Les *Young British Artists* et la domestication de l'art

Gould Charlotte

Pour citer cet article
Gould Charlotte, « Les *Young British Artists* et la domestication de l'art », *Cycnos*, vol. 25.2 (Britishness - Whence and Whither?), 2008, mis en ligne en mars 2010.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/293

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/293
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/293.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Les *Young British Artists* et la domestication de l'art

Art, identité nationale et culture populaire en Grande-Bretagne à la fin du XXe siècle

Charlotte Gould

Charlotte Gould is Senior Lecturer at the University of Rennes 2. A former student at the Ecole normale supérieure (Cachan), she received her PhD from the University of Paris 3 – Sorbonne Nouvelle in 2003. Her main research field is the Young British Art movement. Her recent publications include: 'Rock Drill: From the Studio to the Printed Page and Back Again' (in Benoît Tadié (ed.), *Revues modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil*. Paris: Ent'revues, 2006), and '*English Rose*, Le Young British Art au-delà du support cinématographique' (in Sébastien Denis (ed.), *Arts plastiques et cinéma*, *CinémAction*, n°122, Condé-sur-Noireau: Corlet, 2007).
ACE, University of Rennes 2

While British art has often been deemed provincial when it was trying to copy American trends, its sudden burst onto the international art scene at the beginning of the nineteen-nineties was accomplished by embracing its provincialism, its localism and the pleasures of popular culture. The world success of Young British Art and its representation of an extremely local popular culture allowed for new and unprecedented possibilities in culture and in art, far from the old imitation or philistinism. British art which was formerly defined by a heritage of rejection, self-consciousness and of vernacular interpretations of foreign art was suddenly applauded for the acceptance of its insularity and the delight it was taking in exploring its national popular culture. This article tries to demonstrate how British artists have recently avoided nationalistic pitfalls by giving plastic form to a new post-colonial conscience open to national banners and symbols (English, Scottish, Welsh and Irish). The Britishness of Young British Art does not sideline it as eccentric and therefore marginal, but celebrates a striking eccentricity which has made it a world phenomenon and a world success.

Boundary, region, Thatcher, New Labour, stereotypes

'Baked beans. Big Ben. The blitz. Bobby Moore. Bannockburn. Some

« I had rather see the portrait of a dog I know than all the allegories you can show me. »

(Dr Johnson)

La notion de patrimoine national suscite en Grande-Bretagne un engouement indéniable aujourd'hui renouvelé sous la bannière, que l'on pourrait qualifier de feuilletée, de la britannicité. Emanation plus strictement artistique de la « Britishness Conference » initiée par Gordon Brown, le discours prononcé par Margaret Hodge, *Minister for Culture*, le 4 mars 2008 et intitulé « Britishness, Heritage and the Arts » témoigne de la survivance de telles notions dans le domaine des arts au-delà de phénomènes tels les *heritage films* des années quatre-vingt. Le caractère paradoxal de ce travail plastique du patrimoine, moins véritablement hérité du passé que construit à rebours et modelé pour servir les exigences du présent, se retrouve dans certaines querelles de l'art contemporain britannique récent. Il est aussi l'un des facteurs de son succès.

Invité en mai 2008 à organiser une exposition intitulée « Unpopular Art », l'artiste Grayson Perry ressentit l'urgence de créer pour l'occasion *The Head of a Fallen Giant*, énorme crâne humain en bronze recouvert d'une multitude de petits objets glanés dans les boutiques pour touristes de Londres et symboles d'une nation éponyme : *union jack*, boîtes

