), n'est pas sans rapport avec le succès grandissant de deux de ses plus brillants élèves, Frank Auerbach et Leon Kossoff.
- 10 La présentation de l'école est illustrée et étayée par des documents qui historicisent le groupe et lui confèrent son authenticité. Une toile de Michael Andrews représentant les artistes dans un bar, *The Colony Room* (1969), est ainsi utilisée comme effigie du groupe. James Hyman remarque : « La toile *The Colony Room* est devenue un leitmotiv dans la présentation de l'école de Londres, parce que la manière dont elle fait le portrait à la fois de Bacon, de Freud et du légendaire bar-club de Soho donne une consistance, une aura sacrée, au groupe »¹ (HYMAN, 1991, p. 21). Les relations interpersonnelles des artistes semblent se substituer à de véritables ressemblances formelles entre leurs œuvres pour fonder l'existence de l'école. Un article de Daniel Farson, « *Muriel's Boys* » (référence à Muriel Belcher, la patronne du Colony Room), paru dans une revue d'art, *Modern Painters*, traite ainsi exclusivement des liens personnels entre les peintres, dans le cadre de leurs soirées à Soho (FARSON, 1990). De même, M. Peppiatt évoque un attachement particulier à certains lieux londoniens – Soho, le Colony Room, le French Pub, et un restaurant, Wheeler's (PEPPIATT, 1987, p. 9). Certaines illustrations canoniques sont répétées dans les catalogues d'exposition de groupe ou les monographies, construisant la représentation officielle, ou historique, de l'école : la photographie de Bacon aux côtés de Freud prise en 1953, le portrait d'Auerbach peint par Freud (*Frank Auerbach*, 1975-1976), celui de Freud par Bacon (*Portrait of Lucian Freud*, 1967) et celui de Bacon par Freud (*Francis Bacon*, 1952).
- 11 Si Bacon, Freud, Auerbach, Kossoff et Andrews se sont effectivement fréquentés pendant les années 1960, la manière dont leur camaraderie est présentée à la fin du siècle semble exagérée, puisque de l'aveu même de Bacon et Freud, ils avaient cessé de se voir dès le milieu des années 1970 (HICKS, 1985). Andrea Rose va jusqu'à affirmer que

les relations entre les artistes ont été mises en scène, au sujet d'une photographie célèbre présentant les peintres de l'école de Londres attablés chez Wheeler's. Il décrit ce document soi-disant photographié à l'improviste comme un coup monté, un faux dont, selon lui, les artistes se seraient rendus complices (ROSE, 1995, p. 7). Cette photographie est largement utilisée entre 1976 et 2000 dans les catalogues des expositions (*Pursuit of the Real*, 1990 ; *École de Londres*, 1998) et dans bien d'autres articles et essais ; en effet, elle permet d'ancrer l'école dans le passé.

Des racines mythiques

- 12 Soho, le quartier bohème de la capitale britannique, semble constituer pour les auteurs un « Saint-Germain-des-Prés londonien » (PEPPIATT, 1987, p. 9) qui nourrit le parallèle, tour à tour implicite et déclaré, entre école de Londres et école de Paris. Selon les critiques, l'esprit de l'existentialisme plane sur le groupe, qui perpétuerait des valeurs que la France a oubliées. Le regain d'intérêt historiographique pour la période de guerre et d'après-guerre que l'on peut observer dès les années 1980 correspond à la nostalgie d'une époque où ces valeurs se sont exprimées. Ainsi, « persévérance » et « ténacité » sont les termes, quelque peu étonnants, qui reviennent lorsqu'il est question de ces artistes. Parallèlement aux publications et manifestations ayant trait à l'école de Londres, on a vu fleurir des expositions et des essais² sur l'après-guerre qui mettaient en avant ces valeurs, comme *The Forgotten Fifties* (*Forgotten Fifties*, 1984) ou *Paris Post-War. Art and Existentialism*, l'exposition majeure sur la période, organisée à la Tate Gallery (*Paris Post-War*, 1993). La création artistique d'après-guerre était alors présentée de manière extrêmement positive, comme un modèle éthique et humaniste, et ce peut-être en réaction au développement du marché de l'art et de la spéculation dominant les années 1980. Dans la plus récente de ces expositions s'exprimait encore une certaine nostalgie, visible d'ailleurs dès la photographie de couverture du catalogue, qui montre le peintre Jack Smith dans son atelier, pinceaux dans les mains, cigarette à la bouche, l'air inspiré (*Transition*, 2002). Martin Harrison, le commissaire de l'exposition, présentait à nouveau la période des années 1950 comme le dernier refuge de l'art engagé et du travail « physique », et non conceptuel, sur l'art.
- 13 Les études consacrées à cette période voient en elle les racines de l'art et de la culture britanniques contemporains. Ainsi, Margaret Garlake a cherché à montrer que les changements intervenus dans la culture et les institutions britanniques juste après la Seconde Guerre mondiale sont à la source de l'ensemble des développements artistiques ultérieurs (GARLAKE, 1998). L'ouvrage le plus récent sur la période décrit le contexte artistique d'après-guerre comme celui d'« une bataille pour le réalisme », avec une perspective agonistique qui permet à l'auteur de mettre en évidence les tensions dans les domaines critique, artistique, culturel et idéologique, et d'expliquer le contexte et la nécessité de l'apparition de l'école (HYMAN, 2001).
- 14 Ce qu'il faut comprendre de ce contexte peut être abordé à travers deux textes : *The Englishness of English Art*, de Nikolaus Pevsner (PEVSNER, [1956] 1964), et l'article de D. Sylvester précédemment cité, « Les problèmes du peintre, Paris-Londres 1947 » (SYLVESTER, 1948). N. Pevsner s'oppose implicitement au travail d'historiens comme Anthony Bertram, qui ont cherché à donner une image unifiée de l'histoire de la peinture en Grande-Bretagne (BERTRAM, 1951). Il affirme les limites du génie anglais en matière de peinture, par contraste avec l'architecture ou l'art des jardins, où il

distingue un véritable esprit national. Son ouvrage révèle surtout le complexe d'infériorité caractéristique du monde de l'art britannique. Il l'explicite et, ce faisant, contribue à le perpétuer : son ouvrage est d'ailleurs encore cité à la fin du siècle (*Proper Study*, 1984 ; PORTER, 1996, p. 53), à l'époque même où la notion d'école de Londres semble être utilisée pour contrer la piètre opinion qu'ont les Britanniques de leur peinture.

- 15 David Sylvester prend également acte des faiblesses de l'art anglais, mais réagit en dressant un portrait idéal du mouvement artistique nécessaire à la nation, citant l'école de Paris comme modèle et reprenant beaucoup de caractéristiques (notamment l'inclusion d'artistes d'origine étrangère ; SYLVESTER, 1948). Le peintre et critique d'art Patrick Heron, quelques années plus tard, évoque lui aussi l'existence d'une école de Londres et met explicitement l'art britannique en concurrence avec New York et Paris (HERON, 1949 ; VANBAELINGHEM, 2006).
- 16 L'école est présentée comme un groupe d'artistes enracinés dans une période donnée, l'après-guerre, et peignant des allégories de cette époque. Les figures des toiles de Bacon sont ainsi communément considérées comme représentant des victimes de la guerre. Andrew Causey affirme : « Il est essentiel de voir que l'histoire collective de ces artistes remonte à la fin des années 1950. L'esprit de leur travail demeure lié à des questions d'après-guerre, aux problèmes moraux, existentiels de l'individu, et ce bien davantage qu'aux débats modernistes soulevés dans les années 1960 » (CAUSEY, 1990, p. 27)³. Richard Cork fait des figures peintes par Frank Auerbach l'expression des horreurs de la guerre contemporaines : « Les toiles ont un aspect torturé qui nous rappelle qu'Auerbach, né à Berlin et envoyé en Grande-Bretagne alors qu'il n'était qu'un enfant pour échapper aux horreurs des persécutions nazies, a des affinités avec l'art allemand. Certains des visages qu'il peint, hagards et vulnérables, semblent porter le fardeau d'une vision tragique de la vie. Ils sont sans aucun doute le reflet de l'incapacité qu'éprouve Auerbach à oublier son expérience traumatisante des crimes sanguinaires et sadiques perpétrés par les forces du mal pendant son enfance » (CORK, 1983, p. 264)⁴.
- 17 Cette manière de considérer les œuvres des artistes, même les plus récentes, en rapport avec le passé ou comme expression d'un nouvel humanisme peut être liée au renouveau d'intérêt que suscitent Henry Moore et son traitement de la figure humaine. L'œuvre de Moore est quasi systématiquement associée à l'école de Londres, et ce dès *The Human Clay* (Human Clay, 1976) ; une sculpture de Moore apparaît même en couverture du catalogue de *The Hard-Won Image* (Hard-Won Image, 1984). L'artiste, dont l'image reste pour les Britanniques associée à la Seconde Guerre mondiale, permet encore de lier les peintres de l'école à cette période. Cependant, l'exposition *Francis Bacon* à la Tate Gallery est marquée par un refus inhabituel de considérer ses peintures des années 1970 à 1990 comme l'illustration d'un contexte obsolète, voire par une volonté de voir en Bacon un artiste postmoderne (Francis Bacon, 1985). Le catalogue de cette exposition se clôt d'ailleurs par un texte d'Andrew Durham, « Note sur la technique de Bacon », très novateur dans sa manière d'analyser les moyens matériels auxquels recourt l'artiste (DURHAM, 1985). Si la critique baconienne, à partir des années 1990, se développe et se diversifie, elle reste cependant centrée autour de la question de la relation aux sources et du caractère national de l'art.

Francis Bacon, Lucian Freud : héritiers ou *patres familias* ?

