

Discours de réception de Madame Françoise Mathieu



« Reflets de l'âme anglaise dans les arts britanniques »

Monsieur le Président, Mes chers confrères, Mesdames et Messieurs,

Avant d'aborder mon propos qui aura pour titre « Reflets de l'âme anglaise dans les arts britanniques », je mesure l'honneur que vous me faites en m'accueillant dans votre noble académie. Ma jeunesse et mes études aux USA, en Grande-Bretagne et à Paris ne me prédisposaient pas à faire partie de cette érudite assemblée lorraine et je tiens à exprimer ma profonde gratitude d'abord à notre éminent président honoraire M^{me} Christiane Dupuy-Stutzmann qui a eu la bienveillance de parrainer ma candidature mais aussi à tous nos présidents qui depuis 2005 m'ont guidée jusqu'à cette titularisation et en particulier à Monsieur Le Tacon dont l'aide me fut si précieuse dans la préparation de cette conférence et des deux précédentes. Je veux aussi évoquer le souvenir de mon ancêtre Émile Mellier, ami d'Émile Gallé qui avait été questeur de notre Académie.

Jeune agrégée nommée à Nancy, accueillie très tôt avec bienveillance par Mr le Professeur Danchin qui avait développé le département d'Anglais à la Faculté des Lettres, j'ai pu me consacrer à l'enseignement de la littérature britannique des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, mais très vite j'eus le vif désir de développer un enseignement de civilisation consacré à l'art anglais. Étant moi-même passionnée de musique, j'avais eu la joie de compléter en Grande-Bretagne mes études de piano y ajoutant l'orgue et le clavecin. Sous la direction de Mr. Jean Jacquot au CNRS, j'avais immédiatement orienté mes recherches vers la musique anglaise des XVI^e et XVII^e siècles et sur la naissance de l'Opéra sous la Restauration anglaise.

Mais surtout j'avais suivi avec passion à Cambridge l'enseignement d'un grand maître : N. Pevsner. Arrivé lui-même comme étranger sur le sol britannique dans les années 1930, il avait regardé l'art anglais avec un œil neuf, perspicace et il nous avait fait percevoir combien cet art est riche et spécifique. Dans les années 1960, on ne l'étudiait guère dans nos départements d'Anglais, c'est pourquoi laisser partir nos étudiants comme lecteurs en Grande-Bretagne sans qu'ils sachent apprécier cet art insulaire me parut une hérésie. C'est ainsi qu'avec plusieurs collègues de Lyon, Bordeaux, Paris, nous avons mis au point cet enseignement. Il est vrai que les Anglais eux-mêmes ont longtemps souffert d'un complexe d'infériorité dans le domaine des arts. Au XVIII^e siècle, Hogarth déplorait que la présence de peintres étrangers réduisait les peintres anglais à la misère. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la gentry, adepte du « Grand Tour » en Italie ne jurait que par les arts du continent et méprisait les artistes autochtones. Il fallut attendre le milieu du XX^e siècle et l'autorité de critiques et de grands collectionneurs comme Mellon, Waterhouse, Basil Taylor pour développer une connaissance plus large et une compréhension plus approfondie de la peinture anglaise. En 1964, B. Taylor avoue « on nous montrait tout ce que nous ignorions et combien il nous fallait encore découvrir »^[1]. En 1967, les catalogues raisonnés des grands peintres anglais comme Turner, Constable n'avaient pas encore été établis. De même fallut-il que ces artistes extraordinaires que furent Thurston Dart, Alfred Deller fassent redécouvrir les œuvres admirables de Byrd, Gibbons et surtout Purcell qui avaient été complètement oblitérées par la musique italienne et par celle de Haendel.

C'est donc pour moi un grand bonheur d'évoquer pour vous quelques aspects des arts britanniques qui reflètent si profondément l'âme de ce grand peuple.

Deux remarques cependant : je parlerai d'anglicité au sens large, l'idée de nation britannique n'apparaît qu'au milieu du XVIII^e siècle, et sous ce terme j'évoquerai l'art insulaire couvrant la « Britannia » romaine sans m'attarder sur les particularismes gallois et écossais.