aux lettres rouges, taxis, *Beefeaters*, Anne Boleyn et *double-deckers*. Sans ambiguïté, ce crâne est une réponse à un autre crâne, réalisé un an plus tôt par Damien Hirst, *For the Love of God*. Le crâne de Hirst, dont le titre est censé retranscrire les réactions de ceux à qui son prix est révélé, est le moulage d'un crâne incrusté de diamants qui fut vendu très peu de temps après sa présentation au public à un groupe d'investissement pour 50 millions de livres et devint, pour un temps, l'œuvre contemporaine la plus chère au monde. Ce titre anticipe la place de l'œuvre sur le marché mondial et permet à Damien Hirst d'affirmer, par l'argent, son propre statut d'*art star*, mais aussi celui de l'art contemporain britannique sur la scène internationale : *For the Love of God*, à sa manière, ne serait ainsi pas moins identitaire que *The Head of a Fallen Giant*. Pour justifier son entreprise contradictoire, voire corrective, Grayson Perry dénigra ainsi *For the Love of God* : « We get the art we deserve and it's almost like Tony Blair's legacy is Damien Hirst's skull. »[1] Que Perry souhaite opposer un visage plus patrimonial à la proposition sensationnelle et résolument *bling* de Hirst témoigne du difficile positionnement de l'art britannique dans le monde, lui qui s'est clairement défini à la fin du vingtième siècle en termes de nationalité et d'identité (un art britannique plus qu'un art venant de Grande-Bretagne). La décennie des années quatre-vingt-dix fut sans conteste celle de la domination de l'art britannique et plus spécifiquement du Young British Art, aussi appelé Brit Art et associé à la vague politique et culturelle de la Cool Britannia. Cette prééminence inédite, qui allait dépasser celle des années soixante pour ce qui concerne plus strictement les arts plastiques, s'est immédiatement posée en termes dialectiques, jouant de considérations aussi bien globales que locales afin de rendre internationalement populaires certains motifs de la sous-culture de l'ère post-Thatcher.

La culture et l'art anglo-américains ont toujours bénéficié de la pénétration mondiale de leur culture de masse, mais dans le cas du Young British Art, le localisme fut poussé à l'extrême comme pour nier cette précédence presque impérialiste, tout en continuant d'en bénéficier, bien sûr. C'est ainsi que les références du Young British Art se sont faites plus populaires, voire plus folkloriques, que de masse, au risque (faible, et qui ne se confirma pas) d'aliéner un public étranger, permettant à ces artistes, nés ou résidant dans le pays des *cultural studies*, d'explorer des interrogations identitaires en principe débarrassées de nationalisme. L'étude du Young British Art suppose donc une géographie de l'art, pour reprendre l'expression de Nikolaus Pevsner, autant qu'une histoire de celui-ci.

Identité artistique contrariée

L'histoire de l'art britannique est empreinte, du moins depuis le XVIe siècle, d'une valeur contradictoire, le philistinisme. Andrew Graham-Dixon[2] a très bien démontré qu'il existe une tradition anti-artistique en Grande-Bretagne après qu'une vague iconoclaste a balayé le pays dans le sillage de la Réforme aux XVIe et XVIIe siècles. La ferveur iconoclaste des protestants a détruit une immense partie du patrimoine artistique religieux et une grande quantité de chefs-d'œuvre dans un mouvement anti-catholique qui voulait se débarrasser des icônes et d'un art figuratif appelé « Papal trash ». Des églises et des chapelles ornées de représentations de la vie du Christ et de la Vierge furent ainsi méthodiquement vandalisées, tout en prenant soin de laisser des traces de cet iconoclasme, les statues étant mutilées plutôt que totalement détruites. De nombreux historiens de l'art situent là le début d'un développement national spécifique de l'art britannique marqué par ce rejet originel.

L'art du jardin anglais s'inscrit dans cette tradition d'une expression artistique spécifique et différente. De même que le travail de gravure qu'informa le développement commercial du pays au XVIIIe siècle ou le caractère narratif et domestique de la peinture du XIXe siècle. En

[1] Mark Brown, « The Face of a Nation—But is it Ours? », *The Guardian*, 5 mai 2008, p. 3.
[2] Andrew Graham-Dixon, *A History of British Art*, Londres : BBC Worldwide, 1996.

effet, la peinture de genre caractéristique de l'époque victorienne doit en grande partie sa popularité aux goûts et au pouvoir d'achat spécifiques d'une nouvelle classe de collectionneurs avides qui apparaît au début du siècle. Ces marchands et entrepreneurs nouvellement enrichis par la révolution industrielle et qui n'avaient ni formation artistique classique ni expérience du Grand Tour se mirent à investir leur capital dans des collections, non pas de Maîtres (les faux étant alors légion et le risque financier donc trop grand), mais d'artistes vivants, peignant des sujets quotidiens. C'est ainsi que les goûts de cette nouvelle classe argentée, soucieuse de respectabilité et d'effort favorisèrent le caractère narratif de sujets domestiques et religieux, le travail du détail et même un format réduit de tableaux destinés à édifier le spectateur dans son propre foyer. Au-delà de considérations sociales et pratiques, il semble donc bien que l'on puisse observer une incidence formelle du développement commercial spécifique à la Grande-Bretagne sur sa production artistique.

