Revue Française de Civilisation Britannique

French Journal of British Studies

XIII-4 | 2006

Art et nation en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle

Ce que la peinture d'histoire fit à la nation britannique : l'invention picturale de la Grande-Bretagne (1688-1836)

What History Painting Did to the British Nation: The Pictorial Invention of Britain (1688-1836)

Isabelle Baudino

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1634>

DOI : 10.4000/rfcb.1634

ISSN : 2429-4373

Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0248-9015

Référence électronique

Isabelle Baudino, « Ce que la peinture d'histoire fit à la nation britannique : l'invention picturale de la Grande-Bretagne (1688-1836) », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XIII-4 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1634> ; DOI : 10.4000/rfcb.1634

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ce que la peinture d'histoire fit à la nation britannique : l'invention picturale de la Grande-Bretagne (1688-1836)

What History Painting Did to the British Nation: The Pictorial Invention of Britain (1688-1836)

Isabelle Baudino

- 1 Le genre pictural « peinture d'histoire » est issu de la redéfinition du métier de peintre qui eut lieu en Europe à la Renaissance. Jusque-là, les « imagiers » (ainsi les appelait-on au Moyen Âge) avaient été considérés comme des artisans regroupés dans des corporations, pratiquant un métier manuel – un art mécanique – et se trouvaient en situation d'exécutants de commandes conçues et rétribuées par des mécènes. Dans les villes italiennes où les humanistes redécouvraient les textes antiques, une lecture erronée du vers d'Horace *ut pictura poesis* autorisa alors un nouveau parallèle entre la poésie et la peinture. En devenant la sœur de la poésie, la peinture accédait au cercle des arts libéraux et celui qui la pratiquait pouvait devenir un intellectuel. Quittant sa dépouille d'artisan, le peintre pouvait substituer au cadre corporatif un autre principe de regroupement réservé aux professionnels libéraux, celui de l'académie (conçue sur le modèle des cercles philologiques néo-platoniciens).
- 2 Pour être considéré comme un artiste libéral, à l'égal du poète, le peintre devait s'adonner à un genre pictural narratif c'est-à-dire tirer ses sujets picturaux de sources textuelles (religieuses, mythologiques, littéraires ou historiques) et s'inspirer de la rhétorique (art libéral reconnu qui appartenait au *Trivium*) afin de produire des toiles dont la valeur d'exemplarité spirituelle ou morale était indéniable. Ces compositions logocentrées lui donnaient la possibilité de faire la preuve de son érudition mais aussi de sa maîtrise plastique puisqu'il devait accorder une attention particulière au rendu de la figure humaine sur des formats de grande taille. En glosant sur la formule de David Green

et Peter Seddon : *'History painting was the primary aim and raison d'être of academic training'*, nous pouvons donc souligner l'étroitesse de la relation qui vint à unir, sur le continent, la création des académies d'art, la pratique de la peinture d'histoire et la promotion sociale des peintres¹.

- 3 Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, tandis que ce modèle académique se diffusait et s'amplifiait, en France notamment (où l'Académie royale de peinture et de sculpture fut fondée à Paris en 1648), la peinture d'histoire devint le genre suprême, exploité pour ses qualités didactiques par les iconocrates religieux ou politiques qui l'employèrent au service de la Contre-réforme, de l'absolutisme royal et, plus communément, en firent un instrument de propagande. Or dans une Angleterre marquée à l'époque par des accès d'iconoclasme, ravagée par les guerres civiles et déstabilisée par des soubresauts politiques, aucune académie de ce type ne vit le jour et aucune tradition autochtone de pratique de la peinture d'histoire ne fut établie.
- 4 Mais, que ce soit dans les domaines politique ou artistique, les dernières années du XVII^e siècle et les premières du XVIII^e inaugurèrent outre-Manche des changements décisifs. La « glorieuse » révolution de 1688, l'acte d'union avec l'Écosse de 1707 et la succession hanovrienne de 1714 constituent les étapes fondatrices de l'établissement d'un régime plus stable dans un pays plus unifié. Au moment où ces jalons politiques étaient posés, les premières académies privées étaient créées à Londres et un nouveau discours sur le nécessaire rayonnement artistique de la nation britannique accompagnait les premiers essais des peintres autochtones à la pratique de la peinture d'histoire. Comme l'a montré Linda Colley², l'articulation féconde entre altérité et identité se trouve au fondement du processus de construction d'une nation britannique initié à partir de 1688. Au cours du « long XVIII^e siècle » les Britanniques s'éprouvèrent peu à peu comme une nation dans l'opposition, par le rejet constituant des valeurs catholiques et absolutistes de l'Autre hostile, celles de l'ennemi français tel qu'ils l'imaginaient et contre lequel la Grande-Bretagne mena des guerres incessantes. Ce cadre de réflexion européen, encouragea les acteurs politiques et culturels britanniques à s'inquiéter du développement artistique de leur pays, dans une Europe où, depuis la Renaissance, « l'état des arts » était considéré comme un indicateur du degré général de civilisation d'une nation.
- 5 Dans la sphère publique, apparue selon Jürgen Habermas dans le sillage de cette révolution « glorieuse »³, les ambitions politiques de la nouvelle élite et les aspirations sociales des membres de la communauté artistique réunie à Londres alimentèrent un intérêt inédit pour l'académie et pour la peinture d'histoire. Dans ce mouvement, la fondation de la *Royal Academy of Arts* de Londres en 1768, présentée comme l'acte de naissance de l'École britannique et comme la preuve du nouveau statut artistique du pays, intervint comme une étape majeure mais non comme une conclusion. La *Royal Academy* n'apporta pas de réponse immédiate à la question de l'identité artistique de la Grande-Bretagne, qui continua d'être discutée et débattue jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle.
- 6 Cette étude de l'invention picturale de la Grande-Bretagne propose par conséquent de mettre en relief trois phases : l'une d'appropriation, l'autre de réalisation et la dernière d'autonomisation. Avant 1768, dans le contexte d'établissement de la monarchie parlementaire et d'une opposition constituante à la France menaçante, il s'est agi d'acclimater la théorie académique et la pratique de la peinture d'histoire sur le sol britannique. Avec la fondation de la *Royal Academy* et le recul de la menace française, les artistes britanniques se sont efforcés d'actualiser dans la théorie et dans la pratique le