Deuxième point : est-il raisonnable à notre époque d'adopter une approche nationaliste de l'art et de la littérature ? Pour répondre à cette question, je m'appuierai sur le critique Timothy Hyman qui n'hésita pas à déclarer en 2008 dans le catalogue de la récente exposition « British Vision » : « Lorsque nous étions étudiants à la Slade School, au milieu des années 1960, la notion d'une tradition anglaise de la peinture nous choquait, nous étions post-impérialistes, antinationalistes. Mais beaucoup plus tard, j'ai bien dû reconnaître à travers les regards d'amis étrangers et la lecture d'historiens immigrés tels que Pevsner, Antal, Pächt, que l'art britannique était après tout un art d'un genre tout à

fait particulier, que je le veuille ou non et que cet art nous avait formés. »^[2] Il termine cet aveu en souhaitant que les visiteurs continentaux de l'exposition découvrent avec plaisir et curiosité ces particularités de l'art britannique.

Ces particularités, je les ai regroupées sous 3 rubriques :

Dans une première partie, nous verrons les tendances linéaires et géométriques de l'architecture anglaise. Là se manifeste un certain conservatisme britannique reconnaissable également dans d'autres expressions artistiques.

Dans une deuxième partie, nous étudierons comment l'amour et l'observation de la nature s'accompagnent d'un bon sens pratique et pédagogique, ce bon sens favorisant l'art du compromis et surtout l'humour si typiquement britannique.

Nous terminerons cette étude en explorant l'amour profond de l'Angleterre pour la liberté, liberté des formes et liberté d'expression, qui permettra l'épanouissement de l'imaginaire et des visions sublimes, parfois apocalyptiques, comme celles de Blake ou de Turner, visions mélancoliques ou au contraire utopiques...

Ce troisième aspect des arts britanniques me tient particulièrement à cœur et je me réjouis de vous l'exposer lors d'une de nos futures séances académiques – car ce serait abuser de votre patience que de prétendre aborder aujourd'hui cet aspect majeur des arts anglais.

Tout étranger qui met le pied sur le sol britannique pour la première fois est frappé par ces longues rues aux maisons semblables. En effet, l'aspect linéaire excessif, doublé d'un goût pour la répétition d'un même motif est un trait insulaire qui apparaît dès les XI^e et XII^e siècles ; les nefs des cathédrales de Norwich et d'Ely présentent des longueurs excessives pour des continentaux. Le nombre de travées dépasse celui de leurs sœurs françaises : 14 pour Norwich, 13 pour Ely. Au-delà des transepts, vers l'Est, les chœurs s'allongent également. Typiques, ces rangées d'arcades aveugles à Ely qui s'étendent et se répètent à l'infini, semble-t-il. Il s'agit là d'une tendance fondamentale de l'architecture anglaise que l'on retrouve à la tribune de Wells : cette bande ininterrompue de lancettes accroît l'impression de continuité linéaire. Cette cathédrale de Wells ne doit rien à l'influence française : elle déploie sa façade Ouest (figure 1) sur une longueur de 46 pieds, trapue, mais si caractéristique de cet horizontalisme. Comme nous sommes loin des portails bien équilibrés des cathédrales françaises entre leurs deux tours. Si Wells est un monument insulaire, nous retrouvons ces mêmes longues façades en écran, ces « screen fronts » à Lincoln, à Peterborough, à Exeter.



Figure 1 : Façade Ouest de la Cathédrale de Wells

Cet attrait pour la ligne horizontale, la longueur excessive se retrouvera dans les longues galeries des manoirs Tudors et élizabethains, à Longleat, Hardwick (166 pieds), ces galeries servaient de salles d'exercice par temps de pluie et on y exposait le portrait des ancêtres.

On retrouvera encore ce goût très britannique de façades à motifs répétés à perte de vue, plus tard à Bath au XVIII^e siècle et dans les terrasses de Kensington ou de Holland Park au XIX^e.

Cette continuité linéaire s'accompagne parfaitement d'une préférence nationale pour la platitude et l'effet bidimensionnel. C'est sans doute ce que nous retrouvons dans un type de monuments funéraires si répandus en Grande-Bretagne et assez rares sur le continent : ces plaques de cuivre qui affleurent au niveau du sol représentent l'effigie du défunt. On en a recensé environ 4 000 en Angleterre. Ces cuivres sont très prisés des amateurs d'estampage ; ce qu'on appelle les « brass-rubbings ».