Cette incidence s'étend à des considérations plus générales de goût national quand, au tout début du XXe siècle, Roger Fry déplore le philistinisme endémique qui sclérose l'art britannique et empêche le public d'apprécier le post-impressionnisme français. L'accusation de philistinisme courra jusqu'à la fin du XXe siècle et s'accompagnera d'une certaine condescendance pour un art national dépassé et décentré par son cousin américain et peu visible sur une scène qui s'internationalise. Ce qui poussera Nikolaus Pevsner à remarquer : « None of the other nations of Europe has so abject an inferiority complex about its own aesthetic capabilities as England. »[3]

Ce sont cet isolement et ces complexes que viendront sensationnellement contredire les Young British Artists, fondant leur émergence sur l'acceptation des manques et défauts, voire des rejets, évoqués plus haut. C'est alors que l'on remarque que l'art britannique, parfois taxé de provincialisme lorsqu'il tentait de copier des mouvements américains et se voulait international, éclate enfin sur la scène internationale quand il embrasse son provincialisme, son localisme et les plaisirs populaires qui s'y rattachent.

Identité climatique

Nikolaus Pevsner a remarqué à quel point le célèbre climat britannique a imprimé sa marque sur l'art du pays. Son caractère tempéré, mais plutôt humide, associé à la proximité très largement partagée par l'ensemble du territoire de la mer, ont conféré au genre paysager une atmosphère particulière et n'ont pas été étrangers au développement de cette contribution culturelle unique qu'est le jardin anglais.

La façon dont le Young British Art a parfois recyclé certaines formes étrangères dans un idiome vernaculaire souligne cette particularité climatique. Avec *Robert Morris Untitled 1965-72* (1990), Gavin Turk propose une sculpture qui est presque une appropriation à l'identique d'une œuvre de Robert Morris, ne serait-ce que pour un détail : cette sculpture métallique minimaliste est rouillée. La sculpture de Turk n'est donc pas une appropriation, mais plutôt un commentaire. Elle offre une image concrète de la réception du minimalisme américain au Royaume-Uni : le climat fait rouiller ces œuvres métalliques. Le minimalisme, et peut-être avec lui d'autres mouvements originaires des Etats-Unis, ne serait pas adapté au « climat » britannique. L'adaptation de courants initiés outre-atlantique ne peut alors, en Grande-Bretagne, que produire un travail déraciné, altéré, presque périmé.

Devant ce constat d'échec face à la greffe de mouvements exogènes qui, selon Turk, ne prendrait pas sur le sol britannique, l'exploitation récurrente d'emblèmes nationaux et de références, pas toujours lisibles pour des publics étrangers, n'apparaît pourtant pas comme une réponse réactionnaire et isolationniste. Certaines œuvres du Young British Art reposent parfois sur des prémisses qui resteront hermétiques pour qui n'est pas familier avec certains

[3] Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londres : The Architectural Press, 1956, p. 19.

aspects de la culture britannique, qui plus est lorsqu'il s'agit d'aspects culturels, ou sous-culturels, très spécialisés. Qui, hors du Royaume-Uni, saura que la sculpture de Mark Wallinger intitulée *They think it's all over… it is now* (1988) et composée d'un jeu de football miniature posé sur un socle en faux marbre, renvoie à une célèbre phrase prononcée par Kenneth Wolstenholme à Wembley lors de la finale de la coupe de monde de football de 1966, qui vit la victoire de l'Angleterre face à l'Allemagne ? Comment traduire les expressions grivoises de la langue anglaise littéralisées par Sarah Lucas dans ses sculptures et ses photographies (dont l'impact et les questionnements post-féministes ne perdent pourtant rien de leur force à l'étranger) ?

Identité biologique

John Roberts a clairement défini les nouveaux modes d'attention qui ont informé le Young British Art, contredisant par là même une lecture chauviniste du mouvement pour le redéfinir en termes d'approche post-coloniale (au sein même de l'ancien pays colonisateur) et différemment cultivée (« otherly-cultured »), c'est-à-dire dans la perspective des *cultural studies* :

> In fact, one of the outcomes of the new art [Young British Art] is finding ways of identifying and negotiating notions of "Englishness" without recourse to conservative national myths of "exceptionalism". If there is a "politics" in the new art, it lies here, in the construction of a critical post-colonial national identity for the artist through the absorption of the sceptical energies of a British popular (multi) culture.[4]