- 18 La notoriété de Bacon a précédé, surpassé et parfois éclipsé celle de l'école : le peintre est souvent considéré comme l'inspirateur, voire l'instigateur du retour de la figuration en Grande-Bretagne. Dans l'historiographie de la figuration contemporaine, Bacon semble tenir vis-à-vis de l'art contemporain britannique le même rôle que Jackson Pollock vis-à-vis de l'expressionnisme abstrait et du *Bad Painting* des années 1980. L'artiste peut paraître avoir davantage servi l'école de Londres que celle-ci n'a contribué à sa réputation : il était déjà exposé à l'étranger et étudié dès les années 1960 (Francis Bacon, 1962 ; Francis Bacon, 1963, Francis Bacon, 1965). Le premier, et le seul, catalogue raisonné de son œuvre date d'ailleurs de 1964 (ALLEY, 1964). Toutefois, le rapprochement avec ces autres peintres a renforcé son aura d'artiste figuratif traditionnel, « classique », et infléchi l'interprétation de son œuvre vers un humanisme qui lui avait souvent été dénié.
- 19 L'historiographie baconnienne avant l'invention de l'école de Londres était indissociable des *Entretiens* de David Sylvester avec Francis Bacon, publiés en Grande-Bretagne sous le titre *The Brutality of Fact* (SYLVESTER, 1976). La vision des œuvres y devient très littéraire (les sources de Bacon y sont présentées comme allant de la tragédie grecque à la poésie de T. S. Eliot) et l'artiste, sous l'impulsion de D. Sylvester, y insiste beaucoup sur la place du hasard et de l'improvisation dans sa pratique picturale. À partir de la fin des années 1970, Bacon est également à nouveau rattaché au contexte de l'immédiat après-guerre, avec cependant une insistance de plus en plus marquée sur l'aspect classique de son œuvre (PEPPIATT, 1981 ; STRINGHAM, 1985 ; SYLVESTER, 1993).
- 20 La diversification récente des études sur Bacon s'explique à la fois par la nouvelle perspective collective et nationale qu'incarne le phénomène d'école de Londres, mais aussi par la disparition de l'artiste en 1992. D'une part, la notion d'école implique des principes, des objectifs et des formes communes, donc une sorte d'académisme, qui a accentué la mise en relation de Francis Bacon à l'art passé, qu'il s'agisse de la peinture moderne de l'entre-deux-guerres ou du xviii^e siècle. Cette lecture de son art, parfois soulignée dans les titres de l'exposition (*Francis Bacon. Tradition*, 2004) a été celle également mise en avant lors de son exposition à la Biennale de Venise de 1993, avec David Sylvester comme commissaire (*Figurable: Francis Bacon*, 1993). D'autre part, la mort d'un artiste, on le sait, entraîne généralement son procès en béatification. Les études tendent à se concentrer sur les aspects les plus conventionnels, les plus sûrs étant les plus propres à faire augmenter sa cote. Un exemple patent en est le catalogue de l'exposition *Francis Bacon - Important Paintings from the Estate*, organisée par la nouvelle galerie gérant le patrimoine de l'artiste, Shafrazi Gallery, à New York (Francis Bacon, 1998).
- 21 Enfin, après la disparition de l'artiste, et celle de David Sylvester, son critique attitré (en 2001), un nouveau matériel et une nouvelle méthode de recherche sont apparus, issus d'un véritable processus *post mortem*. C'est en effet une vraie dissection de son œuvre qui a lieu, l'attention ne se portant plus seulement sur les toiles, mais sur le lieu de leur création, leurs scories et reliefs : l'atelier de Bacon a commencé, à l'aube des années 2000, à faire l'objet des investigations de chercheurs. De plus, la découverte d'un carnet de croquis a conduit les historiens de l'art, dès la fin des années 1990, à réviser leur jugement sur la place du dessin dans la pratique de l'artiste. Très récemment, un

nouveau fonds de dessins et de papiers issu de l'atelier a été encore mis aux enchères en Grande-Bretagne⁵.

- 22 La notion d'archives, appliquée à l'atelier, a fait prendre une nouvelle direction à l'historiographie : ainsi, Bacon a eu pour la première fois en 2003 les honneurs du *Burlington Magazine*, dans un article de Margarita Cappock, historienne s'imposant comme chef de file de la nouvelle critique baconienne (CAPPOCK, 2003). L'atelier de l'artiste a été étudié avec des techniques et une méthodologie archéologiques, servant une perspective génétique. Depuis qu'il a été ainsi fouillé, avant d'être démonté et entièrement remonté à l'identique dans la Hugh Lane Gallery de Dublin, le centre de gravité des études baconiennes s'est déplacé, les Irlandais s'appropriant à nouveau l'artiste (qui était né en Irlande). En 2004, les photographies de l'atelier prises par Perry Ogden ont été exposées au Centre culturel irlandais de Paris – exemple fascinant de ce « changement de nationalité » de l'artiste. Deux ouvrages et une exposition lui ont été consacrés (OGDEN, 2001 ; CAPPOCK, 2005 ; *Francis Bacon's Studio*, 2001). L'importance donnée à l'atelier révèle un intérêt pour l'aspect dynamique de la création artistique, le *work in progress* de l'artiste, ainsi que pour ses sources les moins classiques. C'est ainsi que l'exposition organisée par Ronald Alley au Musée d'art de Lugano avait révélé un Bacon cubiste, ou travaillant à partir de photographies de presse (*Francis Bacon*, 1993). James Hyman a quant à lui analysé la place du médium photographique de la création de Bacon et de Freud (HYMAN, 1998).
- 23 Les mises en rapport de l'œuvre baconien avec la photographie et le cinéma constituent une tendance nouvelle, alternative à l'historiographie dérivée de l'appellation « école de Londres ». L'ouvrage de Martin Harrison vient renouveler le questionnement sur la place à donner à l'artiste, et plus généralement aux artistes peignant figurativement à la fin du xx^e siècle, et sur leur rapport aux images et au passé. Francis Bacon continue à apparaître comme le *pater familias* de l'art britannique contemporain, mais aussi comme l'héritier d'une tradition qui ne cesse d'être redéfinie, dans une perspective de plus en plus large (HARRISON, 1995).
- 24 Le cas de Lucian Freud est assez similaire. Ses toiles les plus audacieuses atteignent aujourd'hui des sommes record dans les ventes publiques, empêchant leur acquisition par les institutions et les musées qui ont fait sa réputation de « grand maître ». En 2004, alors que l'exposition *Francis Bacon and the Tradition of Art* était présentée à Vienne (*Francis Bacon. Tradition*, 2004), les œuvres de Freud étaient accrochées au sein des œuvres classiques de la Wallace Collection (*Lucian Freud*, 2004). Paradoxalement, comme le rappelle James Hyman, l'image de Freud comme respectueux héritier de la tradition picturale est récente, alors que dans les années 1950 et 1960 l'artiste apparaissait comme avant-gardiste (HYMAN, 2001).
- 25 On observe une évolution parallèle dans la manière dont sont décrits Freud et Bacon : tous deux, à leurs débuts, ont été qualifiés de « néoromantiques » et de « surréalistes » (IRONSIDE, 1947), avant d'être considérés comme « réalistes » et « existentialistes » (READ, 1951). Cependant, s'agissant du problème de l'appartenance nationale, la question s'est posée pour Freud bien avant que pour Bacon : l'artiste arriva à Londres avec ses parents en 1933, précédant de quelques années son grand-père, Sigmund. Ainsi, dans les années 1940 et 1950, les critiques évoquaient sa sensibilité « germanique »⁶ – ce qui

constituait de leur part une critique – avant de s'accorder, au cours des années 1960, à trouver sa peinture proche de l'art français (HYMAN, 2001, p. 106-107). Le surnom qu'Herbert Read avait donné à Freud, « l'Ingres de l'existentialisme » (READ, 1951, p. 35), a été maintes et maintes fois réutilisé par d'autres auteurs. Au sein de l'école de Londres, cependant, Freud, comme Auerbach et Bacon, est identifié comme peintre britannique, représentant l'art national à l'étranger. Il apparaît aussi comme l'héritier des grands peintres anglais, celui par le truchement duquel l'esprit de Constable peut être compris par les contemporains, et c'est ainsi qu'il a été présenté récemment à Paris (*Constable. Le choix de Lucian Freud*, 2003). Cette dernière exposition correspondait à la nécessité, une fois Bacon disparu, de redonner un chef de file à l'art « cultivé » anglais. Lucian Freud avait déjà été associé à la tradition picturale lorsque ses toiles furent accrochées, en 1995, auprès de celles de Poussin et de Rubens à la Dulwich Picture Gallery, lieu emblématique de l'art ancien (exposition sans catalogue).

- 26 L'image d'héritier de la tradition est plus présente dans le cas de Freud que chez Bacon, en raison sans doute d'une spécificité que l'artiste partage avec Frank Auerbach : le travail sur papier, qu'il s'agisse de dessins ou de gravures. Or, l'intérêt pour cet aspect du travail de Freud s'accroît proportionnellement au développement de l'historiographie et des manifestations relatives à l'école de Londres. L'Arts Council a par exemple organisé au South Bank Centre une exposition qui mettait en regard les dessins et les gravures de Freud avec des œuvres de grands maîtres comme Rembrandt, Turner ou Van Gogh (*Lucian Freud*, 1988), un an avant une exposition de dessins et gravures des artistes de l'école (*School of London*, 1989). La mise en exergue de ce type d'œuvres fait apparaître le lien de Freud à la tradition non seulement comme le résultat d'analyses génétiques et de déductions d'historiens, mais comme un aspect objectif, évident, de son processus de création.

L'école de Londres et la tradition

La *Grand Manner*, source de l'art et horizon de l'historiographie

- 27 Par ce rattachement à certains grands maîtres, les artistes de l'école de Londres sont reliés à une tradition de l'art européenne « cosmopolite » appelée en anglais *Grand Manner*. Le terme, utilisé originellement par Joshua Reynolds⁷, désigne le style noble seyant à la représentation des sujets religieux et historiques, inspiré de l'étude des toiles de la Renaissance. Cette référence a ceci de particulier qu'elle réapparaît à la fin du xx^e siècle, en contrepoint semble-t-il des excès du modernisme, et devient une sorte d'horizon indépassable de l'étude des artistes de l'école.
- 28 À propos des peintres présentés dans l'exposition *From London*, Richard Calvocoressi affirme ainsi : « La seule source d'inspiration qui soit commune aux six artistes de l'exposition, ce sont les toiles des grands maîtres » (*From London*, 1995, p. 10). Il insiste notamment sur le rôle de la National Gallery, référence qui lui sert à mettre en évidence la culture des artistes et à présenter les tableaux anciens, qu'ils soient français, italiens ou flamands, comme un patrimoine devenu national à force d'être utilisé par les peintres britanniques. David Cohen, dans le même catalogue d'exposition, écrit : « La plupart des artistes contemporains considèrent l'histoire de l'art comme un cliché ou un réservoir de techniques ou de modèles. Que ce soit par ironie ou par respect, ils ne se sentent pas proches des peintres du passé. Ce n'est pas le cas des

artistes de cette exposition : Poussin, Vélasquez, Rembrandt, Van Gogh sont pour eux des héros, mais aussi des amis, des camarades. Tous sont hantés et inspirés à la fois par ce que l'artiste Helen Lessore a appelé la 'grande tradition', et ils ont copié et se sont mesurés à la peinture figurative humaniste des six derniers siècles. Lorsque Frank Auerbach se demande comment achever une toile, il se rend à la National Gallery, ce qui implique une relation à la fois intime et pragmatique aux grands maîtres » (*From London*, 1995, p. 17)²⁹.