Si la façade de Wells, nous l'avons vu, offre un certain relief avec ses contreforts, les façades de Lincoln et de Lichfield sont d'une platitude absolue. De même sur la façade de Longleat, ce magnifique manoir élisabethain, on préfère les pilastres aux piliers ; les angles du bâtiment ne sont pas soulignés par des tours rondes comme en France, mais au contraire, ils sont évités, discrets. Tout ceci renforce un effet linéaire, bidimensionnel, très caractéristique de la tradition anglaise. Ne retrouvons-nous pas ce goût pour l'effacement, la réserve dans certains portraits de Gainsborough, qui par leur légèreté immatérielle évoquent un « non-dit », l'« understatement » britannique tout à fait charmant. « Le portrait anglais cache plus qu'il ne révèle, nous dit Pevsner, et ce qu'il révèle, il le révèle avec un non-dit étudié »^[3]. Ne pas trop exprimer, garder une certaine retenue : cette attitude britannique apparaît dans de nombreuses formes d'art. N'est-ce pas ce que nous dit Emma, dans le roman de Jane Austen : « enfouir sous le calme qui peut sembler de l'indifférence, un réel attachement : voilà le vrai style anglais. »^[4] Je songe aussi à la mort de Didon exprimée par Purcell avec tant de pudeur et de retenue, malgré sa douleur. Je songe encore à Hamlet, qui, « dans le torrent et le tourbillon de la passion », conseille « d'acquérir tempérance et... sérénité. »^[5]

De plus, ce goût pour le dessin linéaire s'accompagne d'une préférence très marquée pour les formes géométriques et l'angularité, qui l'emporte tout à fait sur le figuratif. Très tôt, le chevet rectangulaire devient un des traits originaux de l'architecture religieuse anglaise ; par opposition à l'abside arrondie des cathédrales françaises, Ely, Salisbury, Ripon, Southwark, Peterborough, Lincoln, Exeter, Hereford : toutes ces cathédrales ont un chœur qui se termine par un chevet rectangulaire ; les salles capitulaires, généralement rondes en France, deviennent polygonales, on le voit très bien ici. Quant à l'ornementation des cathédrales, elle est avant tout géométrique. Loin des chapiteaux détaillés de Vezelay ou Autun, l'Angleterre préfère les chapiteaux « cushion capitals » et surtout les décorations géométriques : bâtons rompus, zigzags, damiers et surtout le chevron qui est partout. La décoration des piliers de Durham (Figure 2) peut apparaître grossière à des regards continentaux, elle est entièrement géométrique ; ces profondes entailles dans la pierre en losanges, cannelures, chevrons, spirales ont un charme un peu barbare.

En matière de géométrie, étudions la « saga » des voûtes anglaises. Alors que la France passe sagement de la voûte en berceau romane à la voûte sexpartite que l'on retrouve même dans les cathédrales gothiques les plus tardives, les voûtes anglaises deviennent de plus en plus élaborées et déploient avec audace leur virtuosité géométrique. Après Durham qui fut en Europe la première cathédrale romane à oser une voûte déjà en ogive, Lincoln dès 1230 utilise la voûte en tiers-point ; les « tiercerons » divergent à partir de leur point de départ comme