Une identité nationale définie par le sang est aujourd'hui une notion bien problématique. Toutefois, lorsque Marc Quinn propose des portraits qui présentent l'identité plutôt qu'ils ne la représentent en sondant son ADN et celui des sujets de son œuvre, il le fait en incluant la distance réflexive que permet ce travail sur la sous-culture britannique. Ainsi Kate Moss, elle-même (top) modèle anglaise par excellence, devient-elle son modèle sans que l'on profite de sa beauté puisque seule son empreinte génétique est proposée. L'acceptation du plaisir populaire et national incarné par Moss (figure récurrente dans les portraits exécutés par des Young British Artists) est alors négociée par un passage par le questionnement de l'identité qui s'appuie lui-même sur un questionnement du support artistique. La mise-en-abyme de la représentation met ainsi à distance le problème national.

Identité généalogique

A l'occasion de sa sélection pour le Turner Prize en 1995, Mark Wallinger exposa à la Tate des tableaux grand format représentant des chevaux, tous descendants d'une ligne unique de purs-sangs qui remonte au fameux Eclipse peint par Stubbs dans les années 1790. Ces toiles ont pu inciter à définir Wallinger presque exclusivement comme peintre. Cette série hippique de 1992, appelée *Race, Class, Sex,* résume tous les critères de l'identité, en particulier britannique. La cartographie nationale se fait, ici, généalogique, les chevaux et leur descendance incarnant l'artificialité de la pureté raciale. En effet, de tels chevaux de course sont le produit de l'intervention humaine, seule capable de préserver ce qui n'est que paradoxalement une pureté naturelle. Wallinger souligne d'ailleurs cette artificialité en représentant ses chevaux sur des fonds blancs. Cette mise en forme distingue ses tableaux, presque cliniques, des compositions de Stubbs dont ils sont inspirés. Nous pourrions d'ailleurs dire qu'ils en sont « issus », l'hommage artistique se doublant d'une quasi-identité des sujets. Stubbs lui-même avait déjà peint des groupes de chevaux disposés en frise sur fond gris, mais

[4] John Roberts, « Domestic Squabbles », in David Burrows (ed.), *Who's Afraid of Red, White and Blue? Attitudes to popular & mass culture, celebrity, alternative & critical practice & identity politics in recent British art*, Birmingham: ARTicle Press, 1998, p. 42.

ceux-ci étaient en action, parfois accompagnés d'un personnage, jamais figés dans une position identique comme ceux de Wallinger. Les descendants d'Eclipse sont, grâce à la science de la reproduction et de l'élevage, presque génétiquement équivalents à leur ancêtre. Pourtant, de même que le clonage — la recherche de l'identité au sens d'identique — produit des mutations, le travail artistique issu, à plus d'un titre, de la peinture ne produit pas nécessairement de la peinture. Les tableaux de chevaux de Wallinger sont ainsi toujours exposés en séries, constituant de véritables installations. Dans un cas précis, les possibilités picturales se dispensent même de la peinture. Chez Wallinger, un peu comme chez Damien Hirst et son mouton égaré *Away from the Flock* (1994), le sujet pictural britannique traditionnel évince sa représentation. La toile hippique finit par enfanter un cheval réel, *A Real Work of Art*, dont le cartel, donné seulement dans les publications relatant le travail de Wallinger, indique : « Horse, Life size, Private collection ». Le cheval de course comme œuvre n'est pourtant pas tout à fait, comme c'est le cas chez Hirst, un « ready-born ». Le choix d'un étalon n'est pas indifférent pour Wallinger : « By choosing a racehorse, I am presenting something for contemplation which functions as a history of æsthetics in microcosm. »[5] Le cheval comme obsession nationale et sujet traditionnel de la peinture britannique prend le pas sur sa représentation pour être lui-même immédiatement objet de contemplation. Mais c'est en ce qu'il s'est débarrassé de son passage par l'art qu'il inclut aussi les interrogations de l'art actuel. L'art hippique de Mark Wallinger, à la fois allégorie de la société britannique et récapitulation esthétique, condense les caractéristiques de l'art épique des Young British Artists.

