

Communication de
Madame Françoise Mathieu



Séance du 20 juin 2008



E. Burne-Jones et W. Morris.
Deux figures-clés des Préraphaélites

Monsieur le Président, chers Amis, Mesdames, Messieurs,

Pourquoi vous entretenir aujourd'hui de deux artistes anglais, de la fin du 19^{ème} siècle, apparemment éloignés de la Lorraine, qu'ils n'ont jamais eu l'occasion de traverser, comme l'avait fait pourtant, quelques années auparavant, leur compatriote WILLIAM TURNER ?

Dans sa remarquable biographie d'ÉMILE GALLÉ, FRANÇOIS LE TACON^[1] évoque l'admiration d'ÉMILE GALLÉ pour WILLIAM MORRIS et cite ses propos : *«Ce grand artiste, ce philosophe humanitaire, ce prophète de la joie au travail, a dit que le labeur est humain, qu'il est bon, que l'art est salutaire»*.

Ce que GALLÉ omet de souligner, c'est que WILLIAM MORRIS n'aurait jamais pu accomplir son œuvre sans le génie, l'inspiration constante de son célèbre collaborateur, EDWARD BURNE-JONES. Ainsi, m'a-t-il paru intéressant de rapprocher les œuvres hors du commun de ces deux artistes absolument indissociables, ces vrais prophètes du 20^{ème} siècle, comme disait mon maître NIKOLAUS PEVSNER. Ils ont non seulement dominé l'art britannique à la fin du 19^{ème} siècle, mais aussi, chacun à sa façon, marqué la pensée et les arts internationaux dès 1880.

Il est sans doute présomptueux de présenter ensemble ces deux carrières si fécondes que les critiques ont, le plus souvent, étudiées séparément, mais je tiens aujourd'hui dans le contexte du Colloque et des belles expositions consacrées à VICTOR PROUVÉ, à aborder leur œuvre magistrale commune tout

en soulignant leurs particularités respectives. Tant de traits de leurs personnalités et de leurs œuvres nous évoquent les deux artistes lorrains ÉMILE GALLÉ et VICTOR PROUVÉ dont ils ont été, en quelque sorte, les précurseurs quinze à vingt ans auparavant.

En une première partie, nous évoquerons donc leur formation, la genèse de leur idéal commun de 1855 à 1860. Puis nous survolerons (le terme est malheureusement nécessaire pour des carrières si riches) les années fructueuses de travail commun de 1860 à 1878, date à laquelle ils 'semblent' s'éloigner un peu l'un de l'autre ; je dis bien 'semblent' car ils travaillent toujours ensemble, mais sont pris chacun dans des sphères apparemment divergentes, où ils vont laisser un héritage important. Enfin, nous verrons comment, au crépuscule de leurs vies de 1891 à 1896, nos deux artistes consacrent encore ensemble leurs forces à des œuvres communes exceptionnelles.

Mais laissez moi tout d'abord vous rappeler brièvement l'état de la société victorienne dans les années 1850.

L'Angleterre est à l'apogée de sa puissance ; économiquement, elle domine le monde, sa suprématie industrielle est totale en 1850. Après les difficiles années du chartisme s'ouvre une ère de paix sociale et politique. La bourgeoisie croit au progrès matériel et à la légitimité de sa réussite et professe dans le sillage de JEREMY BENTHAM et de JOHN STUART MILL une morale utilitaire. Le grand événement de 1851 est la Grande Exposition de toutes les nations à Crystal Palace, au cœur de Londres, dans l'immense construction de verre et de métal.

• Fig. 1. **Crystal Palace.** Prodige technique de JOSEPH PAXTON. C'est la démonstration publique des progrès de la nation, sous le patronage du Prince Albert.

Cependant, après une période de grande prospérité et de relative paix sociale dans les années 1850-1860, une série de dangers menace l'hégémonie britannique. L'Angleterre se voit concurrencée par d'autres nations. Dans le pays même, la misère sociale s'amplifie, engendrée par l'industrialisation sauvage, l'urbanisation anarchique et accélérée des centres industriels qui détruisent les campagnes et jettent les ouvriers dans des conditions de vie abominables. CH. DICKENS, G. R. GISSING, FR. ENGELS, GUSTAVE DORÉ, nous rendent compte, chacun à sa façon, de cette horreur sociale. La grande dépression s'étend à l'industrie en 1873 et rend la condition du prolétariat encore plus intenable. Dès lors, des voix se font entendre, dénonçant ce matérialisme forcené. À la suite de l'émancipation des catholiques en 1829, un courant religieux issu de la Haute Église anglicane à Oxford, sous la houlette de J. KEBLE, E. PUSEY et surtout JOHN HENRY NEWMAN initie ce qu'on a appelé le «Mouvement d'Oxford» qui condamne ce libéralisme.

Après la conversion de NEWMAN au catholicisme, le Mouvement d'Oxford provoque un grand tumulte dans le pays, les conversions se font nombreuses. MORRIS le reconnaîtra plus tard : «*Les premiers symptômes du changement furent apportés par le mouvement Anglo-Catholique*». [2] Autour de ce mouvement, des penseurs, des artistes comme PUGIN, CARLYLE, RUSKIN, rejettent le siècle auquel ils appartiennent et rêvent d'un retour à la société idyllique du Moyen-Âge. Cette vogue du médiévisme avait déjà existé dès la fin du 18^{ème} siècle, mais c'était tout à fait différent : il s'agissait du «gothique des connaisseurs» très riches. On pense aux rêves d'un R. WALPOLE ou d'un W. BECKFORD qui se faisaient construire de fantastiques manoirs gothiques comme Strawberry Hill ou Fonthill. L'attitude de PUGIN est tout autre. Fils d'un émigré français converti au catholicisme, PUGIN est un vrai fanatique du retour au gothique médiéval. Il juge l'architecture classique mauvaise, fallacieuse. Dans ses ouvrages, *Contrasts* (1836), *The true Principles of Pointed or Christian Architecture (Principes de l'Architecture)* (1841), il rejette la société industrielle qui ne voit que l'argent, les objets industriels. La beauté des cathédrales, dit-il, est liée à la foi des artisans qui les ont construites. Pour PUGIN, il faut donc faire revivre les techniques anciennes, redonner aux artisans le goût de leur travail. Dans *Past and Present* (1843), CARLYLE reprend les idées de PUGIN, mais sur un ton plus calviniste.

Mais la grande voix de l'époque est, en effet, la critique d'art JOHN RUSKIN : sa formation est double, scientifique (il s'intéresse à la biologie, à la minéralogie) et artistique (il pratique le dessin). Il fait paraître de nombreux écrits dont les principaux sont *Modern Painters (Les Peintres modernes)* en quatre volumes où il décrit son admiration pour W. TURNER, et *The Stones of Venice (Les Pierres de Venise, 1851-1853)*. Mais surtout il donne des cours au Working Men's College, une sorte d'Institut qui vient d'être fondé et où son influence se fera sentir. Je ne peux qu'insister sur l'œuvre de RUSKIN qui sera le grand ami, le mentor de nos deux artistes et exercera sur eux une influence capitale. Dans *The Stones of Venice*, il critique le capitalisme industriel, la perte de la spiritualité. Pour RUSKIN,

— l'art est la révélation d'une vérité transcendante et exprime la vitalité d'une société (idée que reprendra MORRIS), ainsi l'art de la Grèce est importé, exogène à la culture britannique. Au contraire, l'art gothique a une origine septentrionale, rude, sauvage ; il est peut être grossier, parfois, mais il est l'expression de la libre créativité du travailleur qui ne copie pas un modèle imposé.

— ensuite le travail manuel rend l'artisan libre et heureux. RUSKIN, comme PUGIN, déteste l'objet fabriqué en masse, la mécanisation qui enchaîne l'homme.

— enfin il insiste sur le lien indissociable entre l'art et le bonheur de la vie.

