



INTRODUCTION

De la moitié du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, l'Europe a connu une période de continuelle recherche esthétique qui se révéla être la manifestation d'une certaine insatisfaction artistique. Cette quête existe probablement depuis la nuit des temps. Les hommes ont souvent tendance à penser que l'art de leur époque est inférieur à celui des époques passées, mais, au cours de la période susmentionnée, il semblerait qu'ils n'en aient jamais été aussi convaincus, au point d'y voir le résultat d'une crise et le symptôme d'une maladie généralisée de leur société.

Il s'agit sans doute, en effet, d'un secret perdu dans une période qui se situe entre 1790 et 1830. Au milieu du XVIII^e siècle, la France et l'Angleterre fabriquaient des meubles inutiles destinés aux classes riches. Les meubles fonctionnels étaient, par contre, simples, solides et bien proportionnés. Les palaces étaient devenus des demeures pompeuses et irrationnelles alors que les maisons ordinaires avaient pour mérite d'être équipées d'un mobilier simple et fiable. En effet, ce que les hommes fabriquaient, sans intention artistique aucune, donnait finalement un bon résultat. Le travail de ces artisans était doté d'une beauté naturelle et discrète qui passa inaperçue jusqu'au jour où le « secret » de leur fabrication se perdit. Lorsque cette catastrophe arriva, elle n'affecta pas véritablement les arts, tels que la peinture, qui sont plutôt soutenus par une clientèle cultivée et riche. Elle toucha davantage les arts plus universels et pratiques dont le savoir-faire se transmet grâce à un amour naturel du métier et grâce au plaisir de créer des objets pratiques. Il existait encore, par le passé, des peintres tels que Turner et Constable mais bientôt, riches ou pauvres ne pourraient plus acheter de nouveaux meubles ou d'outils domestiques qui ne soient pas hideux. Chaque nouveau bâtiment qui était construit était soit vulgaire, soit banal, voire les deux. Des ornements laids et inadaptés furent partout combinés à l'utilisation de matériel de mauvaise qualité et à des fabrications médiocres.

Personne à l'époque ne semblait avoir remarqué ce problème. Aucun des grands poètes du mouvement romantique, sauf peut-être Blake, n'y fit allusion. Ils tournèrent tous le dos, avec un dégoût inconscient, à l'œuvre de l'homme et valorisèrent en contrepartie la nature. Lorsque les romantiques parlaient d'art, ils se référaient à celui du Moyen Age, qu'ils appréciaient parce qu'il appartenait au passé. En effet, le mouvement romantique, lorsqu'il s'intéressait à l'art, les affligeait d'une nouvelle maladie. Le néogothique, qui faisait partie du mouvement romantique, n'exprimait rien sinon un vague rejet du présent et de tout ce qui lui était associé ainsi qu'un désir de faire réapparaître les traces du passé. C'est ce que firent les poètes romantiques. En réalité, ce retour vers la Renaissance exprimait une lassitude vis-à-vis de la laideur des créations contemporaines et le désir d'évasion vers le passé, pour changer d'air et d'idées. Cette fatigue était néanmoins tout à fait inconsciente, tout au moins dans un premier temps. Les hommes ne se rendaient pas compte que l'art de leur époque

1. *Tulipe et saule*, 1873.
Motif pour tissu
imprimé, 135,5 x 93 cm.
Victoria and Albert
Museum, Londres.

avait été contaminé. Ils étaient encore moins conscients que cette contamination était d'ordre social. Ils avaient perdu une partie de leur joie de vivre, mais ils ne l'auraient pas su jusqu'à ce que Ruskin vienne le leur expliquer. Ce fut en effet grâce à lui que la recherche esthétique se conscientisa puis devint un objet scientifique. Il avança l'idée que la laideur n'était pas simplement due à la perte d'un savoir-faire particulier et s'aperçut que les capacités artistiques de l'homme n'étaient pas isolées de ses autres facultés. Sa rébellion se traduisait davantage par une réflexion intellectuelle que par des engagements actifs. Ses découvertes demandaient à être confirmées par l'expérience d'autres artistes. Certains disaient de lui qu'il était un théoricien pur. Il théorisait en effet souvent, et à dessein, ce qui l'amena à commettre des imprudences et beaucoup d'erreurs flagrantes. Ruskin possédait l'intuition d'un génie mais était dénué de connaissance pratique. Il semblait souvent parler avec plus d'éloquence que d'autorité.

Il fut néanmoins suivi dans sa rébellion par un autre homme de génie qui n'était pas critique mais artiste, c'est-à-dire, un homme dont le désir principal était de créer et d'exprimer ses propres valeurs au fur et à mesure qu'il les adoptait. Ruskin avait commencé comme critique d'art et était devenu un critique social. De la même manière, le talent créateur artistique de William Morris se transforma en effort pour refaire la société. Il s'aperçut également, grâce à sa propre expérience, que la beauté était produite par le bonheur et que la laideur était, à son tour, générée par le mécontentement. Lorsqu'il prit conscience de cela, il se dit que notre société était touchée par un nouveau genre de malaise et qu'elle manifestait sa laideur dans tout ce qu'elle créait.