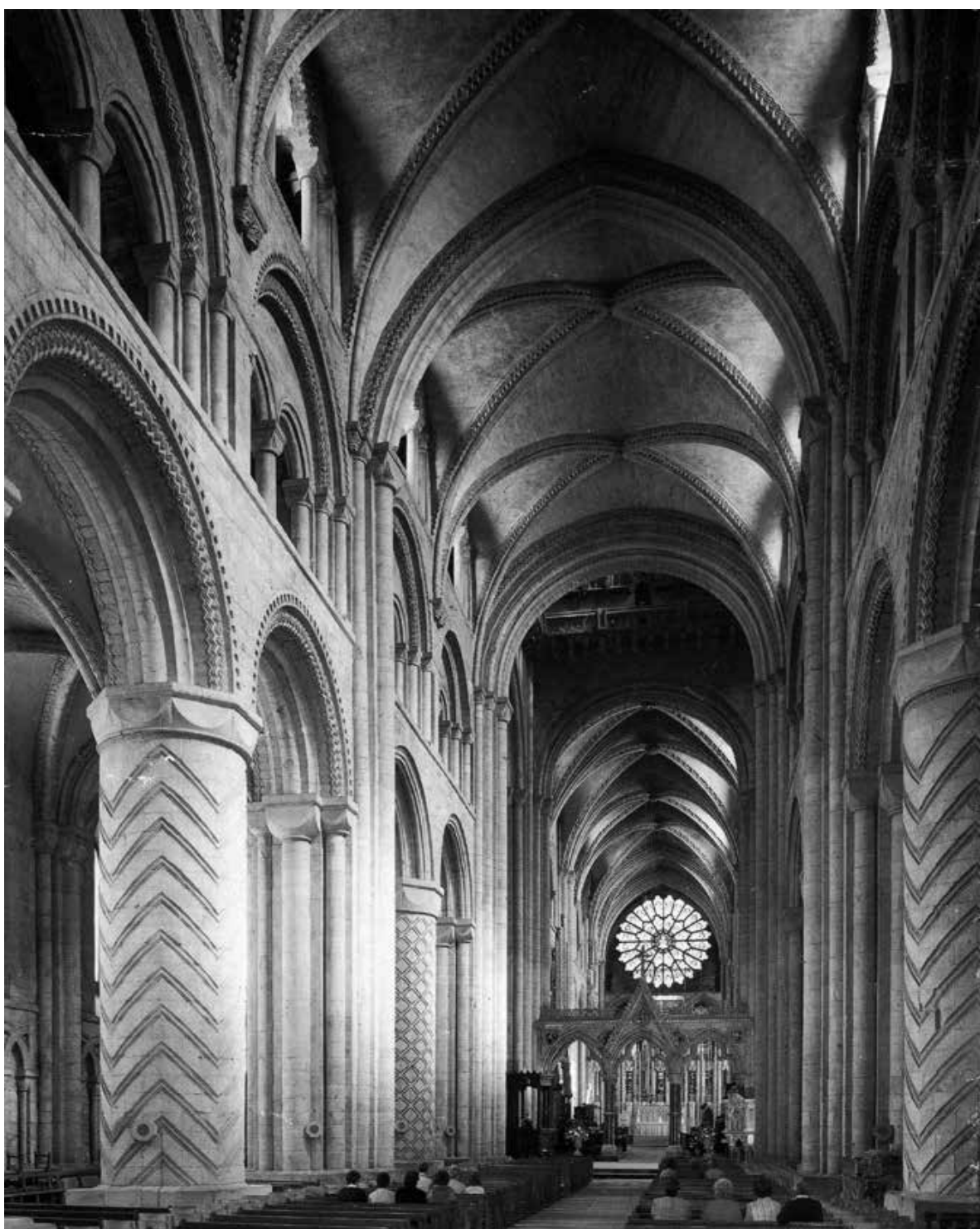


Figure 2 : Décoration des piliers de la cathédrale de Durham

une gerbe qui jaillit. Cette utilisation géométrique des nervures est pour la première fois en Europe purement décorative. Je ne peux m'attarder en détail sur le développement de ces superbes voûtes : ainsi Exeter, où les « tiercerons » se compliquent ; Norwich où les liernes forment comme un filet en étoiles et losanges ; pour culminer dans ces superbes voûtes en éventail, dans le cloître

de Gloucester ou dans la chapelle de King's College à Cambridge (Figure 3), le chef d'œuvre de John Wastell.



Figure 3 : Chapelle de King's College à Cambridge

La voûte en éventail, développement logique de la voûte en tiers-point est un exemple magnifique de ce goût britannique pour la géométrie de plus en plus élaborée. Mais ce ne sera pas tout, on ira jusqu'à un point de non-retour : les éventails vont pendre comme des stalactites et ceci jusqu'à l'époque Tudor. Les superbes charpentes en bois, avec poutres en console des manoirs élisabéthains sont bien sûr un écho de cette audace géométrique des voûtes.

Mais cette préférence pour l'angularité et la géométrie ne se limite pas aux voûtes. Dès 1350, l'Angleterre forme son propre Gothique : le Gothique perpendiculaire, que certains, appellent, soit «le businessmen gothic», soit «le style anglais authentique». A Gloucester en 1350, le chœur devient une immense cage de verre ; les lignes verticales et les meneaux horizontaux forment un réseau quadrillé «the grid» ; chaque compartiment s'allonge dans le sens de la verticalité. Ce style peut paraître dur, peu enclin à la fantaisie. Elie Faure parle de ces grandes verrières qui terminent le chœur et les compare «à des herses laissant passer le jour au travers des colonnades rectilignes comme des pals d'acier»^[6]. Nous retrouverons ce réseau quadrillé géométrique sur les façades des manoirs, comme Hardwick ou Wollaton.