statut artistique de la nation nouvellement créée. Enfin l'affirmation de la puissance impériale naissante du Royaume-Uni (après l'acte d'union avec l'Irlande en 1801) se traduisit dans les premières décennies du XIX^e siècle par une émancipation de la réflexion esthétique et par une construction visuelle originale de la nation dans la peinture d'histoire.

L'appropriation du modèle académique continental

- 7 S'il ne fallait produire qu'un seul exemple pour rendre compte des efforts entrepris par les peintres britanniques pour acclimater la peinture d'histoire en Grande-Bretagne au début du XVIII^e siècle, il suffirait d'évoquer les fresques monumentales réalisées par James Thornhill (1676-1734) à l'Hôpital Royal de la Marine de Greenwich entre 1707 et 1714. Dans ces compositions, le maître anglais de la peinture décorative s'est approprié tout d'abord un médium, la peinture à fresque ; la détermination et l'audace de ce geste artistique transparaissent dans les restaurations incessantes dont ces décors ont fait l'objet depuis pour assurer leur conservation dans l'atmosphère saturée d'humidité des rives de la Tamise. Toujours inspiré par le modèle continental dominant, Thornhill a produit dans l'enceinte de l'édifice conçu par Sir Christopher Wren (1632-1723) un parfait exemple de dispositif illusionniste, réalisé dans la plus pure tradition romaine et baroque. Sa maîtrise du trompe-l'œil lui permit d'amplifier l'espace, d'ouvrir les murs et le plafond de l'hôpital sur une vision radieuse de la modernité britannique.
- 8 Résultant de commandes royales, ce programme décoratif trahit la volonté partagée par les élites politiques et par l'artiste de mettre la peinture d'histoire au service de l'écriture des pages inaugurales de l'histoire de la Grande-Bretagne. Cette ambition ne surprend pas chez un peintre qui œuvra pour implanter le modèle académique continental dans son propre pays en dirigeant des académies privées et en usant de ses relations avec des hommes politiques éminents pour tenter de convaincre le roi Georges I^{er} de placer une telle institution sous sa tutelle⁴. Empruntant au registre canonique du genre narratif dans ses formes italienne ou française, Thornhill élaborait à Greenwich des représentations héroïques de la révolution « glorieuse » (dans la salle inférieure) et de la succession hanovrienne (dans la salle supérieure). Mêlant les portraits des acteurs des événements (Guillaume III, Marie II, la reine Anne, l'électrice Sophie de Hanovre ou Georges I^{er} par exemple) aux dieux de l'Olympe, le peintre peupla aussi ses fresques de nombreuses allégories pour figurer les valeurs de la nation nouvellement créée : la paix, la justice, la liberté et la prospérité.
- 9 Toutefois en décidant de vêtir les protagonistes de son histoire non pas à l'antique mais en costumes contemporains, James Thornhill choisit de concilier historicité et peinture d'histoire. Ce parti pris esthétique innovant, qui faisait du peintre un historien du temps présent⁵, eut une postérité longue et féconde en Grande-Bretagne. Par ailleurs en représentant l'éclat d'une révolution et d'une succession glorieuses, le peintre faisait la démonstration de la compatibilité d'un genre pictural continental, qui inspirait alors la plus grande méfiance en Grande-Bretagne, avec le discours de l'élite *whig* au pouvoir et son régime de justification.
- 10 Un contemporain et ami de James Thornhill, le portraitiste Jonathan Richardson (1667-1745), mena une entreprise d'une ampleur comparable en dotant la Grande-Bretagne d'un corpus de textes esthétiques originaux. Dans son *Essay on the Theory of Painting* de 1715 puis dans ses *Two Discourses* de 1719, Richardson proclame hardiment la