RUSKIN a eu une influence importante non seulement en Grande-Bretagne (les touristes anglais visitent Venise avec ses ouvrages), mais aussi en France où PROUST, R. DE LA SIZERANNE contribuèrent à le faire connaître dans *La Revue des Deux Mondes*.

L'esthétisme idéaliste de RUSKIN sera aussi au programme des peintres préraphaélites. La Confrérie préraphaélite voit le jour en 1848. L'histoire veut que, en 1847, W. H. HUNT et J. E. MILLAIS fustigent un jour RAPHAËL devant leurs camarades, en condamnant sa pompe, l'artificialité de ses œuvres, l'opposant aux peintres de la période précédente : «*Vous êtes donc des Préraphaélites*», s'exclament leurs amis. En fait, certains membres du groupe ont été en contact avec les peintres nazaréens, des peintres allemands qui ont pris pour modèle la peinture médiévale. Les Préraphaélites forment une Confrérie comme au Moyen-Âge, et surtout ils rejettent l'enseignement de la Royal Academy, fondée par J. REYNOLDS en 1768, qui à l'époque domine la création artistique et impose des règles précises qui, aux dire des Préraphaélites, ont figé l'apprentissage. Ils admirent, au contraire, le Quattrocento, et veulent en retrouver les techniques. Ils suivent les conseils de RUSKIN qui, dès 1843, dans son ouvrage *Modern Painters*, recommande aux jeunes peintres d'aller vers la nature, «*de pénétrer sa signification, sans rien rejeter, sans rien choisir, sans rien mépriser*». Avec un souci maniaque du détail, ils appliquent ces conseils aux figures, au décor. Ils proposent une peinture aux couleurs vives, en «à plat». Leur répertoire s'inspire de sujets pris dans la vie contemporaine, les problèmes sociaux comme :

- Fig. 2. **Travail** (*Work*) de FORD MADDOX BROWN (1852) à la gloire du travail.

- Fig. 3. **L'Éveil de la conscience** (*The awakening conscience*) de H HUNT (1853), la prise de conscience d'une femme après sa déchéance morale.

Mais ils puisent surtout leur inspiration dans le Moyen-Âge, dans les œuvres de CHAUCER, de TH. MALORY puis de SHAKESPEARE. Vous connaissez tous la célèbre,

- Fig. 4. **Ophélie** (*Ophelia*) de J. E. MILLAIS (1852) qui eut une influence considérable à la fin du siècle et connut un vif succès en France auprès de DELACROIX, de THÉOPHILE GAUTIER : «*Dans la puérité charmante de son naturalisme, (...) ce tableau a quelque chose de bizarre (...). C'est de la fantaisie, faite avec de la patience. Le plus méticuleux botaniste ne retrouverait pas dans ce fouillis végétal une seule feuille, une seule nervure, un seul pétale inexacts*». ^[3]

RUSKIN, ROSSETTI sont donc dans les années 1855-1860 des figures de proue de l'art contemporain pouvant fasciner et attirer de futurs jeunes artistes tels que E. BURNE-JONES et W MORRIS.

En juin 1852, en passant les examens d'entrée à Oxford, MORRIS, assis aux côtés de BURNE-JONES, le remarque déjà. À leur arrivée à Exeter College, ils deviennent des amis inséparables. Pourtant, on ne peut trouver personnalités plus opposées :

- Fig. 5. **Portrait de William Morris** : la chevelure bouclée au vent, ébouriffée ; homme robuste, bon vivant, gros mangeur, doté toute sa vie d'une extraordinaire vitalité, très ouvert, souvent coléreux.

- Fig. 6. **Portrait de Burne-Jones** : au contraire, maladif, pâle, long et maigre, fragile, hésitant, doté de grands yeux clairs et d'un sens de l'humour très fin.

Comme nous le dit PENELOPE FITZGERALD dans sa biographie de BURNE-JONES (p. 12) : *«Morris cassait les chaises sous lui. Burne-Jones s'enfonçait dedans comme si toute sa colonne cherchait à se reposer».*

- Fig. 7. **Caricature**. Voici une caricature faite par Burne-Jones qui illustre ce propos.

Ces amis inséparables à Oxford sont, en effet, issus de familles fort différentes :

— WILLIAM MORRIS voit le jour à Walthamstow au Nord-Est de Londres en 1834 où se trouve maintenant la Morris Gallery. Il est issu d'une famille bourgeoise (son père s'est enrichi dans les affaires) et vit dans une belle maison, dévore Walter Scott, les récits du Moyen-Âge. À huit ans il est émerveillé par la cathédrale de Canterbury, *«vision du paradis»*, dit-il ; par contre, en 1851, lorsqu'on l'emmène à l'exposition de Crystal Palace, il trouve cela affreux et refuse d'en faire le tour !...

- Fig. 8 **Walthamstow**.

- EDWARD BURNE-JONES, quant à lui, naît à Birmingham en 1833 dans une famille très modeste. Il n'a jamais connu sa mère qui meurt trois jours après sa naissance ; chétif, mélancolique et très solitaire, il passe son enfance dans une maison triste. Il s'échappe en lisant les mythes grecs, les légendes médiévales et surtout en dessinant beaucoup. La religion le fascine déjà.

En 1853 nos deux amis se retrouvent donc à Exeter College, où ils ne se plaisent guère. Ils ne participent pas aux chahuts et beuveries de leurs camarades étudiants. Ce sont de longues soirées au cours desquelles on lit à haute voix (MORRIS adore cela) TENNYSON, SHELLEY, KEATS, CHAUCER surtout ! On rêve de la quête du Graal, des idéaux chevaleresques de Sir Galahad. On rejette les horreurs de l'industrie, on critique le déclin moral de l'époque. Nos deux

amis se destinent à une carrière religieuse. BURNE-JONES, lui, se passionne pour le mystérieux, la quête de l'inaccessible, mais son imagination s'enflamme lorsqu'il découvre les œuvres de RUSKIN. Dans *The Stones of Venice (Les Pierres de Venise)*, RUSKIN décrit l'artiste comme un prophète, un prêtre doué de ce qu'il appelle «*the prophetic imagination*», et cette conception missionnaire de l'Art devait exercer une influence capitale sur MORRIS et sur BURNE-JONES. Tous deux s'intéressent maintenant aux œuvres des Préraphaélites, surtout à ROSSETTI, MILLAIS et HUNT.

C'est aussi l'époque des premiers voyages sur le Continent. MORRIS découvre, seul, en 1854, les cathédrales de Rouen, Amiens, Beauvais, mais en 1855, il emmène ses amis BURNE-JONES et WILLIAM FULFORD (un de ses amis de Birmingham, étudiant de Pembroke College) en France. L'on sait que c'est au cours de ce voyage que BURNE-JONES connaît, au Louvre, une sorte d'extase, une «*épiphany*» artistique à la JAMES JOYCE. W. MORRIS guide son ami les yeux fermés jusqu'au

- Fig. 9. **Couronnement de la Vierge** de Fra Angelico.

C'est un éblouissement. Sur le chemin du retour, les deux amis renoncent à leur vocation religieuse. La décision est prise sur le quai de la gare du Havre : BURNE-JONES sera peintre et MORRIS architecte ; décision quelque peu naïve et ambitieuse mais révélatrice de leur enthousiasme : «*Ce fut la soirée la plus mémorable de ma vie*», rappellera plus tard BURNE-JONES.

En 1856, MORRIS devient donc apprenti architecte dans le cabinet d'EDMUND STREET (un architecte néo-gothique), d'abord à Oxford (où il rencontre PHILIP WEBB) puis à Londres où il rejoint son ami BURNE-JONES. Celui-ci, bien décidé à faire la connaissance de ROSSETTI, suit alors les cours du Working Men's College. Les premiers dessins à la plume de BURNE JONES à cette époque sont très proches des travaux de ROSSETTI.

- Fig. 10. **L'Adieu du Chevalier** retrouve le même thème de l'amour courtois.