Identité légendaire

Au-delà de son nom, le Young British Art cherche dans sa nationalité une définition aussi bien formelle que critique, situant là, dans un travail cartographique, sa spécificité et s'appuyant souvent sur des motifs nationaux et des étendards. Celui que Mark Wallinger utilise dans son tableau *Stately Home* (1985) est présent en filigrane : il s'agit de la croix de saint Georges, centrale sans être représentée. Le tableau est une sorte de trompe-l'œil. L'aquarelle et le fusain recréent les stries et les épaisseurs d'un tissage. Il nous semble être en présence d'une de ces tapisseries qui, au XVIIIe siècle, permettaient aux propriétaires terriens de faire représenter et de mettre en valeur terres et demeures. La propriété y est alors double, à la fois possession et élément de civilité (*proper*), la tapisserie étant un attribut de la classe dominante. L'inscription apposée sous le dessin comporte une rature. Dans « Hare Hall in Essex the Seat of John Arnold Wallenger Esq », le « e » de Wallenger est barré et remplacé par un « i ». Dans cette généalogie usurpée par l'artiste, la représentation du domaine britannique, typique du XVIIIe siècle avec ses chemins et contours de lac en lignes serpentines, devient lieu de parodie tout autant que de combat. A quelques pas des promeneurs qui, dans la tradition empirique, traversent le jardin paysager pour l'apprécier pleinement, se déroule une scène étrange. Dans l'eau, un cavalier (toujours le thème équestre), chevauchant une curieuse monture, mène un combat tout aussi curieux. C'est en fait un saint Georges bien prosaïque qui, comme dans un jeu d'enfants, monté sur les épaules d'un autre homme, affronte un dragon-dinosaure tout droit sorti de la fantaisie préhistorique de Steven Spielberg, *Jurassic Park*. Dans cet avatar de la légende de saint Georges et le dragon, l'allégorie de la menace païenne prend la forme burlesque d'un tyrannosaure, à la fois figurine enfantine et image de ce qui est ancien et dépassé. De même que le dinosaure est anachronique dans ce paysage trop humain (le jardin paysager ne donne en fait que l'illusion de la nature), ce sont une société sclérosée et des conceptions dépassées qu'affronte ce saint

[5] Mark Wallinger interrogé par Paul Bonaventura, « Turf Accounting », *Art Monthly*, avril 1994, p. 7.

Georges moderne. Le tableau est le lieu d'un combat ironique, et peut-être personnel, Wallenger étant devenu Wallinger, avec l'histoire britannique.

Le dragon, à l'origine une figure allégorique du combat religieux, incarnation des idoles ou démons, prend ici une forme burlesque, anachronique, entre le film japonais de type *Godzilla* (science-fiction exotique, déplacement dans l'espace) et le dinosaure (passé, déplacement dans le temps). Sa mise en forme picturale est anti-héroïque. La scène de combat se déroule comme un détail, sur le même plan que les autres personnages, sur le côté gauche. Dé-centré sans être mis en exergue, l'avatar de ce combat de légende est à la fois ranimé par la transformation et éteint par son caractère burlesque et anachronique. La figure de la croix, au cœur du sujet, brille par son absence formelle et déséquilibre le combat. Or, autant que la représentation d'un personnage transgressif, c'est l'appauvrissement de la légende qui intéresse Wallinger. Ce moment où elle devient simple référence de la mémoire et où elle perd de sa force. Achoppant sur l'héritage artistique, le Young British Art est le lieu d'un combat dont les enjeux doivent être définis.

Identité vexillologique

Appel au ralliement autant que symbole de la fierté nationale, le drapeau britannique est un de ces éléments indigènes qui est très souvent représenté dans le Young British Art[6]. Le Union Jack comme signe du local s'adapte à tous les supports (quand il ne devient pas lui-même support) et subit toutes les transformations. Assemblage de différents drapeaux, le Union Jack est un emblème amalgamé hérité de plusieurs traditions héraldiques. Cette structure appelle souvent, chez les artistes qui l'utilisent, une déconstruction. Le drapeau subit alors généralement une transformation chromatique : les couleurs seules peuvent subsister, suffisant à suggérer l'objet dématérialisé ; elles peuvent être modifiées, ou bien tout simplement effacées. Chez Jonathan Parsons, les deux dernières possibilités sont exploitées. Comme son nom l'indique, *Achrome* (1994) est un Union Jack gris. *Cuttle Fish* (1995), en revanche, semble au premier abord avoir gardé ses couleurs d'origine. Pourtant le rouge, le noir et le bleu ne sont plus qu'un camaïeu de bruns, comme si ce choix moins contrasté avait mieux correspondu à la palette d'un peintre. Parsons ne fait pas que revisiter l'histoire vexillologique. Sa carte décharnée intitulée *Carcass* (1995) est réduite à ses routes et autoroutes et exposée suspendue à l'envers. Parsons a littéralement disséqué une carte de la Grande-Bretagne pour n'en garder que les axes dont les couleurs rouges et bleues rappellent un réseau de veines. Ce pays est bel et bien un corps puisqu'il est décharné. Retournée, l'image cherche à se travestir pour ne pas être immédiatement identifiable. Cette pièce chantournée offre un profil nouveau, une nation qui a trébuché et a été vidée de sa substance.