- 29 Dans les années 1980, la National Gallery organisa une série d'expositions, *Artist's Eye*, pour lesquelles des artistes contemporains britanniques devaient sélectionner des œuvres de la collection qui les avaient inspirés dans leur travail et qui seraient exposées auprès de leurs propres créations. Francis Bacon et Lucian Freud furent parmi les artistes ainsi associés aux chefs-d'œuvre de la *Grand Manner* (*Artist's Eye. Bacon*, 1985 ; *Artist's Eye. Freud*, 1987), à la suite de R. B. Kitaj et de David Hockney (*Artist's Eye. Kitaj*, 1980 ; *Artist's Eye. Hockney*, 1981). Frank Auerbach participa, quelques années après, à une exposition au principe similaire (*Frank Auerbach and the National Gallery*, 1995). Le rapport à cette grande institution britannique qu'est la National Gallery n'est donc pas véritablement spontané, mais encadré et encouragé. La direction du musée avait d'ailleurs mis en place, dès les années 1990, un programme de résidence d'artistes à l'intérieur même du musée. Neil McGregor, directeur du lieu de 1987 à 2002, a aussi raconté qu'il avait donné à quelques artistes triés sur le volet des clefs permettant d'accéder au musée à toute heure du jour et de la nuit, et que Lucian Freud s'y rendait souvent (JONES, 1994).
- 30 La notion de *Grand Manner* est souvent utilisée par les critiques, mais de manière assez imprécise. Robert Hughes y recourt pour décrire les deux versions d'une toile peinte par Auerbach, *E. O. W., S. A. W. and J. J. W. in the Garden* (1963 et 1964) : « Par leur taille, leur grandeur et l'audace que constitue l'abandon de toute structure, toutes deux appartiennent à la *gran maniera* » (HUGHES, 1990, p. 155). Il s'agit surtout d'une vision rétrospective de l'art, comme le montre l'ouvrage de David Hockney *Secret Knowledge* (HOCKNEY, 2001), travail d'archéologie des techniques artistiques traditionnelles par lequel le peintre a cherché à expérimenter et réapprendre des méthodes, comme celle de la *camera obscura*. Hockney a sans doute été influencé pour cette entreprise par le climat ambiant de retour à la tradition et la mise en relation des artistes britanniques avec les siècles d'or de la peinture opérée par des historiens comme Michael Podro (PODRO, 1987) ou des critiques comme Peter Fuller, dans l'ensemble de ses éditoriaux pour la revue *Modern Painters*. C'est dans la même optique génétique que les esquisses effectuées par Frank Auerbach d'après des toiles de maîtres se sont trouvées exposées à la National Gallery : plutôt que le produit final, c'est le processus – et son enracinement dans le passé – qui donne sa valeur à l'artiste. Ainsi le catalogue de l'exposition *Frank Auerbach* (1978) s'ouvrait-il sur la longue série des esquisses préparatoires pour le tableau *Portrait of Sandra* (1977).
- 31 Le lien d'Auerbach, Bacon et Freud avec la *Grand Manner* est souvent affirmé collectivement, car le principe de création qui veut que l'art naisse des chefs-d'œuvre est lié à une tradition d'apprentissage en groupe, d'« académie ». La référence à la grande tradition européenne, de même que l'expression *Grand Manner*, désigne davantage une attitude qu'un style. Cette attitude est celle que Jean-Pierre Cuzin pose comme principe de l'exposition *Copier créer* : « De la peinture naît la peinture : ce n'est pas le spectacle d'un lapin mort qui oblige Chardin à peindre, c'est la vue d'un tableau

de Jan Fyt » (CUZIN, 1993, p.38). La démarche comparative est reprise dans de nombreuses manifestations qui, sans se limiter à l'école de Londres, trouvent en ces artistes ses meilleurs exemples : c'est le cas de l'exposition *Encounters*, dont l'éloquent sous-titre, *New Art from Old*, évoque un travail de réutilisation, voire de recyclage (*Encounters*, 2000). C'est bien cela d'ailleurs qui y était présenté : chaque artiste contemporain sélectionné était couplé avec un artiste classique dont les œuvres étaient étudiées, retravaillées ou réappropriées. Les artistes de l'école de Londres étaient évidemment au cœur de la manifestation, puisqu'on y retrouvait Frank Auerbach, Lucian Freud, R. B. Kitaj, Leon Kossoff, ainsi que d'autres peintres ponctuellement associés au groupe : David Hockney, Howard Hodgkins, Euan Uglow et Paula Rego.

- 32 L'année suivante, une exposition du British Council, *Travelling Companions. Chardin and Freud* (*Travelling Companions*, 2001), permet encore de réévaluer à l'aune de l'art ancien le travail de Lucian Freud. De même, les premières pages du catalogue de la dernière exposition de Frank Auerbach sont illustrées de reproductions d'œuvres de Poussin, Rembrandt, Constable et Sickert (*Frank Auerbach*, 2001). Cette exposition situait le peintre à la fois dans le sillage de Rembrandt (l'exposition *Rembrandt's Women* était présentée à la Royal Academy au même moment) et comme mentor du jeune artiste Gary Hume, créant une chaîne de continuité de la grande tradition à l'âge contemporain. Ce tiraillement entre tradition et contemporanéité est visible à travers la place de ces artistes dans les collections publiques britanniques : les tableaux de Bacon, Freud et Auerbach se partagent en effet entre Tate Britain et Tate Modern. L'essentiel de leurs œuvres, accrochées au sein de la Tate Gallery, affirme leur valeur historique et collective ; une ou deux toiles de Bacon et de Freud sont ponctuellement visibles à la Tate Modern, seul véritable musée d'art moderne et contemporain londonien, inauguré en 2000, où elles sont présentées, avec le reste de la collection, sous un angle thématique et conceptuel. La réception et le positionnement des artistes figuratifs à l'ère contemporaine rejoignent un débat critique plus vaste.

L'identité artistique et culturelle britannique à la fin du xx^e siècle, entre romantisme et anti-modernisme

- 33 L'opposition entre tradition et modernité, évoquée au sujet de la critique baconienne, apparaît également dans les études sur l'école de Londres, et se trouve complexifiée par la question de l'identité culturelle nationale. L'utilisation de certains filtres, comme celui du néoromantisme ou du réalisme humaniste, a donné un tour rétrospectif, voire rétrograde, à l'historiographie et à la critique.
- 34 On considère souvent, en effet, la peinture romantique du xix^e siècle (celle de Samuel Palmer, par exemple), et la manière dont elle fut renouvelée par Stanley Spencer et Edward Burra au xx^e siècle, comme l'aspect le plus idiosyncrasique de l'art anglais et, par extension, de la peinture britannique. Telle est la conclusion d'Herbert Read dans son ouvrage canonique, *Contemporary British Art* (READ, 1951, p. 39). En outre, Margaret Garlake résume ainsi la recherche des racines nationales par de nombreux historiens et critiques, dans la période d'après-guerre : « Afin de trouver une définition simple de l'art national, les critiques et historiens d'après-guerre se sont concentrés sur des artistes comme Gainsborough, Blake, Turner ou encore Constable, preuves évidentes du fait que 'l'art britannique avait toujours été romantique' » (GARLAKE, 1998, p. 64)⁹. C'est

donc le caractère alternatif et pré-moderne de l'art anglais qui est mis en valeur, à propos des artistes du XVIII^e comme du XX^e siècle.

- 35 De la pré-modernité, on passe aisément à une certaine anti-modernité : les artistes figuratifs britanniques sont vus comme perpétuant ou régénérant un style national, sans se préoccuper des courants internationaux contemporains. Dans *Painting since 1939*, Robin Ironside utilisait déjà une gravure de Freud pour illustrer le chapitre sur le renouveau romantique de l'art britannique (IRONSIDE, 1947). Si Michael Andrews est considéré comme l'héritier du romantisme, Bacon est souvent présenté comme l'agent de sa décadence et de sa perversion. Peter Fuller décrit la peinture d'Auerbach comme empiriste (FULLER, 1986) et un autre critique, Thomas West, fait de l'école de Londres le représentant contemporain de l'esthétique britannique de l'expérience et du rejet du modernisme (WEST, 1987).
- 36 Le réalisme a aussi des implications historiques et culturelles, en tant qu'aspect idiomatique de l'art britannique, ou contrepartie artistique de l'empirisme informant la pensée anglo-saxonne. Il a pris une place majeure dans le débat artistique après la Seconde Guerre mondiale, lorsque s'est développée la peinture de la Kitchen Sink School, réalisme socialiste à l'anglaise¹⁰. Il redevient le concept directeur dans des expositions présentant les peintres associés à l'école de Londres (*Proper Study*, 1984 ; *Pursuit of the Real*, 1990 ; *Transformation of Appearance*, 1991). Le sous-titre *De Sickert à Bacon* de l'exposition *The Pursuit of the Real* cherchait bien à démontrer une continuité entre le réalisme du peintre Walter Sickert et celui de Bacon. De plus, dans le contexte des années 1980, l'usage du qualificatif « réaliste », qui évoque les années 1940-1950 et un mode d'expression pré-moderne, semble aussi évoquer un rappel à l'ordre¹¹.
- 37 L'idée majeure demeure en effet que l'école de Londres et, partant, l'art britannique, doivent se concevoir par opposition au modernisme américain. James Hyman a récemment fait observer que les peintres de l'école de Londres avaient incarné pour certains historiens une réaction à cet art : « Ils se sont donc approprié leur travail et l'ont présenté comme un antidote aux excès que l'on pouvait observer dans la culture internationale d'avant-garde » (HYMAN, 2002, p. 282)¹². Neil Mulholland, dans une étude sur le rapport entre art et culture en Grande-Bretagne, montre ainsi que l'interprétation du travail d'Auerbach par Michael Podro s'appuie sur la construction d'un rapport postmoderne au passé mais, ce faisant, aboutit à un non-sens ou une impasse théorique. Selon lui, les œuvres auxquelles Podro rapporte le travail d'Auerbach servent avant tout de point de référence socioculturelle : « Les chefs-d'œuvre n'ont de valeur que parce que nous avons besoin de cette valeur. Ainsi, en défendant l'idée qu'il nous faut considérer le rapport de continuité entre les tableaux du passé et du présent, Podro construit *a priori* les critères d'analyse par lesquels il peut évaluer la valeur du passé et du présent, et il surestime l'investissement culturel d'Auerbach » (MULHOLLAND, 2003, p. 93-95)¹³. Ce que met à jour Mulholland, c'est l'abandon par les historiens de l'œuvre même comme finalité et horizon critiques au profit d'une référence autre, située dans le passé. Derechef, l'école de Londres apparaît comme l'égide de la tradition dans la nouvelle querelle des Anciens et des Modernes faisant rage en Grande-Bretagne à la fin des années 1970. Une des premières offensives fut lancée par deux artistes : R. B. Kitaj et David Hockney posent nus, en 1976, pour la couverture d'un numéro de *The New Review*, dans lequel ils publient un entretien sur le retour à la figure humaine et au travail d'après modèle.