Ce style perpendiculaire restera la règle. C'est lui que l'on retrouvera dans la majorité des églises de campagne anglaise avec leurs tours carrées, c'est lui qui revivra avec Pugin, Scott, Barry jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Après l'incendie de Westminster en 1834, il triomphera pour la reconstruction du Parlement et de Big Ben. A Mayfair à Londres, on construira même des banques dans ce style !

Inchangé pendant des siècles, ce style est la marque évidente du conservatisme britannique, qualité qui s'est si souvent manifestée dans l'art anglais. Ainsi après l'incendie de la « city » de Londres en 1666, Wren avait envisagé de la moderniser en y créant des « piazzas » en étoiles, qu'il avait vues à Paris, mais les « merchants » de la « city » le contraignirent à la rebâtir à l'identique. Plus tard, lorsque le « Reform Act » de 1832 mit en danger la nature unique de la campagne anglaise, Constable après Wordsworth se fit le chantre de cette Angleterre rurale dans ses mezzotints intitulés « Sujets variés du paysage anglais » qui sont en fait un plaidoyer conservateur pour la vieille Angleterre.

Mais ce style perpendiculaire qui symbolise la force conservatrice de l'Angleterre, est surtout le style d'une riche bourgeoisie de « merchants » (des hommes d'affaires), classe sociale ascendante dès le XIV^e siècle, consciente de sa puissance, qui a les pieds sur terre, pour, comme le dit Parreaux : « ne pas rechercher de vaines subtilités ou se nourrir d'illusions »^[7].

Après ce goût conservateur pour la géométrie, abordons maintenant le deuxième volet de notre étude : l'observation et l'amour de la nature, tout aussi profondément ancrés dans l'âme britannique.

Dès 1605, dans ses « Essais » le philosophe Bacon prône une approche pratique, scientifique, fondée sur l'expérience : l'homme doit étudier la nature.

Après lui, Hobbes part de l'observation de la nature humaine pour en déduire des principes généraux de gouvernement. Mais c'est surtout Locke qui en 1671 dans son « Essai sur l'entendement humain » insistera sur la nécessité pour l'esprit de s'appuyer sur les sens, l'expérience pour comprendre l'homme et la nature. Dans le sensualisme lockien, tout passe par les sens, la vie mentale progresse et se constitue grâce à eux. Cette façon précise d'observer la nature, y compris la nature humaine bien sûr, ce contact sensuel et minutieux avec cette nature est un autre trait permanent de l'art britannique. Le grand maître du réalisme et de l'observation de la nature humaine c'est Hogarth. J'espère pouvoir vous en parler plus longuement un jour. Considéré au XVIII^e comme le père de la peinture anglaise, Hogarth rejettera les règles de l'académisme prônées sur le continent. Il recommandera aux jeunes artistes d'observer et de copier la nature. Son portrait véritable manifeste artistique affirme sa liberté d'expression et son naturel. Remarquez les trois ouvrages visibles sur son por-

trait : Shakespeare, Milton et Swift – tous trois grands observateurs de la nature humaine. Que ce soit dans « Le portrait des serviteurs » si subtil et nuancé, dans l'exquise « Marchande de crevettes », déjà si moderne ou dans « Les enfants Graham » Hogarth captive l'attention de son spectateur.

Dans ses grandes séries « La carrière d'une prostituée », « La carrière d'un Roué », « Le mariage à la mode » ou dans ses séries plus courtes comme « Les quatre parties de la journée », Hogarth met en pratique les conseils empiristes de Locke et de Newton. Ces séries révèlent la vie du Londres de l'époque, mais surtout le « progress » c'est-à-dire la suite d'expériences de ses personnages, comme le recommande Locke. Il étudiera ses personnages avec un réalisme et une minutie inégalés. Il faut lire chaque détail que nous révèle Hogarth. Si l'on compare son œuvre à celle de Longhi par exemple, qui à la même époque peignait la société vénitienne, on voit à quel point la peinture de Hogarth est supérieure par ses qualités théâtrales. Voici ce qu'il disait : « Je me suis efforcé de traiter mes sujets comme un auteur dramatique ; ma toile c'est ma scène où les hommes et les femmes sont les acteurs »^[8].

Toute l'école réaliste du XIX^e à laquelle appartiennent les peintres Frith, Mulready ou Wilkie par exemple, s'efforcera de suivre les préceptes de Hogarth.