dignité du métier de peintre dans un pays où ces artistes ne jouissaient pas d'une grande reconnaissance. Ses ouvrages, qui empruntent aux classiques continentaux d'Alberti, de Vasari, de Bellori, de Félibien, de Du Fresnoy ou de Roger de Piles, manifestent son érudition et montrent que, conformément à l'idéal libéral qu'il prônait, le fabricant d'images peut aussi être un intellectuel accompli. De plus Richardson ne se contente pas de compiler les théories de ses devanciers mais il s'efforce de les adapter au contexte artistique de son pays et de les ancrer dans la culture britannique. S'il analyse la peinture en fonction des catégories usitées sur le continent (invention, composition, expression, dessin, couleur), il ajoute dans la deuxième édition de son *Essay* une partie distincte sur le sublime illustrée par des extraits des œuvres de John Milton⁶. En présentant John Milton comme le poète du sublime, il invente une origine anglaise à cette catégorie esthétique et ouvre ainsi à ses compatriotes un espace théorique national à explorer.

- 11 Si Richardson pratique l'*ekphrasis* pour illustrer ses préceptes esthétiques, ses choix d'œuvres sont révélateurs. Alors qu'il expurge son texte de toutes les références à des artistes français contemporains et concurrents, il valorise le patrimoine artistique national en puisant ses exemples dans des collections britanniques identifiées – et très souvent dans la sienne ! Il consacre surtout d'innombrables pages à des descriptions des cartons de Raphaël, entrés dans les collections royales sous Charles I^{er}, restaurés et exposés à Hampton Court par Guillaume III. Au moment où James Thornhill et d'autres artistes de la communauté londonienne s'appliquent frénétiquement à copier ces œuvres du maître d'Urbin pour en tirer les leçons d'excellence, Richardson les célèbre en tant que parangons de la peinture d'histoire, comme Richard Steele l'avait fait dans les pages du *Spectator* dès 1711⁷. Parce qu'ils illustrent l'alliance de l'éthique et de l'esthétique recherchée par les peintres anglais qui rejettent le style baroque emblématique de la Contre-réforme et du Grand siècle, les cartons deviennent sous la plume de Richardson les fleurons d'une École britannique en devenir dont Raphaël serait l'ancêtre et dont il prophétise l'avènement en ces termes :

A Time may come when Future Writers may be able to add the Name of an English painter. I am no Prophet nor the Son of a Prophet, But considering the Necessary Connection of causes and Events and upon seeing some Links of that Fatal Chain, I will venture to pronounce (as exceedingly Probable) That if ever the Ancient Great and Beautiful Taste in Painting revives it will be in England: But not till English Painters, Conscious of the Dignity of their Country, and of Their Profession, resolve to do Honour to Both by Piety, Virtue, Magnanimity, Benevolence, and Industry; and a Contempt of every thing that is really unworthy of them⁸.

- 12 Parmi les artistes britanniques de la génération suivante, William Hogarth (1697-1764) et Francis Hayman (1708-1776) apportèrent les contributions les plus significatives sans toutefois pleinement concrétiser les vœux de leur aîné. En tant qu'acteurs du mouvement académique qui préluda à la fondation de la *Royal Academy* en 1768, ils s'engagèrent dans des initiatives visant à produire, à promouvoir ou à protéger les productions artistiques britanniques. Hogarth, le fondateur de l'académie privée de St Martin's Lane en 1735, tout à son refus patriotique de voir le modèle académique français s'épanouir en Grande-Bretagne, élabora une version idiosyncratique de l'institution. Toujours conçue comme la condition première de l'autonomie artistique, elle s'épanouit à Londres comme un lieu ouvert et cosmopolite doté de deux objectifs prioritaires : la formation des artistes et l'exposition des œuvres d'art contemporaines. Si le cursus reposait sur les trois piliers de l'enseignement académique traditionnel (dessin d'après nature, cours d'anatomie, copie

des maîtres anciens), des solutions inédites furent envisagées pour donner à voir la production picturale nationale.