- 38 La figuration est alors vue comme une pratique humaniste, un art accessible à tous, et se trouve de ce fait au cœur du débat sur l'élitisme dans la création et les politiques culturelles, appelé *philistine controversy* : on reproche aux organismes de gestion culturelle de gaspiller l'argent de l'État pour des projets d'avant-garde inaccessibles au grand public. Le sociologue Raymond Williams aborde un problème similaire lorsqu'il oppose « *high tech* » et « *low tech* », les technologies modernes et traditionnelles, affirmant qu'un coup d'arrêt a été porté au progrès conjoint de l'art et de la technologie, puisque ce qu'il appelle « *high art* » (le grand art, ou les beaux-arts) est représenté uniquement par des moyens obsolètes, le « *low tech* » (WILLIAMS, 1996, p. 119). Sa réflexion semble illustrée par le phénomène d'école de Londres, puisque ce sont les supports et les techniques de production les plus traditionnels qui polarisent l'attention critique : dessin, travail d'après modèle, gravure. Marina Vaizey écrit de Leon Kossoff : « Dans ses dessins et ses tableaux, ce qui importe réellement est qu'ils aient été faits à la main – aspect qui, dans le contexte actuel, se rattache plus aisément à certaines formes d'artisanat, comme le tissage ou la poterie, dans la pratique desquelles le rythme physique prime sur le résultat artistique » (VAIZEY, 1979, p. 108)¹⁴.
- 39 Une polarisation s'opère dans le monde de l'art entre progressistes (Richard Cork, Lynda Morris, Caroline Tisdall et d'autres critiques à la recherche d'une avant-garde britannique) et réactionnaires (Giles Auty, Peter Fuller et ceux qui voient dans le passé le salut de l'art national). L'ensemble de ces intellectuels et critiques apprécie les peintres de l'école de Londres, mais pour des raisons très différentes : les plus progressistes y voient une nouvelle forme d'« *art for the people* », un art figuratif accessible à tous, tandis que les plus conservateurs apprécient les références à l'art passé et la préservation de techniques artistiques traditionnelles. Pour exposer sa vision, Peter Fuller crée en 1990 une nouvelle revue, *Modern Painters*, qui se consacre exclusivement à la peinture figurative, et en particulier à l'école de Londres. Il entre en conflit avec Nicholas Serota, directeur de la Royal Academy à l'époque du lancement de la revue, et ce dernier ne s'apaise que lorsque, devenu directeur de la Tate Gallery, il crée une salle dédiée à l'école de Londres à l'occasion du nouvel accrochage du musée. Critiques et historiens s'opposent aussi beaucoup sur le terrain des expositions : ainsi, *The Hard-Won Image* (*Hard-Won Image*, 1984), qui présente le renouveau figuratif britannique comme une arrière-garde « non-moderne » (*Hard-Won Image*, 1984, p. 4) sauvegardant des valeurs, produit tout un débat : certains auteurs accusent en effet sa rhétorique d'être moralisatrice et vont même jusqu'à qualifier l'idée directrice de la manifestation de « réactionnaire » (ROBERTS, 1984).
- 40 Une cause de tensions est avant tout la lecture historiographique des œuvres, c'est-à-dire ce que les auteurs infèrent de l'évolution de l'art, de son statut, son passé et donc de son futur. L'école de Londres correspond à un phénomène dépassant le cadre des seules expositions estampillées « école de Londres », ou présentant Auerbach, Bacon et Freud. Elle sert à constituer une image de l'art britannique et à rediscuter la question du rapport au modernisme – rapport qui représente, selon les différents points de vue des auteurs, la force ou la faiblesse de l'art britannique. Dans le cas d'un phénomène contemporain comme l'école de Londres, et dans un pays comme la Grande-Bretagne où la gestion de l'art relève d'organismes indépendants ou semi-privés, l'historiographie est indissociable de la question de la valeur de l'art, aux sens esthétique, culturel, mais aussi stratégique et marchand.

Un phénomène culturel et son enjeu national

L'utilisation d'un concept : expositions, exportation

- 41 L'école de Londres devient peu à peu partie intégrante de l'histoire de l'art national. L'exposition *Forty Years of Modern Art* présentait la figuration britannique contemporaine comme un mouvement à part entière, ce qui s'explique sans doute par le fait qu'elle venait à la suite des premières manifestations consacrées à l'école de Londres (*Forty Years of Modern Art*, 1986). Le commissaire de cette rétrospective historique – ce que les anglophones appellent *survey exhibition* –, Ronald Alley, eut cependant visiblement des difficultés à situer la salle « Francis Bacon and Figurative Painting in Britain », hésitant entre les mouvements d'après-guerre et l'âge contemporain. La situation choisie, à mi-parcours de l'exposition, entre l'Op Art et le Land Art, ne correspondait finalement à rien historiquement, et encore moins stylistiquement. Une autre exposition du même type, *British Art in the Twentieth Century – The Modern Movement*, eut lieu en 1985 à la Royal Academy, ce qui témoigne d'un désir, à l'époque, de donner une vision d'ensemble de l'art national au xx^e siècle. Cette dernière exposition se plaçait d'ailleurs plus explicitement encore dans la continuité de celle de Kitaj (*Human Clay*, 1976), avec une salle entière intitulée « The School of London ».
- 42 Dans les années 1990, cependant, la présence de la peinture figurative dans les expositions s'est estompée au fur et à mesure de l'émergence du néoconceptualisme et de la popularisation de l'art contemporain. On peut dire toutefois que, dix ans après *The Human Clay*, l'école de Londres était devenue un chapitre à part entière de l'histoire de l'art britannique. James Hyman a d'ailleurs mis en parallèle la place importante de celle-ci dans la politique du British Council et son influence sur les accrochages successifs de la Tate Gallery, montrant comment la restriction du nombre d'artistes et le rejet progressif de R. B. Kitaj hors de l'école de Londres avaient donné un vernis historique et national au groupe (HYMAN, 1998). Les expositions de ces peintres dans des galeries privées ont été également nombreuses à partir des années 1990, notamment à la Marlborough Fine Art et à la James Hyman Gallery. L'étiquette « école de Londres » a également servi lors de ventes publiques, comme celle de la collection d'une des collaboratrices de Marlborough Fine Art, Valerie Beston, chez Christie's en 2006.
- 43 L'une des dernières grandes expositions rétrospectives d'art britannique, *Blast to Freeze* (*Blast to Freeze*, 2002), présentait les peintres de l'école de Londres comme ayant assuré la persistance de la peinture en Grande-Bretagne. Cette approche poursuit celle d'Alistair Hicks, qui avait fait de l'école un courant pictural contemporain, en associant aux artistes chevronnés des peintres plus jeunes comme Maurice Cockrill ou Celia Paul (HICKS, 1989) – présentation similaire à celle de l'exposition du Musée Maillol de 1998 (*École de Londres*, 1998). Ainsi, au fur et à mesure de son utilisation, le sens et le contenu du concept sont renouvelés, mais toujours dans la perspective d'un courant artistique national.
- 44 C'est pourquoi Andrew Wilson compare l'école de Londres, telle qu'elle est élargie par Alistair Hicks, au Bloomsbury Group. Ces deux groupes éminemment nationaux ont eu, selon lui, pour fonction d'aider à définir l'art et la culture britanniques : « Le Bloomsbury Group était présenté comme ayant des positions d'avant-garde, très différentes de celles du monde de l'art britannique d'avant-guerre, et l'école de Londres

a une fonction similaire. Toutefois, si je n'adhère pas à l'idée d'une école de Londres, ce n'est pas par dédain envers les artistes eux-mêmes – encore que bien des œuvres demeurent peu convaincantes, car un trop grand nombre des artistes choisis par Hicks semble se contenter de produire des pastiches de l'école de Londres. Je suis plutôt réticent vis-à-vis de la manière dont les artistes sont présentés : comme une sorte de réincarnation du Bloomsbury Group, redescendu sur terre pour sauver l'art britannique » (WILSON, 1990, p. 43)⁴⁵.