Mais c'est surtout le paysage anglais qui attirera les artistes. En 1782 un jeune Anglais déclarait lors de son « grand tour » en Italie : « Rien dans aucun pays ne ressemble à un parc anglais. Nulle part ailleurs, la nature n'apparaît dans une parure aussi luxuriante. Nous avons un grand avantage sur l'Italie, c'est la grande variété et la beauté de nos ciels du Nord »^[9]. Copier la nature c'est ce dont rêvait Gainsborough lorsqu'il déclarait « Les portraits m'ennuient ; je souhaite ... partir dans des petits villages où je pourrai peindre des paysages »^[10]. S'il s'inspire des paysages flamands (Hobbema Cuyp), son superbe « Abreuvoir » 1770 nous montre qu'il peignait comme le dit Bate « en communion fidèle avec la nature »^[11].

Mais bien sûr, le chantre de la nature anglaise c'est Constable. Lui, comme Hogarth, n'a jamais fait le grand tour. Il rejettera lui aussi la rigueur des règles académiques « vérité de seconde main » dira-t-il. La nature est son vrai modèle et il éprouve pour elle un véritable sentiment religieux ; seuls l'intéressent sa chère vallée de la Stour, les sentiers, les haies du Suffolk. Il multiplie les études à l'huile en plein air ce qui est assez novateur à cette époque. Il privilégie la spontanéité, parfois on l'accusera de manquer de fini. Pour rendre la diversité de la lumière, il multiplie les petites touches blanches « Constable's snow ». Ses superbes paysages comme la célèbre « Charrette de foin » (Figure 4), nous révèlent son amour mystique pour sa « vieille Angleterre » : ce sont ses mots. Pour Constable, il faut privilégier la sensation (souvenons-nous de Locke).



Figure 4 : La charette de foin de Constable

« L'air est un élément essentiel de la composition, le ciel est la clef, l'organe principal de la sensibilité »^[12].

Hogarth observait minutieusement les hommes, Constable fervent adepte dès 1830 de la géologie, de la botanique et surtout de la météorologie observera pendant des jours les variations du ciel, des nuages, en notant précisément les différents paramètres : heure du jour, force du vent. « 10 Septembre 1821- midi – vent doux – très lourd après averse. 13 Septembre 1821 – 1 heure – petit vent Nord Ouest qui devient une tempête dans l'après-midi ».

Il laissera de nombreuses études d'arbres, d'ormes, de bouleaux, surtout de chênes, emblème de l'Angleterre, arbre essentiel pour la marine.

Cette étude précise et fine de la nature fera la gloire des aquarellistes anglais du XIX^e que je ne peux malheureusement qu'évoquer aujourd'hui, des Cozens, Girtin, Cox, Crome, qui comme Constable, considéraient la nature comme la marque de la providence divine et qui sera tellement admirée par l'école de Barbizon.

Un peu plus tard, dans les années 1840, John Ruskin, le célèbre critique recommandera aux jeunes peintres anglais : « d'aller vers la nature en ne rejetant rien, en ne sélectionnant rien, en ne méprisant rien dans la nature »^[13].

La vérité serait atteinte en étudiant et reproduisant la nature dans le moindre détail. William Holman Hunt dans « Le berger mercenaire » 1851 et Ford Madox Brown dans « Après-midi d'automne » étudient la nature avec minutie et dévotion.

Au XX^e siècle, cet amour empiriste et sensuel de la nature se retrouvera dans les sculptures de Barbara Hepworth, pour qui le paysage, la lumière et la mer sont si importants, dans les peintures de Stanley Spencer, qui lui aussi en 1935, étudiera les arbres. Il suffit de visiter actuellement à Londres l'exposition consacrée au grand peintre David Hockney pour voir que cet amour de la nature n'est pas près de s'éteindre ! Par amour pour le Yorkshire, Hockney a quitté la Californie et comme le faisait Constable pour le Suffolk, il étudie les mêmes paysages du Yorkshire à des saisons différentes : il fait des séries à la Hogarth, des études d'arbres, de ciels variés. Il est frappant de voir (Trois arbres près de Tixendale, été 2007 : trois arbres près de Tixendale, automne 2008 : trois arbres près de Tixendale, hiver 2007) que la tradition est encore bien vivante chez lui !