- 13 Au milieu des années 1740, William Hogarth proposa au directoire de l'Hôpital des Enfants Trouvés – fondé à Londres sous l'impulsion caritative de son ami, le capitaine Thomas Coram – que les peintres de St Martin's Lane décorent les salles d'apparat de l'édifice. En échange de la fourniture gracieuse de tableaux originaux, les artistes obtenaient un lieu d'exposition gratuit et public, fréquenté par de nombreux visiteurs susceptibles de devenir des clients. Le choix de Hogarth et de l'équipe de décorateurs de privilégier la peinture d'histoire religieuse pour cette entreprise témoigne de leur volonté d'être reconnus comme des artistes libéraux à part entière⁹.
- 14 Leurs variations bibliques sur le thème de l'enfant trouvé étaient aussi censées démontrer les leçons qu'ils avaient tirées de Raphaël et elles furent célébrées comme telles, leur rapportant des commandes pour la décoration d'édifices religieux hors de la capitale. Cette entreprise unique valut à Hayman une reconnaissance de son statut de peintre d'histoire par le Français – de ses amis certes – Jean-André Rouquet¹⁰.
- 15 Toujours pendant cette décennie 1740, les mêmes Hogarth et Hayman se révélèrent des collaborateurs précieux du propriétaire des jardins d'agrément de Vauxhall, Jonathan Tyers. Dans ce lieu prisé pour ses divertissements musicaux et théâtraux par l'élite cultivée qui animait la saison londonienne, ils proposèrent de confier la décoration intérieure (des loges et autres bâtiments) et extérieure à des peintres et des sculpteurs contemporains. Parmi ceux-ci, Hayman fut le plus actif puisqu'il élaborait plus de cinquante tableaux de genre, de style rococo, pour ces lieux¹¹. De plus, entre 1760 et 1765, il reprit le flambeau thornhillien pour illustrer par la peinture d'histoire les pages glorieuses de l'histoire nationale en train de s'écrire outre-mer. Grâce au patronage fidèle de Tyers, il put exposer à Vauxhall quatre compositions monumentales empruntant au registre le plus canonique du genre pour célébrer les héros britanniques de la guerre de Sept ans.
- 16 Cette première phase fut donc occupée par les tentatives d'acclimatation du modèle académique en Grande-Bretagne. Soucieux d'affirmer leur dignité d'artistes libéraux dans le contexte spécifique de la construction d'une identité nationale, les peintres cherchèrent à élaborer une version britannique de l'institution académique et à définir les modalités d'une pratique de la peinture d'histoire sur leur sol national. Même si dans ces deux vitrines de l'activité de l'académie de St Martin's Lane – que furent les expositions de l'Hôpital des Enfants Trouvés et de Vauxhall – les organisateurs choisirent de donner une place prépondérante à la peinture d'histoire, leurs carrières se fondaient toujours sur la pratique de genres considérés comme mineurs et leur académie privée ne leur conférait pas la reconnaissance escomptée.

La réalisation des ambitions artistiques britanniques

- 17 Comme l'explique Joshua Reynolds (1723-1792) dans le premier de ses Discours, la fondation de la *Royal Academy of Arts* de Londres sous le patronage de Georges III en décembre 1768 fut présentée comme la manifestation publique des progrès artistiques accomplis en Grande-Bretagne¹². L'épithète « royal(e) » accolée au nom de l'institution et au titre de ses membres garantissait la distinction tant recherchée par les artistes depuis un demi-siècle. Rompant avec la conception hogarthienne d'un rassemblement

professionnel non sélectif, ils pouvaient désormais gérer l'accession à cette distinction académique par un processus d'inclusion et d'exclusion. Comme cette protection royale ne les condamna jamais à la dépendance – puisque les académiciens de Londres trouvaient les ressources de leur indépendance financière dans l'organisation de leurs expositions annuelles – ils supervisaient eux-mêmes l'élection des nouveaux entrants. Le fonctionnement de cette nouvelle institution royale autorisa ses membres à défendre l'autonomie du champ artistique contre la tutelle des amateurs et contre l'emprise des marchands. Si l'accession des artistes britanniques à la distinction académique légitima leurs ambitions sociales et permit à Reynolds de proclamer la dignité libérale de la profession artistique¹³, elle ne mit pas fin au hiatus qui existait entre les discours et les pratiques. À l'instar de Reynolds, les académiciens continuèrent de souscrire publiquement à la hiérarchie des genres, et donc à la supériorité de la peinture d'histoire, sans pour autant lui consacrer l'essentiel de leurs efforts. Toutefois l'analyse du contenu des expositions annuelles de la *Royal Academy*, tel qu'il se trouve présenté dans les catalogues publiés chaque année à cette occasion, permet de définir les modalités de la pratique du genre narratif dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