Mais c'est en dessinant et en confectionnant les meubles de leur modeste logement qu'ils partagent à Red Lion Square que MORRIS et BURNE-JONES s'orientent progressivement vers les Arts Décoratifs.

- Fig. 11. Voici une **Caricature** décrivant cette aventure, «MORRIS dessinant ses meubles».

En effet, le premier manifeste en défense des Arts «dits mineurs» contre l'emprise des Beaux Arts a été lancé par RUSKIN. «*Comme le monde aurait été mort et triste il y a vingt ans sans Ruskin*»,^[4] dira MORRIS plus tard. RUSKIN est

vraiment leur héros. MORRIS et BURNE-JONES sont les premiers après RUSKIN à contester la distinction entre Beaux-Arts et Arts Décoratifs qui s'était affirmée à la Renaissance et qui est maintenant académique et dépassée. BURNE-JONES et W. MORRIS clament maintenant

- l'unité de tous les arts sans aucune distinction de rang,
- la créativité individuelle telle qu'elle s'exprime dans tout artisanat,
- la non séparation entre celui qui pense et celui qui exécute le geste, on unit le mental et le manuel, l'âme et le corps.

Toute la carrière de MORRIS, qui a abandonné l'idée de devenir architecte, sera jalonnée de redécouvertes d'anciens métiers d'art disparus, marginalisés à l'époque.

Pour BURNE-JONES comme pour MORRIS, Arts Décoratifs et peinture participent d'un même projet ; il y aura même un constant échange entre les deux : l'Art Décoratif offre un nouveau médium, ouvre de nouvelles possibilités au peintre, donne de l'ampleur à son imagination.

Dès 1856, BURNE-JONES a ses premières commandes de vitraux ; l'art du vitrail connaît en effet un regain de vitalité en cette période de renouveau gothique et BURNE-JONES fait tout de suite preuve d'une grande affinité avec ce mode d'expression qui excite son imagination.

- Fig. 12. **Vitrail destiné à Saint Andrew's College à Bradfield** [Berkshire] (1857), sans marge, directement serti dans le mur, où l'on sent déjà la maîtrise de BURNE-JONES dans ce domaine.

La venue à Londres de nos deux artistes est aussi un renouveau pour ROSSETTI. La Première Confrérie préraphaélite s'est un peu dispersée et en 1857-1858 il espère bien faire renaître une Deuxième Confrérie avec ED. BURNE-JONES, W. MORRIS et F. M. BROWN, et le poète ALGERNON SWINBURNE. En 1857 ROSSETTI emmène cette joyeuse bande à Oxford : ils doivent décorer la salle des débats, l'Oxford Union d'une série de peintures murales, illustrant bien sûr

- Fig. 13. **La Mort d'Arthur** (*Morte d'Arthur*) de leur cher MALORY. Malheureusement ces jeunes artistes ne sont pas encore très experts et ces fresques (on le voit ici) se détériorent très vite. Ce qui frappe, c'est l'esprit de Confrérie comme au Moyen-Âge qui règne entre eux et le désir d'abolir toute frontière entre Beaux Arts et Arts Décoratifs.

C'est à Oxford que W. MORRIS rencontre JANE BURDEN, fille d'un garçon d'écurie, qu'il épouse en 1859. Si nous avons opposé l'aspect physique, le tempérament de nos deux amis, il est encore plus révélateur de présenter leurs épouses. Voici donc :

- Fig. 14. **Jane Morris**, a «stunt», comme on dit à l'époque ; la beauté

préraphaélite par excellence, très admirée par ROSSETTI, H. JAMES. Sa lourde chevelure, son long cou, son air langoureux, maladif, sont très à la mode. Toute sa vie, elle fera souffrir MORRIS, surtout quand elle deviendra la maîtresse de ROSSETTI.

• Fig. 15. **Georgiana Mac-Donald** : c'est la fille d'un pasteur, BURNE-JONES l'épousera en 1860. Elle est tout à fait à l'opposé de JANE MORRIS. Toute sa vie, elle protégera la santé, le travail de BURNE-JONES, supportera avec patience ses infidélités, sera la confidente de MORRIS, dont elle partage les opinions politiques. C'est elle qui a écrit ses *Mémoires (Memorials)* qui nous donnent des renseignements précieux sur nos deux artistes.

Après leur mariage, JANE et MORRIS demandent à PH. WEBB (l'architecte que MORRIS a rencontré chez l'architecte G. ED. STREET) de leur construire la célèbre «Red House» à Upton, dans le Kent.

• Fig. 16. **Red House** : cette maison rouge est une maison médiévale, un «palais des arts» selon MORRIS.

C'est la première construction qu'on pourrait appeler (le terme n'est pas encore utilisé) «Arts and Craft» qui marque une étape importante dans l'histoire de l'architecture européenne. Elle incarne les théories de MORRIS : Importance de la vie communautaire. C'est une maison ouverte à tous les amis, sur la route de Canterbury, patrie de son cher CHAUCER. C'est une maison en brique rouge, non crépie dans un style du 13^{ème} siècle. Le toit conique rappelle l'architecture religieuse. Tous les amis participent à l'aménagement de la maison.

• Fig. 17. **Red House, intérieurs**. Les hommes peignent les fresques murales, font les meubles et les décorent (BURNE-JONES offre une armoire ornée de peintures illustrant un *Conte* de CHAUCER). Les femmes brodent des tentures aux motifs floraux. Bref, ROSSETTI dit que Red House est vraiment «plus un poème qu'une maison».

Les années qui vont de 1860 à 1877-1880 vont se révéler extrêmement fructueuses.

Après l'aventure des fresques murales d'Oxford, la santé fragile de BURNE-JONES s'altère et il doit se reposer à Londres dans la famille d'un artiste ami, très aisé, VAL PRINSEP. Là il va être en contact avec un cercle artistique différent, celui des peintres FREDERICK LEIGHTON et G. FRED. WATTS, adeptes du mouvement «Æstheticism». Ce mouvement de l'«esthétisme» prône «l'Art pour l'Art» comme TH. GAUTIER en France. On rejette le naturalisme préraphaélite, les liens que la culture victorienne a noués entre l'art et la morale, on rejette le narratif, l'anecdote, on prône la perfection de la forme. Comme le souligne WALTER HORATIO PATER, un des prophètes de l'«Æstheticism», l'essence de l'œuvre est

sa forme (et non son message), la peinture évoquant la musique et la poésie. RUSKIN s'inquiète de cette influence sur BURNE-JONES et lui conseille de donner plus de rigueur à son dessin en copiant les sculptures du Parthénon au British Museum, et surtout, en 1859, il emmène BURNE-JONES et VAL PRINSEP en Italie. Là, ils découvrent GIOTTO, GHIRLANDAJO ; surtout, ils admirent les récits en images de CARPACCIO. À son retour, BURNE-JONES abandonne le dessin à la plume pour l'aquarelle.

Voici un tableau fait à son retour où l'on sent l'influence italienne réelle de JULIO ROMANO :

- Fig. 18. **Sidonia von Bork**. On y voit déjà le thème de la femme fatale.

Que fait WILLIAM MORRIS pendant ce temps ?