- 45 Wilson critique donc avant tout la promotion qui est faite de ce groupe artistique, car elle le constitue comme une autorité morale de l'art, ainsi que comme une forme d'art officiel. L'école de Londres a en effet été utilisée comme figure de proue de l'art national. Cette dernière notion est très complexe à manier, du fait de la nécessité politique de parler d'art *britannique*, alors même que l'historiographie contemporaine fait la part belle à une production qui, en réalité, est majoritairement *anglaise*. Le phénomène de la décentralisation (*devolution*) a, d'autre part, compliqué les choses, puisque l'organisme chargé de la promotion de l'art dit « britannique » (British Art Council) a été fragmenté en 1994 en quatre sous-organismes (anglais, écossais, gallois et nord-irlandais). Que dire du centralisme, voire de l'élitisme, qui transparaît cependant sous la dénomination « de Londres » ? Le British Council, chargé à l'étranger de promouvoir l'art des îles Britanniques dans leur ensemble, choisit ainsi, dans les années 1980 et 1990, de mettre en avant l'école de Londres plutôt que de présenter la production figurative écossaise, pourtant fort riche, manifestation évidente de la *London fixation* – équivalent anglais du terme « parisianisme ».
- 46 En 1986, Frank Auerbach fut choisi pour le Pavillon britannique de la Biennale de Venise, après Lucian Freud en 1982. En 1995 – l'année où l'exposition *From London* est montrée dans plusieurs villes d'Europe (*From London*, 1995) –, Leon Kossoff représente à son tour la Grande-Bretagne à la Biennale. Nombre d'expositions à l'étranger ont aussi présenté les œuvres des peintres de l'école comme la quintessence de l'art britannique. *Eight Figurative Painters* fit connaître l'école de Londres aux États-Unis dès 1981 (*Eight Figurative Painters*, 1981) et le British Council montra ensuite *A School of London* successivement à Oslo, Venise et Düsseldorf (*School of London*, 1987), puis une autre exposition en Italie (*From Bacon to Now*, 1992) avant d'organiser, en 1995, une présentation de l'école au Luxembourg, à Lausanne et à Barcelone (*From London*, 1995).
- 47 Nous avons mentionné l'exposition de 1998 au Musée Maillol (*École de Londres*, 1998), seule et unique manifestation relative à l'école de Londres à Paris, puisque les autres expositions du British Council ne se sont jamais arrêtées en France. Seuls Francis Bacon et Lucian Freud y ont été exposés, et ce individuellement. L'école de Londres a été cependant décrite et discutée par Jean Clair (CLAIR, 1993 ; CLAIR, 1998), mais en reprenant largement l'approche et l'ensemble des éléments de la vulgate britannique. L'exposition *Lucian Freud* du Centre Georges-Pompidou (*Lucian Freud*, 1987) était, de même, accompagnée d'un livret dont les textes reprenaient la monographie de Lawrence Gowing sur Freud, et la dernière exposition de Bacon à Paris avait pour commissaire Michael Peppiatt. On peut considérer que la vision de l'art correspondant à l'école de Londres existait déjà dans notre pays, suite par exemple aux expositions montées par Bernard Ceysson (*Après le classicisme*, 1980 ; *Mythe, drame, tragédie*, 1982) et aux essais de Jean Clair (CLAIR, 1983 ; CLAIR, 1997). Cela peut expliquer que les œuvres de ces artistes aient toujours été accompagnées – et précédées – par un même discours, sans remise en question ni regard alternatif de la part des critiques français.

- 48 D'autres expositions, plus générales, ont suivi la tendance amorcée et matérialisée par le discours sur ce groupe de peintres. Ainsi, le British Council organisa en Inde *The Proper Study* (*Proper Study*, 1983), *The New British Painting – A Matter of Paint*, en tournée aux États-Unis (*New British Painting*, 1988), ou encore *Picturing People – British Figurative Art since 1945* (*Picturing People*, 1989), exposition du British Council montrée en Chine, en Malaisie et à Singapour. Signalons aussi, plus récemment, les rétrospectives organisées à Jérusalem (*British Figurative Painting*, 1992) et au Mexique (*Mirada Fuerte*, 2000). La présentation de l'art britannique sous ce jour cultivé et humaniste, dans des pays émergents ou d'anciennes colonies, relevait sans aucun doute d'une démarche diplomatique autant que d'une action culturelle.
- 49 En parallèle des activités du British Council, qui a énormément misé sur ces peintres, il faut mentionner, aux États-Unis, celles du Yale Center for British Art, fondé en 1972 grâce au legs de Paul Mellon, mécène et grand amateur d'art britannique. Avec son antenne londonienne, le Paul Mellon Centre, l'YCBA a également beaucoup fait pour la promotion de l'art britannique. Il a récemment exposé pour la seconde fois le mouvement avec *The School of London and their Friends* (*School of London*, 2000), grâce au prêt de la collection d'Elaine et Melvin Merians. L'exposition, à laquelle a collaboré le critique britannique Richard Cork, mettait encore l'accent sur le dessin et la culture classique des peintres. Ainsi, l'image de l'art britannique à l'étranger demeure liée à celle de l'école de Londres et s'inscrit-elle dans une perspective traditionaliste sur la création, s'articulant autour des notions de technique, d'héritage et d'authenticité.

L'école de Londres : mouvement néofiguratif, enjeu national et valeur culturelle

- 50 Même si certains de ces artistes ont atteint un seuil de notoriété tel qu'on les étudie et expose à présent individuellement, il faut parler d'une clôture de la notion plutôt que de son abandon : elle est figée, et n'est plus remise en question en tant que phénomène culturel. Ce qu'on nomme « école de Londres » dépasse largement la discussion sur les artistes eux-mêmes, car elle touche à des débats plus vastes, culturels, voire socioculturels.
- 51 En dépit des nombreuses expositions et manifestations tentant de démontrer l'existence et la validité historique et artistique du groupe, l'appellation « école de Londres » apparaît avant tout comme une construction purement historiographique, élaborée à partir de représentations du passé et de références théoriques et stylistiques, le terme « école » orientant d'emblée vers une perspective collective et rétrospective. Ainsi, le soi-disant phénomène artistique assure, de même qu'il repose sur, un ordonnancement, une classification chronologique et surtout une hiérarchisation des productions artistiques qui se fait en regard d'une certaine vision de l'histoire de l'art national, sans cesse reconstituée en fonction du présent. Les orientations et thèmes directeurs mis en évidence, de même que la focalisation sur une époque révolue et sur l'espace national, ont permis aux commentateurs des œuvres d'Auerbach, Bacon, Freud, Kossoff ou Andrews d'éviter les rapprochements avec l'art européen et américain des années 1960, 1970 et 1980, pour justement préserver l'apparence de spécificité nationale. Cela a conduit à l'omission de similitudes pourtant évidentes, par exemple entre l'art de Bacon, les œuvres d'Henri Cueco, de Vladimir

Velickovic ou de l'actionnisme viennois, de même qu'entre la peinture d'Auerbach, de Kossoff et l'expressionnisme abstrait.

- 52 La perspective nationale et la recherche de caractéristiques idiosyncrasiques ne sont pas cependant exceptionnelles à l'époque : l'école de Londres et son historiographie devraient être rapprochées des mouvements néofiguratifs tels qu'ils ont été étudiés par Benjamin Buchloh. Ce dernier a mis en évidence la dimension réactionnaire sous-jacente à la réception et à la présentation de la néofiguration en Allemagne, en Italie et aux États-Unis dans les années 1980, ainsi que la manière dont critiques, commissaires et galeries s'efforcent de renouer avec une tradition idéalisée, de reconstruire une histoire et un sens afin de « sauter » par-dessus les années 1960 et 1970, période de modernisme galopant (BUCHLOH, 1981)¹⁶. Paradoxalement, c'est ce retour à la figuration des années 1980 qui a remis ces peintres dans l'air du temps, alors même que le discours sur leur art, et leur promotion, se faisaient à rebours, par opposition avec ce mouvement postmoderne de retour à la peinture. Fuller a ainsi présenté Frank Auerbach et Francesco Clemente comme les deux extrêmes de la peinture contemporaine – d'un côté, un artiste de valeur, de l'autre, un charlatan sans vergogne (FULLER, 1983).
- 53 Par ailleurs, les conditions de nécessité d'une telle école de peinture *nationale*, et sa fonction de valeur sûre culturelle, ont commencé à disparaître dès lors que le marché de l'art – et l'économie et la politique britanniques – a vu les tendances conservatrices se diluer dans une appréhension moins rétrograde et plus dynamique de la culture et de l'identité nationales (le fameux « *Cool Britannia* », slogan utilisé pour promouvoir une Grande-Bretagne ouverte, moderne et pluriethnique). Le renouvellement dans les rangs du monde de l'art (avec l'arrivée de critiques comme Julian Stallabrass ou Matthew Collings, et l'ouverture de la Tate Modern) a conduit à un re-développement des supports et médias néo-conceptuels. Le succès de certains artistes de l'école de Londres les a également rendus difficilement abordables pour les institutions britanniques, qui ont fini par se tourner vers un nouveau groupe : les Young British Artists, autre « école » déterminée par le biais national. À bien des égards, ces derniers ont occupé la place, la « niche », des peintres de l'école de Londres. Rachel Whiteread, Gary Hume et Mark Wallinger ont à leur tour représenté la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise (respectivement en 1997, 1999 et 2001) et ont été exposés partout dans le monde – et même à la Royal Academy. On note cependant, d'une part, que les YBAs ne sont jamais présentés comme étant en rupture avec l'école de Londres mais, au contraire, que les auteurs tendent à en faire les héritiers d'un esprit ou d'un style britannique qui aurait été redécouvert grâce à ces artistes. Ainsi, l'ouvrage de Matthew Collings *Blimey! From Bohemia to Britpop*, introduction à l'art contemporain et véritable best-seller outre-Manche, présente un panorama de l'art britannique dont le sous-titre est *From Bacon to Hirst* (COLLINGS, 1997). D'autre part, une spécificité britannique demeure dans la présentation des artistes par les institutions culturelles : il s'agit du désir de continuité dont témoignent, par exemple, l'exposition de Ron Mueck à la National Gallery (Ron Mueck, 2003) – organisée selon un principe similaire à *Artist's Eye* –, la conférence commune donnée par Gary Hume et Frank Auerbach à la Royal Academy en 2001 ou le rapprochement de Damien Hirst et de Francis Bacon à la Gagosian Gallery (*Damien Hirst*, 2006).