- 18 Numériquement sous-représentée par rapport au portrait et au paysage, la peinture d'histoire traditionnelle (celle dont les sujets sont tirés de textes bibliques ou classiques) ne disparaît pas de la *Royal Academy*, ce qui aurait été antinomique avec la reconnaissance du statut libéral des académiciens britanniques. Au contraire, la composition des expositions montre la survivance des sujets religieux, antiques et littéraires.
- 19 Bien que pratiquée de façon très ponctuelle pendant la première moitié du XVIII^e siècle et rejetée sous sa forme baroque, la peinture d'histoire religieuse continue d'être exposée régulièrement à la *Royal Academy* pendant ses premières décennies d'existence. Alors que le projet de décoration de la cathédrale Saint-Paul par les académiciens échoua en 1773, curieusement, ce genre peu apprécié, peu pratiqué, n'est pas l'apanage des plus distingués parmi les exposants ; il attire une foule d'anonymes qui, chaque année, viennent proposer au public leur énième version de la Sainte Famille ou des guérisons miraculeuses du Christ. Conformément à l'usage instructif des images autorisé dans le culte protestant, la majorité des tableaux sont scripturaires, même si on rencontre parfois quelque madone égarée – le fait d'un artiste italien qui expose à Londres. Certes la pratique de ce genre conforme à la tradition académique pouvait permettre aux académiciens londoniens de faire la preuve de leur érudition et de leurs talents : c'est le cas de Joshua Reynolds lorsqu'il peint *The Holy Family with the Infant St John* (1788-89), dont le coloris et la composition sont très influencés par le Titien tandis que la figure de Jean enfant est copiée du Corrège. Il est intéressant de noter que le contributeur le plus remarquable dans ce domaine reste Benjamin West (1738-1820), le deuxième président de la *Royal Academy*, qui exposa plus de soixante compositions de ce genre, dont les éléments du projet 'History of Revealed Religion' pour la chapelle royale de Windsor (qui ne fut jamais installé), ainsi que des créations additionnelles pour d'autres lieux de culte du royaume. Le fait que des artistes écossais ou irlandais – James Barry (1741-1806), Alexander Runciman (1736-1785) ou Henry Tresham (1751-1814) – n'hésitent pas à afficher leur prédilection pour ce genre, sans dissimuler leur foi catholique, témoigne de l'évolution de la tolérance religieuse dans les années qui précédèrent la loi d'émancipation des catholiques de 1829.
- 20 Au moment où la *Royal Academy* fut créée, plusieurs académiciens et une académicienne se distinguaient également sur la scène artistique européenne par leur pratique de la

peinture de sujets antiques et mythologiques. Ces sujets, qui appartenaient au répertoire le plus canonique de la peinture d'histoire, n'étaient pas inconnus en Grande-Bretagne. Ils avaient été très appréciés dans les premières décennies du siècle par les mécènes privés qui avaient invité de nombreux peintres italiens à venir décorer leurs demeures familiales de ces scènes stéréotypées narrant les « amours des dieux ».

- 21 Décrite pour privilégier l'émotion par rapport à l'édification, ce type de peinture d'histoire demeure pourtant jusqu'au XIX^e siècle – notamment sous le pinceau de William Etty (1787-1849) – un prétexte à la représentation de nus ou à des évocations érotiques. Toutefois la peinture qui permit aux académiciens de Londres de faire un usage public apprécié de ces sujets antiques relevait d'une transformation de l'inspiration antique. Depuis 1760, la pratique iconographique poétique de la mythologie et de l'histoire gréco-romaine s'était trouvée modifiée sous l'effet des découvertes (puis des fouilles) archéologiques réalisées en Italie avant la Grèce et le Moyen-Orient). Rome était devenue l'épicentre européen de ce renouveau de l'imaginaire antique et les Britanniques, habitués au Grand Tour, fréquentaient nombreux le cercle d'intellectuels et d'artistes réunis autour de Winckelmann et du peintre Anton Raphael Mengs. Ce fut dans le cadre de ce mouvement néo-classique européen que les académiciens londoniens bénéficièrent d'un rayonnement qu'aucun de leur devancier n'avait connu. À Londres, les expositions firent la part belle aux sujets antiques pendant une dizaine d'années, et la contribution des peintres écossais installés à Rome, tels David Allan (1744-1796) ou Gavin Hamilton (1723-1798), fut significative. Au début de notre période les tableaux exposés manifestent l'adhésion des nouveaux académiciens aux principes esthétiques néo-classiques : primat du dessin sur la couleur, simplicité de la composition imitée des bas-reliefs (avec présentation des personnages de profil), modelés des figures sur des statues avec drapés rigides, autant de motifs formels exprimant un idéal d'héroïsme stoïque et du sacrifice de soi.
- 22 Le goût « à la grecque » témoignait non seulement de leur adhésion à la conception d'une Grèce conçue comme modèle idéal de perfection des arts. Il permettait aussi de relativiser le discours sur l'héroïsme dans une période où les guerres napoléoniennes succédèrent aux guerres révolutionnaires, entraînant une mobilisation sans précédent de soldats dans tout le royaume. Régulus, immortalisé par West, peint par Turner et d'autres académiciens, est la figure emblématique de cette galerie de héros magnanimes. De plus, ce style entraînait en résonance avec le nouveau discours politique généalogique et le nouvel ancrage grec du Royaume-Uni. La généalogie romaine, établie à l'époque augustéenne, ayant perdu de son attrait après qu'Edward Gibbon eut expliqué la décadence des Romains et surtout lorsque Napoléon eut proclamé que la France était la « Nouvelle Rome », certains acteurs politiques britanniques proposèrent, après Waterloo, une identification de la nation victorieuse avec la Grèce de Périclès après la bataille de Marathon. Ce parallèle intervint même comme une justification pour promouvoir la réforme parlementaire lorsque des membres du Parlement *whig* et radicaux fondèrent le *London Greek Committee* en 1823¹⁴.
- 23 Parmi ces formes traditionnelles de peinture d'histoire exposées à la *Royal Academy*, les sujets littéraires dominent et on remarque une diversification spatiale et temporelle des sources textuelles : aux côtés des sujets tirés des œuvres de Shakespeare, de Spenser ou de Milton apparaissent les illustrations du Tasse, de l'Arioste, de Boccace ou de Cervantès ainsi que les figures de l'épopée des *Nibelungen* sous le pinceau de Henry Fuseli (1741-1825). Parallèlement aux entreprises patrimoniales que furent les galeries