Stimulé par l'énergie dépensée à décorer sa maison comme il le souhaitait, il a le désir maintenant de créer sa propre entreprise de décoration. En avril 1861, il crée la «Morris, Marshall, Faulkner and Company» à laquelle s'associent également ses amis ROSSETTI, BURNE-JONES et PH. WEBB. Il s'agit, comme nous le dit FR. POIRIER dans son ouvrage sur MORRIS *«de fabriquer tout ce qui concerne la décoration intérieure et l'ameublement, c'est-à-dire les textiles, le papier peint, les meubles, les vitraux, les carreaux de céramique, en mariant totalement les exigences pratiques liées à la finalité de l'objet et l'exigence de beauté. Il fallait privilégier le talent de l'artisan, sa liberté de création et la beauté naturelle des matériaux, contrairement aux productions en masse et industrielles de l'époque»*.^[5]

Malgré sa rencontre avec WATTS et «l'esthétisme», BURNE-JONES rejoint la Compagnie des «Fine Art Workmen», des ouvriers des Beaux Arts» comme ils s'appellent, soulignant bien l'union entre Beaux arts et Arts Décoratifs. On peut dire qu'à partir de 1861, les deux artistes sont devenus inséparables. La Firme («**The Firm**», comme on appelle la Compagnie fondée par MORRIS) est à l'origine de toutes les créations de BURNE-JONES dans le domaine décoratif. Autant le peintre est parfois solitaire, autant le décorateur peut toujours compter sur WILLIAM MORRIS. Ils sont intensément complémentaires :

— BURNE-JONES est doué pour la composition, le dessin des figures ; il cultive, peaufine un style.

— MORRIS s'investit dans les motifs décoratifs, travaille de nouveaux matériaux, invente sans cesse de nouvelles techniques, et surtout recherche les méthodes de fabrications anciennes.

Dans les années 1860-1865, nous avons plusieurs œuvres décoratives intéressantes tel ce coffre, orné d'un tableau fait à son retour, où l'on sent l'influence italienne réelle de JULIO ROMANO :

- Fig. 19. **Les joueurs de Backgammon** qui date de 1862, réalisé par la firme Morris. Il est encore très préraphaélite. Remarquez le motif du treillis médiéval de roses.

Après un deuxième voyage (1862) en Italie avec **RUSKIN** qui lui fait copier les fresques de **TITIEN**, les œuvres de **VÉRONÈSE**, de **LUINI**, et surtout des drapés de la taille de **BOTTICELLI**, **BURNE-JONES** est élu à la Société des Aquarellistes en 1864 (malgré l'opposition de certains membres anciens), et il y expose :

- Fig. 20. **Le Chevalier miséricordieux**, 1863 (aquarelle et gouache), qui rappelle un thème arthurien, très préraphaélite. Comme dans le coffre «**Bacgammon**» que nous venons de voir, on remarque le motif du treillis de roses médiéval.

À la même époque, **MORRIS** produit son premier papier peint :

- Fig. 21. **Treillis**. On sent l'unité de leur inspiration.

L'œuvre décorative influence donc bien l'œuvre picturale.

Cependant ces deux superbes tableaux de **BURNE-JONES** nous montrent combien il s'éloigne maintenant des Préraphaélites : le récit s'estompe au profit de l'atmosphère. C'est un pur moment de poésie. Comme dans l'idéal esthétique, l'émotion est exprimée par la musique :

- Fig. 22. **La Lamentation** (1864-1866). Aquarelle et gouache. Là il s'inspire des frises grecques du British Museum.

- Fig. 23. **Chant d'amour** (1865). Huile sur toile ; motif qu'il répètera plusieurs fois : sur un piano, et dans une aquarelle. Ici, on passe des Beaux Arts à l'œuvre décorative.

Il travaille également à cette époque à de ravissantes séries de céramiques :

- Fig. 24. **Cendrillon** où il prend plaisir à construire un récit visuel comme **CARPACCIO**, ce que nous retrouverons plus tard dans ses grands cycles, **Psyché** et **Perseus**.

- Fig. 25. **Les mois de l'année**.

À cette époque, l'énergie de **MORRIS** est extraordinaire. En 1862, la Firme décroche des médailles à l'Exposition internationale de South Kensington. C'est le début du succès commercial qui ne se démentira pas mais placera **MORRIS** dans une situation contradictoire, inconfortable : en effet, les productions de la firme sont uniques, artisanales, donc à des prix prohibitifs ; elles ne s'adressent qu'à des institutions ou à des mécènes très aisés, ainsi la salle d'Armurerie du Palais St James, ou cette

- Fig. 26. **Salle à manger du South Kensington Museum** (maintenant le **Victoria and Albert Museum**) qui fait beaucoup pour la gloire de l'entreprise. **BURNE-JONES** dessine six vitraux de jeunes filles en blanc (comme les jeunes filles de **WHISTLER**) représentant les signes du Zodiaque.

Alors que MORRIS crée des vitraux, des papiers peints, des textiles, supervise toute la Firme avec une énergie extraordinaire, il est aussi très engagé en poésie. Il écrit, dès cinq heures du matin et le soir, il vient lire ses poèmes aux BURNE-JONES. La pauvre GEORGIANA s'enfonce des épingles pour ne pas s'endormir, nous dit-elle. Voici une

• Fig. 27. **Caricature de Morris lisant ses poèmes.**

L'année 1865 réunit MORRIS et BURNE-JONES pour ce qui est, sans doute, leur plus grande collaboration dans le domaine de la narration et de la poésie pour un projet très ambitieux : une édition illustrée des poèmes de MORRIS, *The Earthly Paradise (Le Paradis sur terre)*. Il rêvent d'un in-folio avec des centaines d'illustrations en noir et blanc, nettes, vigoureuses comme les bois gravés de DÜRER et d'HOLBEIN (dans les années 1850-1860, les frères DALZIEL et JOSEPH SWAIN avaient gravé des illustrations préraphaélites). Entre 1865 et 1867, BURNE-JONES produit donc une centaine d'illustrations dont soixante-dix pour :

• Fig. 28. **L'Histoire de Cupidon et Psyché**, quarante cinq planches gravées sur bois de fil (dans le sens de la fibre du bois), dont trente cinq par l'énergique MORRIS lui-même ; mais les épreuves imprimées à la Chiswick Press montrent un mariage peu heureux du texte et des illustrations et le projet est abandonné.

Cependant, *The Earthly Paradise* va rester un vivier dans lequel BURNE-JONES ira puiser pour des œuvres futures. Ainsi, il va utiliser ses dessins en 1872 pour décorer la demeure de GEORGE HOWARD, 9^{ème} comte de Carlisle.

• Fig. 29. **Cupidon et Psyché** (*Cupid and Psyche*) : illustrations de Burne-Jones (toiles au-dessus de panneaux). La technique de BURNE-JONES s'affirme ici : il isole un incident pour chaque illustration, sans surcharge. L'unité générale est donnée par la narration.

Mais les années 1868-1870 sont des années difficiles pour les deux artistes. BURNE-JONES vit une liaison tumultueuse avec MARIA ZAMBACO, une jeune artiste grecque qui apparaît sous les traits de Phyllis dans

• Fig. 30. **Phyllis et Démophoön** (*Phyllis and Demophoön*) : aquarelle exposée à la Société des Aquarellistes. Elle fait scandale : le geste amoureux de Phyllis et la nudité de Démophoön sont jugés osés et on lui demande de retirer le tableau.

BURNE-JONES est furieux, il démissionne de la Société et refuse dorénavant d'exposer : cela durera sept ans ! C'est à cette époque qu'il s'installe à La Grange, un manoir du 18^{ème} siècle, près de Fulham.

Quant à MORRIS, qui a dû abandonner sa chère demeure «Red House», car trop loin de Londres, il s'installe maintenant à Bloomsbury et achète le fameux manoir de Kelmscott dans l'Oxfordshire. Ce sera l'image de sa chère vieille maison que les voyageurs atteignent au dernier chapitre de son utopie *News from Nowhere* (*Nouvelles de nulle part*).

• Fig. 31. **Kelmscott Manor.**

Sa femme JANE, très souvent souffrante, se rapproche de plus en plus de ROSSETTI et devient son modèle préféré. ROSSETTI s'installe même à Kelmscott. MORRIS, très affecté par cette liaison, reste cependant très discret à ce sujet.

Les deux amis sont donc éprouvés mais leur amitié n'en est que renforcée : «*Ils vacillèrent ensemble*», nous dit GEORGIANA dans ses *Mémoires*, «*mais reprirent courage ensemble*».^[6]

Comment vont-ils s'en sortir ? D'abord par les voyages. Là encore des directions très opposées !