Oxymoron (1996), de Mark Wallinger, est un drapeau et non un tableau, mais, au même titre qu'un tableau, il joue sur la couleur. Son Union Jack est vert, orange et blanc, les couleurs du drapeau irlandais. A l'inverse du ready-made, il y a ici création de la chose elle-même plutôt que récupération d'un objet du quotidien. L'art est introduit dans le réel. Le constat d'une situation politique, mais aussi les formes et références de l'objet (utilisations antérieures du drapeau comme motif de l'art, en particulier par les artistes américains, héritage du ready-made, etc.) fonctionnent sur le mode de l'hostilité. Dans *Tattoo* (1987), c'est cette fois-ci la menace qui gronde. Trois drapeaux du Royaume-Uni portent des taches

[6] Il serait impossible d'établir une liste exhaustive des œuvres de Young British Artists incorporant ou utilisant d'une quelque manière le drapeau britannique. On peut toutefois citer le patchwork de Tracey Emin, *No Chance* (1999) (parmi les tissus qu'elle utilise, on trouve aussi des tartans et du paisley, deux motifs typiquement écossais) ; le verre brisé disposé en forme de Union Jack à l'extérieur de la Serpentine Gallery par Sarah Staton lors de l'exposition « Broken English » en 1991 (donné sans titre dans le catalogue) ; l'exposition de Tim Noble et Sue Webster au Independent Art Space en juin 1996 intitulée « British Rubbish » dans laquelle figuraient des boîtes de conserve écrasées portant l'emblème du Royaume-Uni.

d'encre qui dessinent le mot « MUM » en écritures différentes, dont une typographie gothique. Cette série fut réalisée après que Wallinger avait été agressé par un groupe de skinheads.

L'organisation par Eddie Chambers en 1993 d'une exposition intitulée « Black People and the British Flag » confirme le statut à la fois central, identitaire et différentiel de ce motif. L'image du drapeau britannique, hybride dans sa composition, est également hybride dans son symbolisme, et surtout dans son symbolisme artistique. Pour avoir traversé les années soixante, il a revêtu de nouvelles significations contradictoires : image traditionnelle et autoritaire embrassant tout un empire, il est aussi accessoire de mode ayant connu son heure de gloire sur Carnaby Street en même temps que les mini-jupes de Mary Quant et les coupes de cheveux de Vidal Sassoon et devenu emblème de la contre-culture et de nouvelles relations sociales. L'impérialisme politique est alors supplanté par l'impérialisme culturel et surtout musical. Le Union Jack est ainsi vraiment union d'images contradictoires : il est l'Etat, mais aussi l'objet consommé en masse. Pour des artistes britanniques, ce drapeau est un motif secondaire, intervenant après que Jasper Johns et d'autres ont utilisé le drapeau américain dans leur peinture. Impossible alors pour le drapeau de figurer dans l'art sans apparaître comme une réponse à l'art américain, comme une variation ironique ou agressive sur le thème de la prépondérance de l'art venu d'outre-Atlantique. Même si le Union Jack est un motif ancien qui trouve, dans les années quatre-vingt-dix, une expression nouvelle, de deuxième main, beaucoup moins feuilletée, et, justement, utilisée pour son caractère symbolique immédiatement reconnaissable, son symbolisme stratifié intègre cette nouvelle platitude. Il est de fait tout indiqué pour émettre un commentaire sur l'ambivalence des sentiments nationaux et l'ambivalence vis-à-vis de l'art importé des Etats-Unis.