Morris prit conscience de ce fait, comme personne d'autre ne l'avait fait avant lui, car il possédait une expérience du plaisir éprouvé par la création et la beauté et tentait de les exprimer. S'il avait été uniquement poète, il n'aurait pas remarqué la laideur ambiante qu'au travers de la théorie de Ruskin mais, pour avoir exercé vingt métiers différents, il savait plus que Ruskin de quoi il s'agissait. Cette prise de conscience lui était devenue intolérable, au point de sentir qu'il était éperdument oisif face à ce problème, alors qu'il faisait modestement son travail et qu'il savourait son propre bonheur créatif. Il se battait sans cesse pour montrer aux hommes l'enchantement qu'ils avaient tous perdu : riches ou pauvres, qu'ils travaillent sans joie jour et nuit ou qu'ils vivent grâce au triste travail des autres.

Morris était un grand homme, grand par son intelligence, par sa volonté et par sa passion. Plus on connaît son travail, plus on perçoit cette grandeur. Il fit tant de choses qu'il est impossible de parler de toute son œuvre dans un seul volume de cette collection. Il ne fut jamais au centre d'un cercle d'admirateurs comme le furent le docteur Johnson ou Rossetti. Ceux qui eurent la chance de le connaître directement sentirent qu'il éclaircissait pour eux les problèmes de la vie et de l'art. Cette influence continuera, nous pouvons en être certains, à toucher les générations futures.

2. *Oiseau*, 1877-1888.
Motif pour tissu
imprimé, 304 x 182 cm.
Victoria and Albert
Museum, Londres.





ENFANCE ET JEUNESSE

William Morris est né le 24 mars 1834 à Walthamstow. Rien dans son enfance ne laissait penser qu'il grandirait pour devenir un être d'exception. Son père était l'associé d'une maison de change prospère et la famille continua à vivre une situation confortable même après son décès en 1847. L'enfance de Morris fut heureuse sans être pour autant exceptionnelle.

A l'âge de treize ans, il fut envoyé à l'université de Marlborough. Il s'agissait à l'époque d'une nouvelle école quelque peu laxiste sur la discipline. Cela représenta une chance pour lui dans la mesure où il n'avait pas besoin de se dédier exclusivement aux études. Ce n'était pas non plus un jeune homme paresseux et sans objectifs qui avait besoin d'occuper son esprit avec des jeux pour être sage. A Marlborough, se trouvaient une forêt où il pouvait se promener et une riche bibliothèque. Il n'avait pas appris de métier pendant son enfance, mais ses doigts étaient aussi agiles que son esprit. Pour ne pas rester inactif, il fabriquait continuellement des objets pendant qu'il occupait son esprit à raconter à ses camarades d'école des histoires d'aventures interminables. Là-bas, il connut et se sentit attiré par le *High Church Movement* et, lorsqu'il finit ses études en estimant avoir acquis ce qu'il considérait comme la somme de toutes les connaissances possibles sur le style gothique anglais, il partit pour l'université d'Exeter (Oxford) avec l'intention de rentrer dans les ordres.

Au trimestre du printemps 1853, Morris poursuivit son éducation à Oxford comme il l'avait fait à l'école. Oxford, à l'époque, lui paraissait une ville désordonnée, frivole et pédante. Selon un ami qu'il se fit lors de son séjour là-bas, Morris aurait pu vivre une vie assez solitaire à Oxford. Cet ami était Edward Burne-Jones, un étudiant de première année de l'école primaire King Edward, à Birmingham, déjà très prometteur en tant qu'artiste, mais qui, comme Morris, avait l'intention de rentrer dans les ordres.

Dans ce nouveau monde plein de gens, de choses et d'idées, Morris ne fut ni influencé ni attiré par des modes passagères. Il semblait déjà savoir par instinct ce qu'il voulait apprendre et où il pourrait appliquer ses apprentissages.

Au cours des longues vacances de 1854, il partit à l'étranger, pour la première fois, en France et en Belgique septentrionale, où il vit les plus grands travaux d'architecture gothique ainsi que les tableaux de Van Eyck et de Memling. Morris dit plus tard que la première fois qu'il vit Rouen fut le plus grand plaisir qu'il ait éprouvé de sa vie. Van Eyck et Memling restèrent toujours ses peintres préférés, sans aucun doute parce que leur art était toujours l'art qui existait au Moyen Age, pratiqué avec un nouveau savoir-faire et une nouvelle subtilité.

Au cours de la même année, il hérita d'une somme de 900 livres par an. Il devint ainsi son propre maître et sa liberté le poussa à en faire bon usage.

3. *Rose*, 1877.
Papier peint imprimé.
Victoria and Albert
Museum, Londres.

4. *Fleurs*, 1884.
Coton imprimé,
96,5 x 107,9 cm.
Victoria and Albert
Museum, Londres.