MORRIS qui avait rencontré un théologien islandais EIRIKR MAGNUSSON se passionne pour la langue et la littérature nordiques. Il fait deux expéditions en Islande en 1870 et 1874, expéditions à cheval, à travers un paysage dénudé. Tout ceci horrifie BURNE-JONES qui ne rêve que de l'Italie. Voici la caricature qu'il fait de MORRIS en Islande :

• Fig. 32. **Morris en Islande.**

La grandeur du paysage islandais, la simplicité des habitants non seulement enthousiasment MORRIS, mais influenceront son engagement politique. Il retrouve là une société pré-industrielle : «*J'ai appris une leçon là-bas*», dit-il, «*la pauvreté la plus grinçante n'est qu'un moindre mal, comparée à l'inégalité des classes*».^[7] À son retour d'Islande, il réorganise la Firme qui a quelques difficultés financières : il indemnise ses anciens associés, la direction ne sera plus collective mais sous sa seule autorité. La Firme s'intitule «Morris and Company». Surtout, ces années sont une période d'expérimentation extraordinaire. Il se lance maintenant dans la calligraphie et souhaite orner d'enluminures vingt et un manuscrits, dont ses propres poèmes, des poèmes nordiques, des poèmes persans comme

• Fig. 33. **Rubaiyat d'OMAR KHAYYAM** : voici une page ornée de décorations naturalistes.

Il demande à BURNE-JONES de faire les illustrations, de décorer les initiales. Ils produisent ensemble plus de quinze cents pages de calligraphie. C'est le «hobby» de MORRIS qui, les dimanches matins, illustre ces pages. En 1874,

ils ont le projet d'illustrer *L'Énéide* de VIRGILE et de traduire le poème en vers anglais.

À cette époque, MORRIS développe aussi les papiers peints, trouve ses motifs dans l'art du Moyen-Âge : nous avons vu **Treillis** (fig. 21), voici :

- Fig. 34. **Le Voleur de fraises** (*The Strawberry Thief*).
- Fig. 35. **Pimprenelle**.

Ce sont des motifs fins, des plantes avec leurs épines comme **Treillis**, des animaux (lapin, pic-vert), des fruits (grenades, fraises). Il a des difficultés pour l'impression et doit s'adresser à Jeffrey & Co.

Il compulse de vieux herbiers, des manuels français du 18^e siècle pour rechercher des teintures naturelles, il étudie les plantes, les insectes, les écorces d'arbre car il déteste les couleurs chimiques que l'industrie textile utilise alors. Il retrouve les couleurs franches : le bleu de l'indigo ; le jaune du réséda, de la gaude ; le rouge de la garance. GEOGIANA nous raconte que le dimanche matin, MORRIS vient discuter, lire ses vers, les mains et les avant-bras colorés de toutes sortes de teintures !

Vous vous souvenez que, pour sa demeure, Red House, MORRIS avait dessiné des motifs de tentures. PUGIN et STREET avaient déjà ressuscité les styles médiévaux de broderies pour les églises. MORRIS et BURNE-JONES renouent maintenant avec cet art et produisent des broderies à usage profane : tentures, coussins, portières, pare-feux. Voici, par exemple, une superbe tenture brodée illustrant

- Fig. 36. **Le Roman de la rose**. C'est une frise dessinée par BURNE-JONES avec des soies de couleurs et des fils d'or, destinée à la demeure d'un grand industriel, LOTHIAN BELL.

BURNE-JONES fait de superbes dessins par plaisir qui seront utilisés plus tard pour cette célèbre tapisserie

- Fig. 37. **Le Cœur de la Rose** tissé par la Firme en 1901 après la mort de Burne-Jones.

MORRIS se réjouit de la renaissance de la tapisserie en Angleterre : en effet, en 1872, la **Royal School of Needlework** (École de tapisserie) est fondée à Londres ; elle est toujours très active aujourd'hui et publie des documents. MORRIS donne des conférences sur l'art du tissage et exécute sa première tapisserie de haute lisse en 1879. S'opposant aux tapis mécaniques, il admire les tapis persans et s'exerce aussi à faire des tapis noués main dans sa remise. Voici une caricature de BURNE-JONES illustrant MORRIS faisant une démonstration de tissage :

- Fig. 38. **Caricature de Morris tissant**.

En 1877, MORRIS ouvre une boutique à Oxford Street pour faire connaître ses productions au grand public. Il installe ses métiers à tisser à Merton Abbey dans le Surrey : c'est là que toutes les grandes tapisseries seront exécutées, même après sa mort. Il souhaite une usine modèle, se préoccupe du bien-être de ses ouvriers, de l'éducation de leurs enfants.

Même activité débordante chez BURNE-JONES à cette époque.

Après le scandale de **Phyllis et Démophoön** (Fig. 30), il est donc furieux. Il part en Italie avec GEORGIANA, et cette fois-ci, il s'intéresse au paysage autour de Gènes, Péruges ; mais c'est surtout Rome qui l'attire. Il visite la Chapelle Sixtine, et, couché par terre sur une couverture de voyage, nous dit GEORGIANA, il savoure pendant des heures à la jumelle les fresques de MICHEL-ANGE ; FRA ANGELICO, le touche moins maintenant, c'est MICHEL-ANGE qui l'enchantent. À son retour, il se sent très libre : il se brouille avec RUSKIN qui a critiqué MICHEL-ANGE dans une de ses conférences. Il voit moins ROSSETTI qui est très malade (et mourra en 1882). Il va donc travailler intensément comme il le souhaite ; il appelle ces sept années 1870-1877, «*Les sept années les plus bénies que j'aie jamais connues*» ; je n'ai guère le loisir de m'attarder sur les œuvres magistrales de cette époque où l'on retrouve ses deux maîtres italiens. Voici brièvement :

- Fig. 39. **La Roue de la Fortune** (*The Wheel of Fortune*). Ici, c'est MICHEL-ANGE : la Fortune rappelle la Sibylle de MICHEL-ANGE. Le mouvement vertical est impressionnant.

- Fig. 40. **(Le Miroir de Venus** (*The Mirror of Venus*), huile sur toile. Ici, c'est BOTTICELLI dans les drapés. Le narcissisme exprimé dans le tableau fascinera F. KHNOPFF plus tard. On voit combien BURNE-JONES s'éloigne des Préraphaélites.

Mais il entreprend également de grands projets pour la Firme Morris : des «Gestes» ou **Cycles** composés de panneaux à des fins décoratives : *Le Cycle de l'Églantine* (1871-1875) déjà traité en céramique en 1865, **Le Cycle de Pygmalion** (*The Pygmalion Cycle*), et surtout le magistral **Cycle de Persée** (*The Perseus Cycle*) commencé en 1875, commandé pour orner le salon de BALFOUR (futur Premier ministre). En fait, tous ces **Cycles** ont été inspirés par le célèbre poème de MORRIS, *The Earthly Paradise*. Voici quelques scènes sur les dix de ce cycle assez grandiose (Quatre sur dix seulement peintes à l'huile) :

- Fig. 41. **Les Nymphes de la mer** (*The Nymphs of the Sea*), gouache ; tableau très botticellien. Les Nymphes donnent à Persée le casque de Hadès et le sac pour y mettre la tête de Méduse.

- Fig. 42. **La Mort de Méduse** (*The Death of Medusa*), gouache très surréaliste, vision apocalyptique dans sa disparité d'échelle. Admirée par DALI.

- Fig. 43. **Le Funeste destin accompli**, gouache ; contraste érotique entre le nu et l'enchevêtrement métallique du héros et du monstre.
- Fig. 44. **La Tête maléfique**, gouache ; toujours le narcissisme ; thème du regard, du miroir.