Mais cette observation précise de la nature s'accompagne, je dirais même s'appuie sur un solide bon sens, un « common sense » réaliste et vigoureux, un côté pratique anglais qui rejette l'inutile ou les excès. Il y a en effet deux moments typiques dans l'histoire de l'art anglais, où l'Angleterre a délibérément tourné le dos au continent en affirmant cet aspect sobre, plein de bon sens. Au XIV^e siècle, où l'Angleterre rejeta le gothique flamboyant pour adopter le style perpendiculaire strict que nous avons vu et plus tard au XVII^e/XVIII^e alors que la France et l'Allemagne s'étourdissaient du Rococo, l'Angleterre devenait raisonnablement palladienne. Ce bon sens, cet aspect fonctionnel pratique de l'art n'a pas échappé à Ralph Waldo Emerson lors de sa visite en Angleterre : « le bon sens pratique est le génie naturel de l'esprit britannique », déclare-t-il dans son ouvrage « English Traits », « Le penchant de cette nation est une passion pour l'utile.... L'esprit n'est pas ébloui par ses capacités, mais entièrement attaché à obtenir des résultats »^[14].

C'est ce qui a sans doute frappé G.F. Haendel, contemporain de Hogarth à son arrivée en Angleterre. J.F. Labie dans son étude du musicien nous dit : « Haendel s'est senti chez lui dans ce pays robuste, où ne règne pas l'atmosphère étouffante des petites cours européennes »^[15]. Après ses opéras italiens, il compose des œuvres pour le peuple anglais : « Zadock, The Priest », « Water Music », « Fireworks Music » et surtout « Le Messie » que la foule londonienne apprécie hautement. Labie évoque « la sonorisation vigoureuse d'une énorme kermesse »^[16]. C'est tout à fait l'atmosphère que nous dépeint Hogarth. Ce bon sens apparaît dès le XIV^e siècle, où l'Angleterre se dote d'un solide parlement avec peu de partis pour gouverner le pays. Dès le XVI^e siècle, Bacon déclare : « Les maisons sont faites pour y bien vivre, non pour être admirées »^[17].

Cet aspect robuste et simple qui émane des gros piliers ronds de Gloucester et cette solide simplicité comportent un côté pratique, pédagogique et moralisateur.

Si Hogarth décrit l'agitation de la société londonienne avec minutie, c'est pour réformer cette société et les mœurs de son temps. Dans « Rue de la bière, ruelle du gin », il dénonce les ravages du gin chez les femmes. Chaque étape de ses « progresses » est là pour souligner les travers de la société de son temps et prévenir la jeunesse des dangers qui la menacent. « Pour Hogarth », nous dit Pevsner, « l'art est un moyen de prêcher. Le sermon le plus efficace est de décrire ce que l'œil observateur voit autour de lui »^[18].

Les Préraphaélites auront eux aussi à cœur de transmettre un message pédagogique. Dans « Travail » Ford Madox Brown présente un idéal social et politique et dans « L'Eveil de la Conscience », William Holman Hunt nous dépeint le moment où la jeune prostituée prend conscience de sa déchéance. De même toute l'œuvre du grand génie préraphaélite William Morris est parcourue d'une inspiration pratique et généreuse : « Tous les arts doivent tendre à améliorer la condition de l'homme »^[19].

Ce bon sens pratique dévoile un autre aspect assez typique du comportement anglais : l'art du compromis. Que de compromis dans l'art anglais ! Deux exemples très connus me viennent à l'esprit : nous avons vu Wren contraint de reconstruire la cité de Londres à l'identique, mais il fut contraint également de faire un grand compromis avec la hiérarchie anglicane pour la reconstruction de Saint-Paul : son superbe projet de cathédrale à croix grecque, surmontée d'un dôme central majestueux fut refusé, il dut accepter la croix latine convenant mieux aux processions.

De même la carrière de Purcell n'est qu'un long compromis dans une période très troublée de l'histoire nationale anglaise. Après la gloire de l'Eglise anglicane

sous Charles II, il dut faire face à la politique pro-catholique de Jacques II. Il sut parfaitement s'adapter : son œuvre est aussi un parfait compromis entre les traditions musicales héritées de Byrd et de Tallis et le style baroque continental.

L'exemple le plus frappant de compromis est celui de Reynolds, le premier président de la Royal Academy. Ne conseillait-il point à ses étudiants d'élever l'art du portrait vers le portrait historique « le gusto grande » en costume d'époque : ainsi « Lady Bunbury sacrifiant aux Grâces », mais après plusieurs portraits de ce genre, il adopta un style beaucoup plus réaliste où il rend admirablement la profondeur d'âme de ses modèles.