Encore une fois, c'est Gavin Turk qui emploie le drapeau pour commenter les rapports entre arts britannique et américain. Dans *Crumple Zone* (1997), un petit drapeau britannique flétri occupe la case de gauche. A côté, le sigle d'entreprise © est représenté sur un fond bleu. Le bleu est un bleu Klein, le « International Klein Blue », teinte des prétentions universalistes de l'art moderne. Les signes reconnus de l'art international et de l'identité britannique cohabitent et s'opposent tout à la fois. La dichotomie du tableau reflète un tiraillement entre une perception provincialiste de l'identité britannique et la marque de l'internationalisme commercial, qui, français ou autre, porte l'estampille de la mondialisation. Cette opposition est visible également dans *Indoor Flag* (1995) où elle s'inscrit plus précisément dans la sphère artistique. Un Union Jack mou sur un fond blanc pend tristement à son mât. Il n'est pas déployé par le vent de la création et ne peut pas prétendre à une toile grand format.

Mais c'est dans *Study for Window* (1991) que l'image d'une tension apparaît le plus clairement. La photographie est un montage. Turk a utilisé une page du *Sun* parue durant la Guerre du Golfe. Au centre d'un grand Union Jack qui occupe toute la page, le visage d'un soldat portant un béret. En titre : « Support our boys and put this flag in your window ». La page est reprise, mais Turk remplace le visage du soldat par le sien. Ceci apparaît rarement dans les reproductions, mais l'œuvre ne se limite pas à cette image bi-dimensionnelle. A côté de la page de journal, Turk a posé le béret qui figure sur la photographie. Un des éléments physiques qui a permis le pastiche est donné au spectateur comme pour démystifier la supercherie. Il concrétise également l'image guerrière. L'artiste soldat est-il une simple occasion de plaisanterie ? Dans le catalogue édité par la White Cube Gallery, *Gavin Turk, Collected Work*, Alex Farquharson analyse la tension qu'il décèle dans cette composition comme un oxymore : « a contradiction of hostile terms »[7]. Et en effet, la référence moderniste aux représentations de drapeaux par des artistes américains comme Jasper Johns, associée à l'iconographie traditionnelle et populaire du Union Jack, qui plus est, lorsque son image est

[7] Alex Farquharson, *Gavin Turk, Collected Work*, Londres : White Cube Gallery, 1997, p. 11.

tirée du *Sun*, résulte en une opposition. Ce motif central du punk britannique des années soixante-dix que peut être le Union Jack relève presque ici, les modes passant très vite, d'une nostalgie néo-romantique attachée aux formes très indigènes. Insister sur des caractéristiques britanniques, c'est faire acte de divergence par rapport au modèle américain de la fin du XXe siècle. Ainsi Turk déclare-t-il dans une interview que l'image guerrière de *Study for Window* n'est pas anodine. Le soldat devenu artiste nous alerte sur le fait qu'une guerre a été déclarée, mais dans un domaine autre que politique : « it's cultural warfare »[8]. Le message guerrier de la première page du *Sun* devient alors un appel patriotique à soutenir les artistes locaux dans leur tentative de s'imposer sur la scène internationale. Farquharson l'interprète ainsi :

> The increasing fame and success of the Nineties generation of British artists is built upon an iconography of failure. Most of the current work registers resignation to the fact that "our boys" (and girls) will never be accorded centrality in our own culture, however much the international art world thinks they swing.[9]

Pour Farquharson, Turk s'exprime au nom du Young British Art dans son ensemble, celui-ci ayant ceci de particulier qu'il a conscience de sa nature exotique. L'aliénation géographique et culturelle devient alors un motif esthétique idiosyncratique qui est le plus souvent caractérisé par l'agressivité. La photographie de Turk est le champ de bataille où se dressent et s'affrontent des étendards plus nombreux et moins ironiques qu'il n'y paraît. Elle nous parle d'une condition : qu'est-ce qu'être un artiste britannique dans les années quatre-vingt-dix ? Comment se situer par rapport à l'art américain ? La question de l'influence américaine semble se poser plus expressément pour les artistes britanniques que pour d'autres, du fait notamment d'un contexte culturel plus large qui associe Etats-Unis et Grande-Bretagne dans une relation souvent inégale. La relation spéciale entre les deux pays décrit bien la situation, moins en termes de fraternité que de compétitivité privilégiée. Et cette bataille est menée de manière plus générale chez nombre de Young British Artists, et ceci autant sous des bannières que sous les symboles culturels qui en sont des extensions.