Outre ces séries, BURNE-JONES exécute des dessins de tapisseries et de vitraux. Le vitrail est son art favori ; il est très connu en Grande-Bretagne pour ses vitraux. Il a travaillé avec PH. WEBB au début et la Firme a un atelier très productif. Dès 1870, BURNE-JONES devient pour la Firme l'unique pourvoyeur de dessins de vitraux, et ce, jusqu'à sa mort. De 1872 à 1878, par exemple, il réalise 270 cartons de vitraux.

Deux types de vitrail caractérisent l'art de BURNE-JONES :

1. *La figure unique*

Dessins influencés par MICHEL-ANGE, ainsi les onze vitraux pour Jesus College à Cambridge. L'évangéliste est au centre entouré de Sibylles.

- Fig. 45. **Saint Marc**, 1874, exécuté par MORRIS. Admirez la monumentalité de l'œuvre.

2. *Le second type de vitrail*

C'est une composition unique étalée sur plusieurs fenêtres sans considération des meneaux.

- Fig. 46. **Le Jugement dernier** (*The Last Judgement*), 1874-1875 pour Easthampstead, Berkshire. Vitrail réalisé avec beaucoup de force, une grande économie de couleurs ; on remarque ici l'utilisation complexe que fait BURNE-JONES du cadre architectural et de l'obscurité environnante. La scène se déploie sur trois panneaux, le drame se joue en bas.

BURNE-JONES travaille en permanence près des ateliers de MORRIS : cela rappelle les artisans du Moyen-Âge. Un des vitraux les plus frappant des années 1875-1880 est :

- Fig. 47. **Le Pélican dans sa piété** (craie de couleurs), un des plus beaux de la Firme, dessiné pour l'église Saint-Martins (Cumbria). Le tronc d'arbre enroulé qui soutient le nid, annonce l'Art nouveau. NIKOLAUS PEVSNER remarque que ce «*linéarisme serpentin*» montre la fascination de BURNE-JONES pour la transformation des formes organiques, drapés, ailes, plantes, en un arrangement bi-dimensionnel.

Dans un célèbre tableau de BURNE-JONES à cette époque :

- Fig. 48. **L'enchantement de Merlin** (*The Beguiling of Merlin*) (1874), huile sur toile ; on retrouve la même malléabilité linéaire dans le tronc d'arbre

enroulé. «*Le travail avec Morris était bien le fondement solide de sa vie*»,^[8] nous dit PENELOPE FITGERALD, biographe de BURNE-JONES.

Nous abordons maintenant le dernier chapitre de notre étude, les «années d'éloignement» entre 1880 et 1890, et la dernière période, le «chant du cygne» où les deux amis se retrouvent pour créer encore de grandes choses.

En effet, dès 1879, MORRIS commence à s'engager pleinement dans différents domaines. Depuis son séjour chez EDMUND STREET (architecte néo-gothique), il s'est toujours intéressé à l'architecture, et en 1879, il fonde, contre les ravalements excessifs (*anti-scrape*), la Société pour la Protection des Monuments. Là, il s'attaque violemment aux restaurations abusives de GILBERT SCOTT, le VIOLETTE-DUC britannique : «*Il n'y a pas un mètre carré qui ne soit beau à sa façon, si seulement, nous, êtres humains, nous nous abstenions de détruire cette beauté*». ^[9] Il fait de nombreuses conférences pour expliquer ses techniques décoratives : de plus en plus on ne peut dissocier son engagement artistique de son engagement politique. Son médiévisme artistique le conduit au socialisme. Tout au long de sa carrière, MORRIS souffre de cette dichotomie : vouloir donner du bonheur à tous, mais créer des objets de luxe, raffinés que seuls «*ces cochons de riches*» (je cite le mot très fort qu'il utilise : *these swinish rich*) peuvent s'offrir.

Son engagement politique va croissant : soutien aux Bulgares massacrés par les Turcs en 1876. Il adhère à la Ligue libérale, mais sera déçu par GLADSTONE. En 1883, il se met à lire KARL MARX et rejoint la «Socialist Democratic Foundation» que dirige HENRY MAYERS HYNDMAN. Déçu encore, il fonde la Ligue socialiste avec ELEANOR MARX. Engagé à fond, MORRIS use sa fortune, sa santé déjà déclinante pour soutenir son idéal révolutionnaire. Il écrit des articles, vend des journaux au coin des rues. Il va même être arrêté en 1886 au cours d'une échauffourée. Il donne des conférences aux titres révélateurs : «Comment vivre ?», «Art et Travail», «Travail utile contre labeur inutile». Bref, de 1883 à 1889, il assiste à 484 meetings.

Si certains des amis de MORRIS, comme CH. FAULKNER, PH. WEBB, le suivent dans son engagement politique, BURNE-JONES, au contraire, en souffre énormément. Son admiration pour la noblesse de MORRIS reste entière, mais contrairement à Georgiana qui partage l'idéal et l'engagement de MORRIS, il écrit à CH. E. NORTON au sujet de MORRIS : «*Nous nous taisons sur beaucoup de choses maintenant, alors que nous avions coutume de ne nous taire sur rien*». ^[10] Il souffre de voir la santé de MORRIS se détériorer, il craint même pour sa vie.

La vie de BURNE-JONES prend, en effet, un tout autre tour que celle de MORRIS en 1877. «*Les sept années de travail les plus heureuses*» de BURNE-JONES connaissent une fin abrupte lorsque ses amis insistent pour qu'il sorte de son splendide isolement et expose à la Grosvenor Gallery (nouvellement ouverte par

un riche mécène, SIR COUTTS LINDSAY). Il accepte d'exposer **L'Enchantement de Merlin** (Fig. 48) et **Le Miroir de Vénus** (Fig. 40) — WHISTLER y expose sa **Fusée descendante** (*The Falling Rocket*) qui va déclencher les foudres de RUSKIN —. Du jour au lendemain, BURNE-JONES devient la coqueluche de Londres, un artiste d'«avant-garde». «*Depuis ce jour, il appartient au monde*», nous dit GEORGIANA. OSCAR WILDE, H. JAMES l'admirent : je cite ce dernier dans *Galaxy* : «*C'est l'art de la culture, du raffinement esthétique, de gens qui regardent le monde et la vie, non pas directement, (...) mais dans la réflexion (...) qu'en fournit l'art lui-même*». ^[11] BURNE-JONES se trouve rapidement au centre de la vie mondaine, ce qu'il n'apprécie pas du tout ; les visiteurs célèbres affluent chez lui à La Grange : ALMA TADDEMA, JAMES TISSOT, BASTIEN-LEPAGE qui fait son portrait, les hommes politiques aussi. Les femmes rêvent des meubles de MORRIS et de BURNE-JONES, s'habillent «à la Burne-Jones». GILBERT et SULLIVAN, dans leur opéra *Patience* qui divertit bien BURNE-JONES, font une satire savoureuse de ces poses et de cette mode. Cependant, dès 1879-1880, le mouvement «Arts and Crafts» se développe à Londres : les petits ateliers d'arts décoratifs se multiplient, suivant l'enseignement de MORRIS et de BURNE-JONES. Loin de se laisser griser par son succès des années 1877-1880, BURNE-JONES demeure imperturbable ; il reste en dehors du tumulte. Deux œuvres témoignent de son attitude :

- Fig. 49. **L'Escalier d'or** (*The Golden Stairs*), 1880 ; huile sur toile, typique de l'«Æsthetic Movement». Cette œuvre ne traite aucun sujet : c'est une variation esthétique sur le thème de la musique. Chaque jeune fille n'est-elle pas une note ? Cette œuvre fascinera F. KHNOPFF. On évoque BOTTICELLI, bien sûr, mais c'est la beauté idéale, un visage reproduit à l'identique dans une partition purement rythmique.

- Fig. 50. **Le Roi Cophétua** (*King Cophetua*), 1884 (huile sur toile). Ici, c'est l'atmosphère onirique qui frappe, également l'importance du regard.