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEY, 1964 : Ronald Alley, *Francis Bacon*, Londres, 1964.
- *Après le classicisme*, 1980 : *Après le classicisme*, Bernard Ceysson éd., (cat. expo., Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1980), Saint-Étienne, 1980.
- *Artist's Eye. Bacon*, 1985 : *Artist's Eye. Francis Bacon* (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1985), Londres, 1985.
- *Artist's Eye. Freud*, 1987 : *Artist's Eye. Lucian Freud* (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1987), Londres, 1987.
- *Artist's Eye. Hockney*, 1981 : *Artist's Eye. David Hockney* (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1981), Londres, 1981.
- *Artist's Eye. Kitaj*, 1980 : *Artist's Eye. R. B. Kitaj* (cat. expo., Londres, National Gallery, 1980), Londres, 1980.

- BERTRAM, 1951 : Anthony Bertram, *A Century of British Painting (1851-1951)*, Londres, 1951.
- *Blast to Freeze*, 2002 : *Blast to Freeze. British Art in the 20th century*, (cat. expo., Wolfsburg, Kunsthau, 2002-2003/Toulouse, Les Abattoirs, 2003), Wolfsburg, 2002 ; trad. fr. : *L'art britannique au xx^e siècle. Blast to Freeze*, Toulouse, 2003.
- *British Art*, 1986 : *British Art in the Twentieth Century. The Modern Movement*, Susan Compton éd., (cat. expo., Londres, Royal Academy of Art, 1986), Londres, 1986.
- *British Figurative Painting*, 1992 : *British Figurative Painting of the 20th century*, Yigal Zalmona éd., (cat. expo., Jérusalem, The Israel Museum, 1992), Jérusalem, 1992.
- BUCHLOH, 1981 : Benjamin Buchloh, « Figures of Authority, Ciphers of Repression. Notes on the Return to Figuration in European Painting », dans *October*, 16, printemps 1981, p. 39-68 ; repris dans *Art after Modernism. Rethinking Representation*, Brian Wallis éd., (cat. expo., New York, New Museum of Contemporary Art, 1984), Boston, 1984, p. 107-134.

- CAPPOCK, 2003 : Margarita Cappock, « Works on Paper by Francis Bacon in the Hugh Lane Gallery, Dublin », dans *The Burlington Magazine*, CXLV/1199, février 2003, p. 73-81.
- CAPPOCK, 2004 : Margarita Cappock, « Bacon and Ingres », dans *Francis Bacon. Tradition*, 2004, p. 246-261.
- CAPPOCK, 2005 : Margarita Cappock, *Francis Bacon's Studio*, Londres, 2005 (trad. fr. : *Francis Bacon : l'atelier*, Lausanne, 2006).
- CAUSEY, 1990 : Andrew Causey, « The Possibilities of British Realism », dans *The Pursuit of the Real*, 1990, p. 19-27.
- CLAIR, 1980 : Jean Clair, « Données d'un problème », dans *Les réalismes (1919-1939)*, Jean Clair éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1980), Paris, 1980, p.8-14.
- CLAIR, 1983 : Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, 1983.

- CLAIR, 1993 : Jean Clair, « *Nuda Veritas : Lucian Freud* », dans *Connaissance des Arts*, 493, mars 1993, p. 114-123.
- CLAIR, 1997 : Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, 1997.
- CLAIR, 1998 : Jean Clair, « L'école de Londres aujourd'hui », dans *Connaissance des Arts*, 556, décembre 1998, p. 78-84.
- COHEN, 1995 : David Cohen, « 'Grand, Living and Quirky Forms': Six Painters of the School of London », dans *From London*, 1995, p. 15-31.
- COLLINGS, 1997 : Matthew Collings, *Blimey! From Bohemia to Britpop. The London Art World from Francis Bacon to Damien Hirst*, Cambridge, 1997.
- *Constable. Le choix de Lucian Freud*, 2003 : *Constable. Le choix de Lucian Freud*, Olivier Meslay, John Gage, Anne Lyles éd., (cat. expo., Paris, Grand Palais, 2003), Paris 2003.
- CORK, 1983 : Richard Cork, « Frank Auerbach », dans *The Evening Standard*, 3 février 1983, p. 25 ; repris dans *New Art, New Sculpture, New Money. Art in the Eighties*, New Haven/Londres, 2003, p. 262-266.
- CUZIN, 1993 : Jean-Pierre Cuzin, « Introduction », dans *Copier créer*, Jean-Pierre Cuzin éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1993), Paris, 1993.

- *Damien Hirst*, 2006 : *Damien Hirst. A Thousand Years and Triptychs*, (cat. expo., Londres, Gagosian Gallery, 2006), Londres, 2006.
- *David Bomberg*, 1979 : *David Bomberg. The Later Years* (cat. expo., Londres, Whitechapel Gallery, 1979), Londres, 1979.
- *David Bomberg*, 1988 : *David Bomberg*, Richard Cork éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1988), Londres, 1988.
- DURHAM, 1985 : Andrew Durham, « Note on Technique », dans *Francis Bacon*, 1985, p. 231-233.

- *École de Londres*, 1998 : *L'école de Londres. De Bacon à Bevan*, Bertrand Lorquin, Michael Peppiatt éd., (cat. expo., Paris, Musée Maillol, 1998), Paris, 1998.
- *Eight Figurative Painters*, 1981 : *Eight Figurative Painters*, Lawrence Gowing éd., (cat. expo., New Haven, Yale Center for the British Arts, 1981), New Haven, 1981.
- *Encounters*, 2000 : *Encounters. New Art from the Old*, Richard Morphet éd., (cat. expo., Londres, National Gallery, 2000), Londres, 2000.

- FARSON, 1990 : Daniel Farson, « Muriel's Boys », dans *Modern Painters*, 3/2, été 1990, p. 111-113.
- *Figurable: Francis Bacon*, 1993 : *Figurable: Francis Bacon*, David Sylvester, David Mellor éd., (cat. expo., Venise, Museo Correr, 1993), Milan, 1993.
- *Forgotten Fifties*, 1984 : *The Forgotten Fifties*, Julian Spalding éd., (cat. expo., Sheffield, Graves Art Gallery, 1984), Sheffield, 1984.
- *Forty Years of Modern Art*, 1986 : *Forty Years of Modern Art*, Ronald Alley éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1986), Londres, 1986.

- Francis Bacon, 1962 : *Francis Bacon*, John Rothenstein éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1962), Londres, 1962.
- Francis Bacon, 1963 : *Francis Bacon*, Ronald Alley éd., (cat. expo., Guggenheim Museum, New York, 1963), New York, 1963.
- Francis Bacon, 1965 : *Francis Bacon* (cat. expo., Paris, Galerie Maeght, 1965), Paris, 1965.
- Francis Bacon, 1984 : *Francis Bacon, peintures récentes*, (cat. expo., Paris, Galerie Maeght-Lelong, 1984), Paris, 1984.
- Francis Bacon, 1985 : *Francis Bacon*, Dawn Ades, Andrew Forge éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1985), Londres, 1985.
- Francis Bacon, 1993 : *Francis Bacon*, Ronald Alley éd., (cat. expo., Lugano, Museo d'Arte Moderna, 1993), Lugano 1993.
- Francis Bacon, 1998 : *Francis Bacon. Important Paintings from the Estate*, Sam Hunter éd., (cat. expo., New York, Tony Shafrazi Gallery, 1998), New York, 1998.
- Francis Bacon's Studio, 2001 : *Francis Bacon's Studio*, Barbara Dawson, Margarita Cappock éd., (cat. expo., Dublin, Hugh Lane Gallery, 2001), Dublin, 2001.
- Francis Bacon. *Profane*, 2004 : *Francis Bacon, le profane et le sacré*, Michael Peppiatt éd., (cat. expo., Paris, Musée Maillol, 2004), Paris, 2004.
- Francis Bacon. *Tradition*, 2004 : *Francis Bacon and the Tradition of Art*, Wilfried Seipel, Christoph Vitali éd., (cat. expo, Vienne, Kunsthistorische Museum, 2003-2004/ Riehen-Bâle, Fondation Beyeler, 2004), Londres, 2004.
- Frank Auerbach, 1978 : *Frank Auerbach*, Catherine Lampert éd., (cat. expo., Londres, Hayward Gallery, 1978) Londres, 1978.
- Frank Auerbach, 1986 : *Frank Auerbach, Paintings 1977-1985*, Catherine Lampert éd., (cat. expo., Venise, Pavillon Britannique, 42^e Biennale de Venise, 1986), Londres, 1986.
- Frank Auerbach and the National Gallery, 1995 : *Frank Auerbach and the National Gallery. Working After the Masters*, Colin Wiggins éd., (cat. expo., Londres, National Gallery, 1995), Londres, 1995.
- Frank Auerbach, 2001 : *Frank Auerbach. Paintings and Drawings (1945-2001)*, Catherine Lampert, Norman Rosenthal éd., (cat. expo., Londres, Royal Academy of Art, 2001), Londres, 2001.
- From Bacon to Now, 1992 : *From Bacon to Now. The Outsider in British Figuration*, Keith Patrick éd., (cat. expo., Florence, Palazzo Vecchio, 1992) Milan, 1992.
- From London, 1995 : *From London*, Richard Calvocoressi, David Cohen, Bruce Bernard éd., (cat. expo., Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1995), Londres, 1995.
- FULLER, 1983 : Peter Fuller, « Auerbach versus Clemente », dans *Art Monthly*, 63, février 1983, p. 11-13.
- FULLER, 1986 : Peter Fuller, « Auerbach's Vision », dans *Art Monthly*, 98, juillet-août 1986, p. 3-6.
- GARLAKE, 1998 : Margaret Garlake, *New Art, New World. British Art in Post-war Society*, New Haven/ Londres, 1998.
- Hard-Won Image, 1984 : *The Hard-Won Image. Traditional Methods and Subjects in Recent British Art*, Richard Morphet éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1984), Londres, 1984.