littéraires conçues à l'imitation de la *Shakespeare Gallery* de John Boydell (1719-1804), cette forme picturale narrative est marquée par une extension remarquable de ses sources jusqu'au domaine britannique le plus contemporain. La prise en compte de l'actualité éditoriale la plus récente permet une représentation de la diversité des origines culturelles nationales, et notamment de la culture écossaise grâce aux sujets tirés des poèmes d'Ossian [James Macpherson], de Robert Burns ou des œuvres de Walter Scott. Aux côtés des portraits de bardes par Richard Westall (1765-1836) – mais aussi par Fuseli ou West – les scènes sentimentales extraites d'Ossian par Maria Cosway (1759-1838) ou Angelica Kauffmann (1741-1807), les paysages inspirés de Scott par Turner ou les illustrations de passages plus identitaires tirés de ces auteurs par Samuel Drummond (1765-1844), Henry Singleton (1766-1839) ou Samuel Woodforde (1763-1817), la peinture de sujets littéraires celtiques participe à la visualisation et à la diffusion de fictions nationalistes. Ce phénomène d'invention de pans entiers de la mémoire celtique dans la perspective d'une reconnaissance par la puissance anglaise impériale eut une influence considérable hors des frontières du royaume. En Europe tout d'abord, où des artistes italiens ou français puisèrent dans ces sujets, puis sur les autres continents, où le motif celtique devint un modèle pour l'expression culturelle de revendications politiques identitaires¹⁵.

- 24 Ce rayonnement témoigne selon nous du changement de statut culturel et artistique de la Grande-Bretagne au tournant du XVIII^e siècle. Dans les décennies qui ont immédiatement suivi la fondation de la *Royal Academy*, les artistes britanniques ont effectivement réalisé les ambitions qui avaient été énoncées par leurs aînés. Dans le cadre d'une institution de tutelle hybride – qui tenait à la fois du club privé et de l'émanation du pouvoir central – ils n'élaborèrent pas dans leurs discours ou leurs conférences un corpus de théories esthétiques contraignant mais actualisèrent dans leurs créations picturales la promotion des valeurs nationales.

La construction picturale de la nation

- 25 Par son caractère didactique et par sa nature inter-sémiotique (fondant son système de signification sur le lien entre un texte et une image), la peinture d'histoire était le genre pictural le mieux adapté à la visualisation du discours de construction de l'identité nationale. Les innovations stylistiques initiées par James Thornhill et poursuivies par Francis Hayman, ou l'introduction de sources textuelles contemporaines par les peintres de sujets littéraires, avaient induit des mutations modernes du genre historique en Grande-Bretagne. Pour que cette modernisation s'affirme, il fallut qu'une nouvelle conception de l'histoire voie le jour, que la supériorité des Anciens se trouve battue en brèche et qu'au progrès par ressourcement et éternel retour succède l'idée de progrès linéaire. L'époque qui nous occupe est un moment de transition historiographique : en cet âge de révolutions, le moderne n'est pas encore le progressiste ; il imite toujours l'ancien et conserve l'idée de vieillesse et de décadence comme courbe explicative de l'histoire. Pourtant le discours de légitimation de la révolution « glorieuse » et la construction de l'identité nationale britannique avaient entraîné un travail historiographique qui exaltait le moderne, le nouveau, le récent. La rédaction d'une sorte de roman familial collectif promut le culte des racines saxonnes et la geste épique des ancêtres de la nation au rang de sources d'inspiration artistique. Dès la première moitié du XVIII^e siècle, ce récit trouva des traductions plastiques et iconographiques dans les jardins, dans les illustrations de

livres ou dans quelques compositions gravées originales avant qu'on ne le retrouve dans les expositions de la *Royal Academy*.