En 1880, il déclare qu'il a envie de grandes choses à faire, d'espaces immenses. L'occasion se présente en 1881 lorsqu'on lui demande de dessiner des mosaïques pour l'Église américaine de Rome. Mais ce sont toujours les cartons pour les vitraux et les tapisseries qui prédominent dans ces années 1880-1890. Voici, par exemple, le superbe vitrail pour la cathédrale Saint Philip de Birmingham :

- Fig. 51. **Le Jugement dernier** (*The Last Judgement*), qui sera terminé en 1896-1897 (MORRIS ne le verra pas terminé). Il le considérait comme le plus beau de tous. Il est très grand, sans division, sans meneaux. La lumière divine est éclatante, enveloppée par les ténèbres : il y a une tension avec la maçonnerie environnante. L'ange rappelle les jeunes filles de **L'Escalier d'or**.

Voici de superbes tapisseries dessinées par BURNE-JONES en 1888 :

- Fig. 52. **L'Adoration des Mages** (*The Adoration of the Magi*) tissée en 1894 pour Exeter College à Oxford; on est frappé par l'espace derrière les personnages qui accentue la profondeur, souligne l'atmosphère.

- Fig. 53. **Les Anges laudateurs** (*Angeli Laudantes*). Ici, c'est l'usage du drapé, des ailes pour créer un riche effet décoratif.

En 1886, BURNE-JONES est élu à la Royal Academy, assemblée que lui-même et ses amis ont tant rejetée autrefois. MORRIS est déconcerté, comme il le sera lorsque BURNE-JONES acceptera d'être anobli et de devenir «Baronet». Mais BURNE-JONES sent MORRIS si lointain : il a cette phrase touchante : «*Comme on se sent le dos nu, sans un frère derrière soi*».^[12]

À l'Académie, il expose :

- Fig. 54. **Les Profondeurs de la mer** (*The Depths of the Sea*), (huile sur toile) qui surprend. Le thème de l'eau semble inspiré de *L'Or du Rhin* (**Rheingold**) de R. WAGNER, mais la sirène au sourire énigmatique qui emporte son matelot représente toujours l'image troublante de la femme fatale. Thème qui a hanté MORRIS et BURNE-JONES.

En fait, il se sent très mal à l'aise à l'Académie et il démissionne en 1893. «*Ma vraie maison*», dit-il, «*est une société qui embrasse tous les arts*».^[13] Comme il reste très proche de l'idéal de MORRIS !

Malgré lui, le succès continue en France ; **Le Roi Cophétua** enchante PUVIS DE CHAVANNES, les Symbolistes. BURNE-JONES reçoit la Légion d'honneur. Les visiteurs étrangers se pressent maintenant à La Grange : ALEXANDRE, R. DE LA SIZERANNE, F. KHNOPFF. Avec humour il dit que tous ces Français lui tombent dessus «*comme à la bataille de Hastings !*» ; alors que MORRIS est très engagé, lui se moque totalement de ces critiques ; il s'enferme de plus en plus dans sa tour d'ivoire, nous dit GEORGIANA, dans son imaginaire. «*Je n'ai besoin de rien d'autre que de mes mains et de mon cerveau pour me façonner un monde où vivre sans que rien ne puisse m'atteindre. Je suis Roi chez moi*».^[14]

Pourtant, au début des années 1890, nos deux amis se retrouvent, comme pour un chant du cygne. Se retirant du combat actif, MORRIS affirme que plus que jamais «*La perception et la création de la beauté seront aussi nécessaires à l'homme que son pain quotidien*».^[15] Il refuse le titre de «Poète lauréat», mais participe encore à la rédaction du Manifeste socialiste, écrit beaucoup : **La Forêt au delà du monde**, et surtout son célèbre **Rêve de John Ball**, l'utopie **News from Nowhere** (*Nouvelles de nulle part*) (1891) qui était dernièrement au programme de l'agrégation d'anglais : cet ouvrage est la contrepartie d'un ouvrage américain de BELL qui peint la société future idéale, dominée par la machine !

Nos deux artistes retournent d'une façon assez touchante à leurs premières amours : la quête du Graal et l'œuvre de TH. MALORY.

Pour décorer Stanmore Hall, la demeure d'un riche industriel, WILLIAM KNOX D'ARCY, MORRIS crée cinq sujets superbes : ils doivent être accrochés sous la corniche avec des verdurees au niveau des lambris. Voici :

- Fig. 55. **L'Armement des Chevaliers de la Table ronde** (*The Arming of the Knights of the Round Table*). Les dessins de BURNE-JONES montrent des costumes byzantins, même intemporels, pris dans son imagination. Le tissage de cette superbe tapisserie se prolonge jusqu'en 1895 ; des fils de soie rendent le reflet des armures et le damassé. Cette œuvre aura un vif succès à Londres où elle est exposée, ainsi qu'à Paris, en 1900.

Mais leur dernier grand projet ensemble est **The Kelmscott Press** (L'Imprimerie de Kelmscott). En 1891, c'est EMILY WALKER, une amie socialiste, qui éveille chez MORRIS le goût d'imprimer ses livres lui-même. Son ouvrage, **Le Paradis terrestre** (*The Earthly Paradise*), on s'en souvient, n'a pas été un succès complet, et MORRIS n'est pas homme à rester sur un échec. Pour lui, le livre, union de l'art et de la littérature, exige une superbe typographie, une encre et un vélin particuliers. Il installe donc une petite presse manuelle à Hammersmith, prend modèles sur ... CAXTON (1422-1491), le premier imprimeur anglais au 15^{ème} siècle et choisit des caractères inspirés de la Renaissance. Il veut des gravures sur bois, dessine lui-même les bordures et les initiales et BURNE-JONES fournit la majeure partie des illustrations. MORRIS loue les planches «*inimitables*», dit-il, de son ami BURNE-JONES.

Parmi les ouvrages publiés par la Kelmscott Press, il y a, par exemple, **La légende dorée** (*The Golden Legend*) de JEAN DE VORAGINE, **Le Roman de Renart**, (*Reynard the Fox*). «*J'espère produire quelque chose qui pourra se réclamer de la beauté*»,^[16] dit MORRIS.

Le couronnement de l'œuvre accomplie par la Kelmscott Press est l'œuvre de CHAUCER imprimée dans une fonte de «blackletter» gothique comportant quatre vingt sept planches de BURNE-JONES ; l'ornement décoratif autour des planches est de MORRIS. Voici une page du

- Fig. 56. **Kelmscott Chaucer**. Il en existe un bel exemplaire au musée du château de Chantilly.

Tous deux déplorent l'avalanche de livres mal imprimés vers 1890. Pour eux, comme en 1860, l'univers de CHAUCER, de TH. MALORY, continue à contraster avec l'Angleterre victorienne. MORRIS écrit en 1895 à propos de son *Kelmscott Chaucer* : «*J'espère que ce livre sera tout ce que l'époque victorienne ne veut pas. J'ai fait tout mon possible pour contrarier le progrès*».^[17] Ce n'est pas de l'ironie masquée. Ainsi quand le jeune AUBREY BEARDSLEY, que BURNE-JONES avait bien

accueilli deux ans auparavant, vient lui présenter les illustrations qu'il a faites pour une nouvelle édition de **La Morte d'Arthur** de TH. MALORY (1893) :

• Fig. 57. **Illustrations de Beardsley.**

illustrations dont il est fier et qu'il trouve originales, il est bien déçu de l'accueil reçu! BURNE-JONES est choqué, attristé par ces illustrations qui ne correspondent pas du tout à sa vision de TH. MALORY ; il n'y voit que des éléments irrévérencieux et parodiques. Quant à MORRIS, il est furieux et met BEARDSLEY à la porte ! Incompréhension totale entre la nostalgie chevaleresque, encore préraphaélite de BURNE-JONES et de MORRIS, et le dandysme décadent de BEARDSLEY.