- HARRISON, 2005 : Martin Harrison, *In Camera. Francis Bacon, Photography, Film and the Practice of Painting*, Londres, 2005 ; trad. fr. : *Francis Bacon, la chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, Arles, 2006.
- HERON, 1949 : Patrick Heron, « The School of London », dans *The New Statesman and Nation*, XXXVII/944, 9 avril 1949, p. 351.
- HICKS, 1985 : Alistair Hicks, « Talking to Francis », dans *The Spectator*, 254/8185, 25 mai 1985, p. 36-37.
- HICKS, 1989 : Alistair Hicks, *The School of London. The Resurgence of Modern Painting*, Oxford, 1989.
- HOCKNEY, 2001 : David Hockney, *Secret Knowledge*, Londres, 2001.
- HUGHES, 1990 : Robert Hughes, *Frank Auerbach*, Londres, 1990.
- *Human Clay*, 1976 : *The Human Clay*, R. B. Kitaj éd., (cat. expo., Londres, Arts Council of Great Britain, 1976), Londres, 1976.
- HYMAN, 1991 : James Hyman, « A School of London in Little England », dans *Art Monthly*, 150, oct. 1991, p. 21-23.
- HYMAN, 2001 : James Hyman, *The Battle for Realism: Figurative art in Britain during the Cold War (1945-1960)*, New Haven/Londres, 2001.
- HYMAN, 2002 : James Hyman, « The Persistence of Painting », dans *Blast to Freeze*, 2002, p. 255-286.
- IRONSIDE, 1947 : Robin Ironside, *Painting since 1939*, Londres, 1947.
- JONES, 2004 : Jonathan Jones, « Art Profile: Lucian Freud », dans *The Guardian*, 2 avril 2004, p. 19.
- *Lucian Freud*, 1987 : *Lucian Freud*, Andrea Rose éd., (cat. expo., Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987), Londres, 1987.
- *Lucian Freud*, 1988 : *Lucian Freud. Works on Paper* (cat. expo., Londres, South Bank Center, 1988), Londres, 1988.
- *Lucian Freud*, 2004 : *Lucian Freud. Recent paintings and etchings* (cat. expo., Londres, Wallace Collection/New York, Acquavella Galleries, 2004), New York, 2004.
- MINIHAN, 1977 : Janet Minihan, *The Nationalisation of Culture*, Londres, 1977.
- *Mirada Fuerte*, 2000 : *La Mirada Fuerte. Pintura Figurative de Londres*, Andrew Dempsey éd., (cat. expo., Mexico, Museo de Arte Moderno, 2000), Londres/Mexico, 2000.
- MULHOLLAND, 2003 : Neil Mulholland, *The Cultural Devolution: Art in Britain in the Late Twentieth Century*, Hants, 2003.
- *Mythe, drame, tragédie*, 1982 : *Mythe, drame, tragédie*, Bernard Ceysson éd., (cat. expo., Saint-Étienne, Musée d'art et d'industrie, 1982), Saint-Étienne, 1982.

- *Narrative Paintings*, 1979 : *Narrative Paintings. Figurative Art of Two Generations*, Timothy Hyman éd., (cat. expo., Bristol, Arnolfini Gallery, 1979), Bristol, 1979.
- *New British Painting*, 1988 : *The New British Painting*, Edward Lucie-Smith éd., (cat. expo., Cincinnati, Contemporary Art Center, 1988), Londres, 1988.
- OGDEN, 2001 : Perry Ogden, *7 Reece Mews. Francis Bacon's Studio*, Londres, 2001.
- *Paris Post-War*, 1993 : *Paris Post-War. Art and Existentialism*, Sarah Wilson, David Mellor éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1992), Londres 1993.
- PEPPIATT, 1981 : Michael Peppiatt, « Les rêves décomposés de Francis Bacon », dans *Connaissance des arts*, 351, mai 1981, p. 48-57.
- PEPPIATT, 1987 : Michael Peppiatt, « Could there be a School of London? », dans *Art International*, 1, automne 1987, p. 7-12.
- PEPPIATT, 2006 : Michael Peppiatt, *L'école de Londres*, Paris, 2006.
- PEVSNER, (1956) 1964 : Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, (Londres, 1956), Londres, 1964.
- *Picturing People*, 1989 : *Picturing People. British Figurative Art since 1945*, (cat. expo., Kuala Lumpur, National Art Center, 1989), Londres, 1989.
- PODRO, 1987 : Michael Podro, « Dépeindre le veau d'or », dans *Cahiers du musée national d'art moderne*, 21, sept. 1987, p. 47-67.
- PORTER, 1996 : Roy Porter, « No Vision, Please. We're British », dans *Tate, the Art Magazine*, 9, été 1996, p. 51-54.
- *Proper Study*, 1984 : *The Proper Study. Contemporary Figurative Paintings from Britain*, Norbert Lynton éd., (cat. expo., Delhi, Lalit Kala Akademi, 1984), Londres, 1984.
- *Pursuit of the Real*, 1990 : *The Pursuit of the Real. British Figurative Painting from Sickert to Bacon*, Tim Wilcox éd., (cat. expo., Manchester, City Art Gallery, 1990), Londres, 1990.
- READ, 1951 : Herbert Read, *Contemporary British Art*, Londres, 1951.
- REYNOLDS, 1988 : Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Robert R. Wark éd., (Londres, 1769), New Haven/Londres, 1988.
- ROBERTS, 1984 : Andrew Brighton, Peter Fuller, John Roberts, « The Naked and the Dead. Three Views on 'The Hard-Won Image' », dans *Art Monthly*, 79, sept. 1984, p. 13-17.
- ROBERT, 1981 : Hewison Robert, *In Anger: Culture in the Cold War 1945-60*, Oxford, 1981.
- *Ron Mueck*, 2003 : *Ron Mueck at the National Gallery*, Colin Wiggins éd., (cat. expo., Londres, Tate Gallery, 2003), Londres, 2003.
- ROSE, 1995 : Andrea Rose, « Preface », dans *From London 1995*, p. 6-8.
- *School of London*, 1987 : *A School of London. Six Figurative Painters*, Michael Peppiatt éd., (cat. expo., Oslo, Kunsternes Hus, 1987), Londres, 1987.

- *School of London*, 1989 : *The School of London. Works on Paper* (cat. expo., Londres, Odette Gilbert Gallery, 1989), Londres, 1989.
- *School of London*, 2000 : *The School of London and their Friends. The Collection of Elaine and Melvin Merians*, Richard Cork éd., (cat. expo., New Haven, Yale Center for the British Arts, 2000), New Haven, 2000.
- SINFIELD, 1989 : Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain*, Oxford, 1989.
- STRAND, 1988 : John Strand, « Do you remember the Fifties? », dans *Art International*, 3, automne 1988, p. 6-12.
- STRINGHAM, 1985 : Robin Stringham, « Francis Bacon: The Fifties », dans *Arts Magazine*, 60/2, oct. 1985, p. 84-87.
- SYLVESTER, 1948 : David Sylvester, « Les Problèmes du peintre, Paris-Londres 1947 », dans *L'âge nouveau*, 1948, 29, p. 94-98 ; 30, p. 114-118 ; 31, p. 107-110.
- SYLVESTER, 1950 : David Sylvester, « Two Painters », dans *Britain Today*, juillet 1950, p. 36-39.
- SYLVESTER, 1976 : David Sylvester, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, Londres, 1976.
- SYLVESTER, 1993 : David Sylvester, « Bacon's Course », dans *Modern Painters*, 6/2, été 1993, p. 14-21.

- *Transformation of Appearance*, 1991 : *The Transformation of Appearance*, Paul Moorhouse éd., (cat. expo., Norwich, Sainsbury Center for Visual Arts, 1991), Londres, 1991.
- *Transition*, 2002 : *Transition. The London Art Scene in the Fifties*, Martin Harrison éd., (cat. expo., Londres, Barbican Art Centre, 2002), Londres, 2002.
- *Travelling Companions*, 2001 : *Travelling Companions. Chardin-Freud* (cat. expo., Ipswich, Art Gallery, 2001), Londres, 2001.
- *Triumph of Painting*, 2005 : *The Triumph of Painting*, Alison Gingeras, Barry Schwabsky éd., (cat. expo., Londres, Saatchi Gallery, 2005), Londres, 2005.

- *Unbound*, 1994 : *Unbound. Possibilities in Painting*, Adrian Searle éd., (cat. expo., Londres, Hayward Gallery, 1994), Londres, 1994.

- VAIZEY, 1979 : Marina Vaizey, « Leon Kossoff », dans *Art International*, 23/5, été 1979, p. 103-108.
- VANBAELINGHEM, 2006 : Marjorie Vanbaelinghem, « La critique d'art et les relations franco-britanniques, 1949-1954 », dans Diana Cooper-Richet, Michel Rapoport éd., *L'entente cordiale*, Paris, 2006, p. 221-229.
- VANBAELINGHEM, à paraître : « The School of London as missing piece in Benjamin Buchloh's Theory of Re-Nationalization », dans Rachel Hutchins, Jeremy Tranmer éd., *Nationalism in the English-Speaking World*, Cambridge, à paraître.

- WEST, 1987 : Thomas West, « The School of Experience », dans *Art International*, 1, automne 1987, p. 65-68.
- WILLIAMS, 1996 : Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, Londres/New York, 1996.

– WILSON, 1990 : Andrew Wilson, « British Art: From Auerbach to Auerbach (*sic*) », dans *Art Monthly*, 142, décembre-janvier 1990-1991, p. 42-43.