- 26 Parmi ces nouvelles formes de peinture d'histoire, les illustrations du passé national figurent dans les catalogues comme des images ayant pour sources textuelles des ouvrages historiographiques populaires, tels ceux de Rapin de Thoyras, de David Hume, de Tobias Smollett ou de Clarendon. Pour cette raison, nous concevons cette modernisation de la peinture d'histoire comme une évolution de l'*ut pictura poesis* en *ut pictura historia*, évolution qui va de pair avec une réflexion sur l'historicité des événements et sur la traduction picturale de cette historicité. À la charnière entre XVIII^e et XIX^e siècles, le projet de John Bowyer d'une réédition illustrée de l'*History of England* de David Hume donna naissance à une *Historic Gallery* qui, comme ses équivalents littéraires, eut pour effet de stimuler la production de ce genre de tableaux ; pour ce lieu une centaine furent réalisés. À la *Royal Academy*, les illustrations du passé national couvrent une période vaste, s'étendant du haut Moyen-Âge saxon à la bataille de Culloden. Conformément aux ouvrages historiographiques dont ils s'inspirent, les peintres produisent une vision de l'histoire nationale purement événementielle, un tissu de rencontres entre héros exemplaires d'où émergent les figures du roi Ethelbert accueillant Augustin et favorisant la christianisation (par Henry Singleton ou Henry Tresham), de Vortigène chassant les envahisseurs, d'Alfred le Grand, législateur, défenseur de l'Angleterre, protecteur de la foi et des arts (par Benjamin West ou Richard Westall), du Prince noir victorieux à Crécy (par John Francis Rigaud [1742-1810] ou Benjamin West), de la reine Élisabeth I^{ère} après la défaite de l'Invincible armada ou de Guillaume d'Orange arrivant à Torbay. Anticipant ce qu'on a coutume d'appeler « la vision *whig* de l'histoire », ces événements, ces personnages et ces anecdotes passés sont sélectionnés pour leur valeur fondatrice, comme autant d'étapes de la naissance de la puissance impériale britannique. Dans ces compositions, le passé national est représenté à travers le double filtre du classicisme (par le format monumental et l'interpicturalité avec des tableaux classiques) et d'un réalisme revendiqué, dans la description des costumes et des décors, qui confèrent à ces compositions l'aspect de reconstitutions historiques théâtrales. Dans le sillage d'Angelica Kauffmann, de Gavin Hamilton ou d'Alexander Runciman, l'histoire britannique dans sa dimension romantique est saisie par la peinture non seulement à la *Royal Academy* de Londres mais aussi au-delà des frontières nationales, en France par exemple, où Paul Delaroche (1797-1856) connaît un succès considérable avec ses illustrations de l'histoire britannique (des épisodes de la vie de Marie Stuart, reine d'Écosse, de Cromwell et surtout de Lady Jane Grey) entre 1820 et 1830.
- 27 Jusque dans les années 1820, les conflits armés avec la France stimulèrent une autre forme de modernisation de la peinture d'histoire par l'illustration d'événements contemporains glorieux. Même s'il ne fut pas le premier artiste à produire des scènes tirées de l'histoire nationale récente, Benjamin West fit figure d'innovateur lorsqu'il présenta à la *Royal Academy*, en 1771, *The Death of General Wolfe*.

The Death of General Wolfe

- 28 Avec une dizaine d'années de recul, il illustre un épisode de la guerre de Sept ans, au cours duquel, en septembre 1759, le général James Wolfe avait capturé Québec, alors aux mains des Français. Il choisit de peindre non le héros en action mais le héros mourant en s'appropriant le registre visuel chrétien de la descente de croix (et dans une moindre mesure de la déploration). Sur un arrière-plan de bataille, l'action principale se déroule dans le cercle que forment les personnages et sous un *Union Jack* en berne (en lieu et place de croix). Cette œuvre fit sensation parce que West choisit de donner à l'héroïsme la couleur de l'actualité, puisqu'il figura ses personnages en costumes d'époque et non parés de drapés à l'antique. Cela lui valut même une question du roi Georges III à laquelle le peintre aurait répondu :

[...] the event intended to be commemorated took place on the 13th September 1759, in a region of the world unknown to the Greeks and Romans, and at a period of time when no such nations, nor heroes in their costume, any longer existed. The subject I have to represent is the conquest of a great province of America by the British troops. It is a topic that history will proudly record, and the same truth that guides the pen of the historian should govern the pencil of the artist¹⁶.

- 29 Ce choix esthétique ne saurait être confondu avec du réalisme car la scène que dépeint West est improbable ; les personnages n'étaient pas présents, pas plus que l'Indien apitoyé pour la couleur locale. Il exprime une nouvelle conception de l'histoire et incarne les nouvelles valeurs de la Grande-Bretagne moderne (héritière des Anciens par l'interpicturalité), conquérante et civilisatrice.
- 30 En matière de conquête, de nouveaux héros et des représentations d'épisodes d'un présent vécu comme historique apparaissent dans les expositions de la *Royal Academy*. Au premier rang de cette galerie de portraits se trouve l'amiral Nelson, dont les hauts faits et la mort héroïque inspirèrent Thomas Stothard (1755-1834), West, Westall mais aussi Turner pour son plus grand format et sa seule commande royale. Afin de transmettre à la postérité des souvenirs glorieux, les peintres s'attachent également à commémorer des

batailles navales où, comme à Trafalgar, *exemplum virtutis* rime avec engagement fatidique. Tel fut le cas de Philip James de Loutherbourg lorsqu'il peignit *The Battle of the First of June* (1795) et *The Battle of the Nile* (1800).