Cette différence entre théorie et pratique qui peut paraître illogique pour certains, hypocrite pour d'autres (comme Blake par exemple) est un parfait exemple de compromis : savoir s'adapter à des circonstances particulières. Inconsciemment, peut-être Reynolds s'était bien rendu compte, comme dit Gainsborough : « que cette peinture loin de la nature n'a pas sa place dans notre pays »^[20].

L'art du compromis, cette facilité à s'adapter ne sont pas les seules manifestations de ce bon sens britannique, une certaine distance, un sens du recul, du détachement sont la source de cet humour savoureux allant parfois jusqu'à la satire redoutable ! Quels messages délicats et pleins d'humour dans les caricatures de Hogarth : « Crédulité, superstition et fanatisme » où il se moque de l'exaltation religieuse des Méthodistes : on s'évanouit, on gesticule, ou dans celle de Beardsley (1894) : « The Fat Woman » où il caricature les actrices du café Royal de Regent Street en cette fin de siècle décadente. N'oublions pas bien sûr l'humour de J. Austen dans certains de ses portraits, celui de Mrs Bennet dans « Orgueil et Préjugés », l'humour de Dickens dans son « Mr Pickwick » qui nous évoque cette charmante caricature de Rowlandson (Figure 5), immortalisant l'ouverture de la noble Académie Royale de Reynolds à Somerset House !

Les gentlemen semblent plus intéressés par les dessous des dames, se bousculant dans l'escalier étroit que par les œuvres d'art. Plus tard, l'esprit acerbe de Gillray critiquera George III et la Révolution française avec férocité et une liberté très britannique et l'affabilité de George III dans « Liberté française - Tyrannie britannique » où il caricature les efforts de George III pour obtenir l'amour de son peuple par crainte de la révolution française.

C'est en effet cette liberté si fondamentalement ancrée dans l'esprit de la société anglaise qui a permis l'épanouissement de l'imaginaire, de visions sublimes, parfois apocalyptiques comme celles de Blake ou de Turner. Ce survol rapide de certaines expressions artistiques nous a déjà permis de mettre en lumière la complexité parfois paradoxale de l'âme anglaise, souvent bien



Figure 5 : Inauguration de l'Académie de Rowlandson

éloignée de l'esprit gallique, une âme sensible, dotée d'une souplesse d'adaptation, source d'efficacité et de pragmatisme. Il serait cependant terriblement réducteur de s'en tenir là, sans évoquer la puissance imaginative et créatrice de ce grand peuple. Pour ne pas abuser de votre patience, je n'aborderai pas cette étude aujourd'hui, mais je me réjouis de le faire lors d'une prochaine séance de notre Académie.



Notes

- [1] Paul Mellon's Legacy, "A Passion for British Art", Yale University Press. New Haven and London. 2007. p. 47.
- [2] "British Vision, Observation and Imagination in British Art. 1750-1950" edited by Robert Hoozee. Mercator Fonds-Ghent. 2007. p. 29-30.
- [3] Nikolaus Pevsner : «The Englishness of English Art», Penguin Book (1956). p. 79.
- [4] Jane Austen : "Emma." London. Dent and Sons L.T.D (1955), chapitre XII. p. 87.
- [5] Shakespeare : "Hamlet." The New Folger Library Shakespeare. Washington (1992). p. 135 (acte III, scène 2, vers 6-8)
- [6] A. Parreaux « L'architecture en Grande-Bretagne » ; édition A. Colin (1969). p. 69
- [7] A. Parreaux. Ibid. p. 68
- [8] « Le petit journal des grandes expositions ». William Hogarth. Paris 2006. p. 12.
- [9] « British Vision » Ibid. p. 33.
- [10] Nikolaus Pevsner. Ibid. p. 156.
- [11] « Gainsborough's Landscapes ». P. Wilson publishers. London 2011. p. 61.
- [12] Jean-Jacques Lévêque : «L'Univers de Constable». Editions H. Screpel. Paris. 1979. p. 26.
- [13] Julian Treuherz : "Victorian painting". Thames and Hudson. London. 1993. p. 72.
- [14] N. Pevsner. Ibid. p. 202.
- [15] J.F. Labie : « George Frederic Haendel ». édition R. Laffont. Paris. 1980. p. 518.
- [16] Ibid. p. 531.
- [17] N. Pevsner. Ibid. p. 125.
- [18] N. Pevsner. Ibid. p. 36.
- [19] W. Morris : « News from Nowhere ». édition Ellipses. Paris. 2004. p. 33.
- [20] « British Vision ». Ibid. p. 22.