NOTES

1. « *The Colony Room* has become a leitmotiv in the presentation of the School of London. Why? Because its portraits of Bacon and Freud and the depiction of the legendary Soho drinking club enshrine the idea of a group » (HYMAN, 1991, p. 21).
2. Sur le sujet, citons SINFIELD, 1989, qui offre un tableau complet de la culture et des idéologies de l'époque ; ROBERT, 1981 et MINIHAN, 1977. L'article de STRAND (1988), définit la période à travers les figures de Beckett et de Sartre et l'influence de la France.
3. « The fact that a tentative collective history goes back to the late fifties is important. The character of their work still relates to post-war debates concerned with moral, existential problem of personal identity more than the issues of modernism that were central to the sixties » (CAUSEY, 1990, p. 27).
4. « The pictures [...] have a distressing quality which reminds us that Auerbach, born in Berlin and sent to Britain as a boy to escape the horrors of Nazi persecution, has affinities with German art. Some of his faces, haggard and vulnerable in the gloom, seem burdened by a tragic view of life. They doubtless reflect Auerbach's inability to forget his own traumatic experience of the heartless, sadistic crimes perpetrated by the forces of evil during his childhood [...] » (CORK, 1983, p. 25).
5. Le premier carnet a été présenté par Barry Joule peu après la mort de l'artiste et a donné lieu à une controverse, puis un procès avec l'ayant droit de Bacon, au sujet de son authenticité. Le deuxième ensemble d'archives, appelé « Robertson Collection », et composé de rebuts de l'atelier de Bacon, donnés par ce dernier à un artisan travaillant chez lui, a été mis en vente en 2006 en Angleterre.
6. « Tandis que le style de Freud se développait, durant les années de xénophobie de l'immédiat après-guerre, les critiques se firent de plus en plus déterminés à le définir et à le classer au moyen de références à des caractéristiques prétendument nationales. Régnaient à l'époque non seulement un fort sentiment nationaliste, mais aussi une rancœur anti-allemande quasi omniprésente et un antisémitisme très répandu » [« As Freud's work changed in the xenophobic first years after the war, so reviewers became more determined to classify it through references to supposed national characteristics. Not only was nationalism strong but so too was pervasive anti-German feeling and widespread anti-semitism »] (HYMAN, 2001, p. 106).
7. Voir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Robert R. Wark éd., New Haven/Londres, 1988, notamment les *Discours* III et IV.
8. « Most contemporary artists view art history as an image or as a pool of formal devices and accomplishments. Whether in mockery or reverence, they feel remote from painters of the past. Not so with the artists in this exhibition: Poussin, Velazquez, Rembrandt, Van Gogh are heroes, but friends and comrades too. Haunted and inspired in equal measure by what artist Helen Lessore called the 'great tradition', they have copied and vied with the masterpieces of humanistic, representational oil painting of the last half-dozen centuries. When Auerbach is anxious about how he should finish a painting, he visits the National Gallery, suggesting a hard-nosed and unsentimental attachment to the Old Masters » (COHEN, 1995, p. 17).
9. « Seeking simple definitions, postwar commentators settled on Gainsborough, Blake, Turner and Constable as evidences that 'British art has been predominantly romantic' » (GARLAKE, 1998, p. 64). Elle cite ici l'historien Anthony Bertram (BERTRAM, 1951).

10. Des peintres comme Derrick Greaves, Edward Middleditch, Jack Smith et John Bratby ont été regroupés dans cette « Kitchen Sink School » (voir *Forgotten Fifties*, 1984 ; *Transition*, 2002).
11. Jean Clair, dans le catalogue de l'exposition *Les réalismes*, suggère que le réalisme marque un « retour » à la réalité après la Première Guerre mondiale (CLAIR, 1980, p. 8). Après la Seconde Guerre mondiale, et surtout dans la période contemporaine, le réalisme redevient un enjeu : « Depuis les années 1980, les tenants de la peinture réaliste lui ont conféré une fonction réactionnaire, celle d'antidote à ce qu'ils voient comme étant les excès de l'art contemporain » (HYMAN, 2001, p. 3).
12. « Their work was appropriated and presented as an antidote to the excesses perceived in international vanguard culture » (HYMAN, 2001, p. 282).
13. « The implication is that great pictures are great because we need them to be. Thus, in arguing the case for continuity of approach between pictures from the past and the present, Podro in fact constructs the analytical criteria with which to evaluate the achievements of the past and the present, overestimating Auerbach's faith in his own cultural agency » (MULLHOLLAND, 2003, p. 95).
14. « In drawings and paintings the quality of their being handmade, the importance of the gesture – more readily understood perhaps today in the context of certain crafts, such as weaving or making pots, in which physical rhythm can be all important in its relation to artistic results – is paramount » (VAIZEY, 1979, p. 105).
15. « Just as the Bloomsbury group were meant to have presented an avant-garde position within the pre-war British scene, so the School of London is regarded in a similar light. However, my disagreement with the nature of the School of London is not with the artists, though much of the work fail to convince, as too many of the artists chosen by Hicks seem to be content with producing 'School-of-London-painting-by-number-pictures', but in the manner of their presentation here as some sort of latter-day Bloomsbury group out to save the British art world » (WILSON, 1990, p. 43).
16. J'ai tenté de mener cette comparaison dans l'article « La critique d'art et les relations franco-britanniques, 1949-1954 », voir : VANBAELINGHEM, à paraître.

RÉSUMÉS

La notion d'« école de Londres », apparue en Grande-Bretagne à la fin des années 1940, a servi de porte-étendard à une peinture figurative, humaniste et traditionnelle. Regroupant des artistes comme Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucian Freud et Leon Kossoff, elle est devenue l'objet d'études et d'expositions nationales et internationales dans les années 1980 et 1990.

Cet essai vise à montrer que cette école est une entité hybride, entre concept critique, construction historique et enjeu culturel, dont la temporalité elle-même est complexe, puisque commissaires d'exposition et critiques la ramènent à la grande tradition picturale européenne tout autant qu'à l'après-guerre.

Cependant, la manière dont l'école est présentée révèle surtout des tendances et des débats caractéristiques de l'historiographie britannique contemporaine. De même, le regard porté sur ses deux figures de proue, Francis Bacon et Lucian Freud, a évolué en fonction de cette perspective collective et académique. L'école de Londres constitue alors, à bien des égards, une

« école britannique », représentante idéale de l'art national dans un contexte international particulier.

The School of London, a phrase that was coined in the late forties in Great Britain, incarnates the survival of humanistic figurative painting in the contemporary era. With artists such as Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucian Freud and Leon Kossoff among its ranks, it began to be widely exhibited and discussed in the eighties and nineties.

This essay hopes to give an account of the School of London as a critical and cultural concept, based on representations of national artistic achievements as well as on eclectic historical references ranging from the Grand Manner to a largely idealized post-war context.

The exhibitions and writings about the School of London are therefore more about the present than about the past, as they give insight into the British art scene of the late twentieth century. The individual reception of painters such as Francis Bacon and Lucian Freud was also influenced by the collective, traditionalist and sometimes overtly retrograde perspective that characterized the phenomenon as a whole. Conversely, one may see the School of London as a cultural and historical construct that came to embody British Art at home and abroad in a specific international context.

Der Ende der 1940-er Jahre in Groß-Britannien aufgekommene Begriff der „Londoner Schule“ wurde zum Etikett für eine gegenständliche, humanistische und traditionelle Malerei. Durch Mitgliedernamen wie Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucian Freud und Leon Kossoff wurde der Begriff in den achtziger und neunziger Jahren Gegenstand der Forschung und verschiedener nationaler und internationaler Ausstellungen.

Dieser Aufsatz unternimmt die Darstellung der Schule als eine heterogenes Zusammenspiel aus kritischem Konzept, historischem Konstrukt und kulturellem Kontext, dessen Zeitlichkeit sich selbst als komplex herausstellt, da der Begriff von Kuratoren und Kritikern sowohl mit der großen europäischen Maltradition als auch mit der Nachkriegszeit in Verbindung gebracht wird. Allerdings werden anhand der Art der Darstellung der Schule vor allem die unterschiedlichen Richtungen und Auseinandersetzungen innerhalb der britischen Kunstgeschichtsschreibung deutlich. Darüber hinaus hat sich auch der Blick auf ihre zwei wohl berühmtesten Vertreter Francis Bacon et Lucian Freud durch diese kollektive und akademische Ebene gewandelt. Die Londoner Schule versteht sich also in vielerlei Hinsicht als eine „britische Schule“ und verkörpert somit ein Ideal nationaler Kunst vor einem besonderen internationalen Hintergrund.

La definizione di “scuola di Londra”, apparsa in Gran Bretagna alla fine degli anni '40, incarna la rinascita di una pittura figurativa, umanista e tradizionale. Raggruppando artisti come Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucian Freud e Leon Kossoff, è stata, fra il 1980 e il 1990, oggetto di studi e di mostre nazionali e internazionali.

Questo saggio vuole rilevare come questa scuola sia un'entità ibrida, a metà fra la nozione critica, la costruzione storica e l'implicazione culturale, e che la complessità della sua datazione ha fatto sì che curatori di mostre e critici l'abbiano ricondotta sia alla grande tradizione pittorica europea che al dopoguerra.

Tuttavia il modo in cui la “scuola di Londra” viene presentata è rivelatore delle tendenze e dei dibattiti della storiografia britannica contemporanea. Così, l'orientamento dello studio delle sue due figure preminenti, Francis Bacon e Lucian Freud, si è sviluppato in funzione di una prospettiva collettiva e accademica. La “scuola di Londra” implica allora sotto molti aspetti una “scuola britannica”, rappresentante ideale di un'arte nazionale in un contesto internazionale particolare.

El concepto de «escuela de Londres», aparecido en Gran Bretaña a finales de los años cuarenta, sirvió para llevar el estandarte de una pintura figurativa, humanista y tradicional. Al agrupar

artistas tales como Michael Andrews, Frank Auerbach, Francis Bacon, Lucian Freud y Leon Kossoff, pasó a ser el objeto de estudios y exposiciones nacionales e internacionales en los años ochenta y noventa.

Este ensayo tiene por objeto poner de manifiesto que esta escuela es una entidad híbrida, entre concepto crítico, construcción histórica y lo que está en juego a nivel cultural, cuya misma temporalidad es compleja, dado que los Comisarios de exposición así como los críticos la vinculan tanto a la Gran Tradición ilustrada europea como a la posguerra.

Sin embargo, la manera en que presenta la escuela revela sobre todo tendencias y debates característicos de la historiografía británica contemporánea. Del mismo modo, la mirada hacia sus dos figuras de proa, Francis Bacon y Lucian Freud, evolucionó en función de esta perspectiva colectiva y académica. La escuela de Londres constituye entonces, en muchos aspectos, una «escuela británica», una representante ideal del arte nacional en un contexto internacional particular.

INDEX

Index géographique : Grande-Bretagne

Keywords : The School of London, exhibitions, national artistic history, british art, historiography, Grand Manner

Mots-clés : école de Londres, expositions, histoire artistique nationale, art britannique, historiographie, Grand Manner, identité artistique

Index chronologique : 1900

AUTEURS

MARJORIE VANBAELINGHEM

Ancienne élève de l'ENS, agrégée d'anglais, elle a achevé en 2006 une thèse sur le statut de la figuration et de la tradition dans l'art britannique du dernier quart du xx^e siècle. Elle a publié des articles sur Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach et Paula Rego, sur l'historiographie et la critique d'art britanniques, et plus particulièrement sur les notions de nationalisme et de conservatisme. Elle était chercheur invité au Yale Center for British Art en 2006 et enseigne actuellement à l'Université de Paris XII.