- 31 Ce « long XVIII^e siècle » fut donc marqué en Grande-Bretagne par une formidable « accélération de l'histoire » au cours de laquelle urbanisation, industrialisation et changement de statut géopolitique s'accompagnèrent d'une autonomisation artistique progressive de la nation. Ayant acquis le statut d'artistes libéraux avec la fondation de la *Royal Academy of Arts* de Londres en 1768, les artistes britanniques continuèrent de louer la peinture d'histoire pour se l'approprier, pour la moderniser et pour l'utiliser afin de construire picturalement le destin impérial de la nation. Au sein de cette académie, le genre narratif permit à des artistes d'origine anglaise, galloise, écossaise, irlandaise, voire même continentale, de prendre part à la construction de l'identité nationale britannique en proposant des illustrations qui donnent à imaginer passé et présent en leur conférant une unité et un sens. Exposés publiquement, vus par des milliers de visiteurs, débattus dans l'espace public et diffusés sous des formes gravées, ces tableaux instaurent une continuité sociale en permettant aux spectateurs de recomposer le passé, de mémoriser le présent à partir d'une même trace commune et occupent ainsi la fonction déterminante de cadres collectifs de la mémoire.

NOTES

1. David GREEN & Peter SEDDON (ed.), *History Painting Reassessed : The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester: University Press, 2000, p. 7.
2. Voir l'ouvrage désormais classique de Linda COLLEY, *Britons : Forging the Nation 1707-1837*, New Haven: Yale UP, 1992 ainsi que Linda COLLEY, 'Britishness and Otherness : An Argument', pp. 273-296 in Ronald G. ASCH (ed), *Three Nations - a Common History? England, Scotland, Ireland and British History c.1600-1920*, Bochum : Universitätsverlag Dr N. Brockmeyer, 1993, p. 281.
3. Jürgen HABERMAS, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, 1962 (Paris : Payot, 1996), pp. 67-76.
4. Sur les liens de James Thornhill avec les politiciens *whig*, voir Paul MONOD, 'Painters and Party Politics in England 1714-1760', *Eighteenth-Century Studies*, vol. 26, n°3, 1993, pp. 367-398.
5. Pour une analyse plus détaillée de ce point, voir Isabelle BAUDINO, « James Thornhill (1675-1734) peintre de l'histoire du temps présent : les décorations du Royal Naval Hospital de Greenwich », *Écriture(s) de l'Histoire*, Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2001, pp. 165-174.
6. Voir Jonathan RICHARDSON, *Essay on the Theory of Painting*, London: Bettesworth, 1725, pp. 226-265.
7. Voir Donald F. BOND (ed.), *The Spectator*, vol. 2, Oxford: Clarendon Press, 1965, pp. 379-381.
8. RICHARDSON, *Essay*, 1725, pp. 224-225.
9. Pour une analyse des tableaux d'histoire de William Hogarth, voir les travaux magistraux de Ronald PAULSON et notamment *Hogarth*, vol. 1, New Brunswick: Rutgers University Press, 1991, pp. 95-140.
10. Jean-André ROUQUET, *L'état des arts en Angleterre*, Paris : 1755, p. 33.

11. Pour une analyse détaillée des productions de Francis Hayman, voir Brian ALLEN, 'Francis Hayman and the English Rococo', Ph.D. Diss., London: Courtauld Institute, 1984, pp. 239-399, ainsi que sa biographie, qui fait autorité : Brian ALLEN, *Francis Hayman*, New Haven: Yale University Press, 1987.
 12. Sir Joshua REYNOLDS, *Discourses*, ed. by Pat ROGERS, London: Penguin, 1992, pp. 79-87.
 13. Voir par exemple REYNOLDS, pp. 116 et 150.
 14. Voir à ce sujet Ian JENKINS, '“Athens Rising near the Pole” : London, Athens and the Idea of Freedom', pp. 143-153 in Celina FOX (ed.), *London World City 1800-1840*, New Haven: Yale University Press, 1992.
 15. Voir à ce sujet Katie TRUMPENER, *Bardic Nationalism : The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton: University Press, 1997.
 16. John GALT, *Life, Studies and Works of Benjamin West*, London: Cadell, 1820, p. 48.
-

RÉSUMÉS

Cet article analyse les théories et les pratiques de la peinture d'histoire en Grande-Bretagne entre 1688 et 1836. Par la définition de trois phases (appropriation, réalisation et autonomisation), cette étude explore le rôle joué par les théories artistiques et les pratiques picturales narratives dans la construction d'une identité nationale britannique.

This article analyses both the theory and practise of history painting in Britain between 1688 and 1836. Through the outlining of three phases (appropriation, realisation and autonomisation) this study intends to explore the role of artistic theories and narrative pictorial practises in the construction of a national identity.

AUTEUR

ISABELLE BAUDINO

École Normale Supérieure-LSH, Lyon