D'une certaine manière, le *Study for Window* de Turk s'inscrit dans une longue tradition de peinture identitaire en Grande-Bretagne. Avec *O the Roast Beef of Old England (the Gate of Calais)* (1748), William Hogarth défendait sans ironie une certaine idée de son pays. L'apologie individuelle (Hogarth prend sa revanche sur la ville de Calais après y avoir été injustement accusé d'espionnage) cède le pas à la défense nationale. L'anecdote personnelle de Hogarth, qui se représente griffonnant dans un carnet alors que s'abat sur son épaule une main accusatrice, n'occupe qu'un recoin à gauche du tableau, annonçant sur la droite le déroulement de sa pensée : la parabole d'une attaque contre des Jacobites faméliques et contre une France cupide et hypocrite incarnée par un moine gras tâtant un gros bout de bœuf frôle la caricature. Cette exagération gallophobe, en dépit du contraste patriotique que Hogarth souhaite établir, reflète son pendant, une certaine infériorité, le sentiment que la nation doit être défendue, que sa position est difficile à tenir face à ses voisins. C'est ainsi que Linda Colley, dans sa fameuse étude intitulée *Britons*, interprète la gravure de Hogarth :

> At just how deep a level this kind of propaganda convinced even its makers is unclear, but its utility is obvious. Particularly in the first half of the eighteenth century, this way of seeing France enabled the British to exorcise some of the deep insecurity they felt in the face of its military might and cultural splendour. Asserting that the millions of Frenchmen massed against them on the other side of the Channel were in reality impoverished, downtrodden, credulous, even somehow unmanly, was a panacea for nagging anxieties and a way of coping with envy.[10]

[8] James Roberts, « Last of England », *Frieze*, n° 13, nov-déc. 1993, p. 30.

[9] Farquharson, Op. cit., p. 12.

[10] Linda Colley, *Britons, Forging the Nation 1707-1837*, New Haven, Londres : Yale University Press, 1992, p. 35.

C'est bien ce même patriotisme injustifié et presque désespéré que Gavin Turk reprend dans *Study for Window*. Le bricolage d'une affiche de propagande à partir d'une feuille de papier journal et de quatre bouts de scotch permet, comme chez Hogarth, de garder la tête haute, même si cela se fait chez Turk avec l'ironie qui caractérise son époque.

Dans un numéro du magazine *tate* consacré au problème de l'identité britannique, Hugo Young remarque que le tableau de Hogarth a d'étranges résonances à la toute fin du siècle : « In the 1990s, the red blood on the ground at the Calais Gate could not be, alas, that of a British joint. »[11] La crise de la vache folle aurait-elle rendu à la Grande-Bretagne la place marginale qu'elle occupait déjà au XVIIIe siècle ? Ses exportations de viandes ne peuvent-elles se faire, à la fin des années quatre-vingt-dix, que protégées dans les caissons étanches de Damien Hirst ? La représentation de l'identité dans l'art britannique de cette époque serait en tout cas elle aussi, comme au XVIIIe siècle, investie d'une tension.

Conclusion

Homi Bhabha a souligné la différence fondamentale qui distingue la vie culturelle d'une nation d'une part et le nationalisme, fondé sur certaines idées de ce qui constitue cette nation, d'autre part[12]. Toutefois, dans le cas du Young British Art, la représentation d'une culture populaire hyper-locale (qui distingue très clairement le mouvement du Pop Art dont on a parfois tenté de le rapprocher) affirme la conscience d'une nouvelle possibilité culturelle et artistique, hors de l'imitation ou du philistinisme. Gavin Turk, auteur en 1998 d'une série de photographies intitulée *Pigeons in Soho Square, Eating Hamburger*, se réjouit la même année que la Grande-Bretagne puisse sortir de l'ombre du géant culturel américain (ombre que commentent bien sûr ces clichés) tout en prenant la mesure du prix à payer pour l'audace manifestée par la nation britannique à la fin du XXe siècle : « I do have a bit of a fear of Red, White and Blue and I do find myself thinking isn't it going to take place in Berlin. I do keep thinking, oh let it go somewhere else, it is a bit of a hot potato and I just wanna throw it somewhere else. »[13] La question, si elle se pose bien aujourd'hui plus à Berlin qu'à Londres, relève de problématiques nationales très différentes.

[11] Hugo Young, « The Beef about Britain », *tate*, printemps 2000, p. 31.
[12] Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, New York : Routledge, 1994.
[13] *Who's Afraid of Red, White and Blue?*, p. 100.