Le *Chaucer* est publié en juin 1896, et MORRIS meurt en octobre de la même année. C'est là leur dernier chef-d'œuvre ensemble. BURNE-JONES est inconsolable ; il a ces paroles émouvantes : « *Il n'y aura plus jamais la moindre espérance. Morris a bel et bien clos le chapitre de ma vie.* »^[18] Il se sent de plus en plus coupé du monde qui l'entoure. Après son succès à Paris, une certaine lassitude se fait sentir dans la critique française : chez R. DE MONTESQUIOU, O. MIRBEAU que je cite : « *Burne-Jones s'embrouille dans le labyrinthe de ses symboles* » on lui préfère les fiers portraits de MALCOM SARGENT, les Impressionnistes. Mais BURNE-JONES n'apprécie guère les Impressionnistes qui, dit-il, « *savent créer l'atmosphère, mais rien d'autre ; ils ne créent pas la beauté.* »^[19] Inquiet, il regarde un monde arrogant qui tourne le dos à la beauté. N'est-ce pas ce qu'il semble nous dire dans sa dernière grande toile, gigantesque, commencée en 1881, mais encore inachevée à sa mort, en 1898, date à laquelle il y travaille toujours.

• Fig. 58. **Le Dernier sommeil du Roi Arthur à Avalon** (*The last Sleep of Arthur in Avalon*), huile sur toile (extrait du *Livre XII* de Malory) ; vendu à Porto Rico, ce tableau est en ce moment accueilli à la Tate Britain. Cette œuvre résume tout ce qui compte pour lui. C'est son testament. Arthur a les traits de BURNE-JONES veillé par les nymphes qui attendent le réveil de leur Prince idéal, pour BURNE-JONES, le réveil de l'Angleterre.

On imagine mal le tour qu'aurait pris la vie de BURNE-JONES sans MORRIS, et vice versa. Leur vie est une épopée unique qui marqua la fin du 19^e siècle. À l'énergie, l'inventivité, l'enthousiasme de MORRIS répond l'imaginaire de BURNE-JONES qui toute sa vie sera à la recherche d'un nouveau langage pictural en accord avec sa vision intérieure, vision peuplée de figures évoquant BOTTICELLI, MICHEL-ANGE, mais vision qui se concrétisera grâce aux médias proposés par MORRIS, vision dans laquelle puiseront non seulement les Symbolistes comme PUVIS DE CHAVANNES, mais aussi G. MOREAU, F. KHNOPFF et plus tard les Surréalistes, DALI qui, en 1936, admire BURNE-JONES dans son célèbre article du *Minotaure* intitulé « *Le Surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite* » où il évoque « *les femmes les plus désirables, les plus effrayantes qui existent* ».

Quant à l'héritage laissé par MORRIS, il est immense. Si ses poèmes ont inspiré des écrivains comme C. S. LEWIS, TOLKIEN, l'auteur du *Seigneur des Anneaux*, ses romans utopiques auront un certain écho dès le Welfare State de 1945 (CLÉMENT ATLEE fut un fervent lecteur de MORRIS), et se retrouvent aujourd'hui dans les mouvements féministes et écologistes. «*Personne mieux que Morris*», nous dit sa biographe FIONA MAC CARTHY, «*n'a parlé avec plus de persuasion des qualités morales de l'Angleterre et n'a lutté avec autant de force contre le désordre et la laideur de l'environnement*».^[20] Au début du 21^{ème} siècle, le message de MORRIS concernant l'industrie, la pollution, la destruction de la nature, est plus que jamais à l'ordre du jour.

Mais, comme le souligne NIKOLAUS PEVSNER, MORRIS est avant tout l'ancêtre de tous les mouvements esthétiques qui ont occupé la scène européenne à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle : Arts and Crafts, Bauhaus, Art nouveau, non seulement dans le domaine de l'architecture où le respect de l'architecture vernaculaire, des matériaux de la région sont des préceptes de base pour des architectes «Arts and Crafts» comme CHARLES F. A. VOYSEY, SIR EDWIN LUYTENS, CH. RENNIE MACKINTOSH, mais surtout dans ce décloisonnement des arts dans le domaine du design et des arts décoratifs. Nous en avons encore aujourd'hui une preuve magnifique à Nancy dans les expositions VICTOR PROUVÉ.

«*Son influence*», nous dit le critique ROY STRONG, «*a révolutionné le goût du public, en nous obligeant à utiliser les arts pour créer une utopie profane* [R. STRONG, dit «secular»], *créer l'harmonie et l'ordre naturel nécessaire à la vie humaine*».^[21] N'est-ce point aussi le message qu'ÉMILE GALLÉ retiendra de MORRIS en déclarant : «*Nous pouvons proclamer à notre tour, notre foi profonde en la doctrine qui assigne l'Art à une fonction de culture humaine, d'éveil des esprits et des âmes par la traduction des beautés épandues dans le monde*».^[22]



Notes

- [1] FRANÇOIS LE TACON, *Émile Gallé, Maître de l'Art nouveau*. La Nuée bleue, Nancy, 2004, p. 18.
- [2] Cité par M. ABITEBOUL, *News from Nowhere, Morris*, Édition du Temps, 2004, p. 64 : «*The first symptoms of change were brought about by the Anglo-Catholic movement*».
- [3] Cité dans ÉLISABETH GAUDIN, FRANÇOIS POIRIER. *News from Nowhere, Morris*, Armand Colin. CNED, 2004, p. 40.
- [4] «*How deadly dull the world would have been twenty years ago but for Ruskin!*», cité par ISABELLE GADOIN, dans *News from Nowhere*, éd. Ellipses, 2004, p 21.

- [5] FR. POIRIER, E. GAUDIN, *Op. cit.*, p. 16.
- [6] Cité par PÉNÉLOPE FITZGERALD, *Edward Burne-Jones*, Sutton Publishing, 1975, p. 129 : «*Edward and Morris flaggged together, took heart together at the same time*».
- [7] Cité par FR. POIRIER, E. GAUDIN, *Op. cit.*, p. 21.
- [8] P. FITZGERALD, *Op. cit.*, p. 188, «*Work with Morris was the solid foundation of his life*».
- [9] Citation relevée à Walthamstow- Morris Gallery : «*There is no square mile that is not beautiful in its own way, if we, Men, will only ABSTAIN from willingly destroying that beauty*».
- [10] P. FITZGERALD, *Op. cit.*, p. 192: «*We are silent about many things and we used to be silent about nothing*».
- [11] STEPHEN WILDMAN, JOHN CHRISTIAN, in. Catalogue de l'Exposition, *Edward Burne-Jones, 1833-1898, un maître de l'imaginaire*, p 192.
- [12] P. FITZGERALD, *Op. cit.*, p. 207 : «*Bare is the back without brother behind*».
- [13] P. FITZGERALD, *Op. cit.*, p. 214: «*My real home would be in a society which embrace all arts*».
- [14] P. FITZGERALD, *Op. cit.*, Op. cit. p. 229: «*In my own land, I am King of it*».
- [15] P. FITZGERALD, *Op. cit.*, p. 234: «*The perception and creation of beauty shall be felt as necessary to man as his daily bread*».
- [16] Cité dans le *Catalogue de l'Exposition*, Edward Burne-Jones, 1833-1898, un maître de l'imaginaire Paris, Musée d'Orsay, 1999, p. 21.
- [17] Cité *ibid.*
- [18] Cité *ibid.*
- [19] Cité dans P. FITZGERALD, *Op. cit.* p. 229 : «*They do make atmosphere, but they don't make anything else; they don't make beauty*».
- [20] Cité par PETER FALKNER dans *News from Nowhere*, éd. Ellipses, p. 223 : «*embattled against environmental carelessness, ugliness and squalor generally*».
- [21] Cité par RICHARD THAMES, *William Morris*, a Shire Book, Malta, 2003, p. 53 : «*Morris's compulsion to use art as a means of creating a secular Utopia bequeathed a deep moral earnestness*».
- [22] Cité par FRANÇOIS LE TACON, *Op. cit.*, p. 18.