

La mélodie infinie de la ligne septentrionale

Dans une lettre datée du 3 janvier 1891, William Morris (**fig. 1**) évoque une « petite aventure typographique en préparation¹ ». L'idée, modeste en apparence, va prendre une ampleur insoupçonnée. Mélangeant plusieurs spécificités éditoriales, de la création de caractères typographiques jusqu'à l'imprimerie, elle aboutira à la publication d'ouvrages qui influenceront durablement l'histoire du livre occidental. Morris, qui loue depuis vingt ans un manoir à Kelmscott (**fig. 2**), dans l'Oxfordshire, baptise son projet du nom de ce village. Les Kelmscott Press voient ainsi le jour². Elles ont la particularité d'avoir réenchanté l'art du livre de la fin du XIX^e siècle, période où les œuvres imprimées souffrent de négligence ou peinent à trouver une esthétique, une forme assortie à leur contenu. La resacralisation de l'art du livre devient ainsi le projet de fin de vie de William Morris. Il y engage toutes ses pensées, tout son être et ses dernières forces vitales, il exhorte sa génération et les suivantes à comprendre l'histoire du livre afin de reprendre le chemin délaissé du beau et du bon. Les livres des Kelmscott Press peuvent être considérés comme l'une des dernières expressions du *Gothic Revival* britannique mais ne sauraient être réduits à des curiosités insulaires, puisque leur prestige va largement dépasser les frontières de l'Angleterre. La démarche artistique de Morris est conçue comme un engagement sincère en faveur de la ligne gothique, alternative à l'éclectisme européen. Si les tendances historicistes traversent l'ensemble du continent, du milieu du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920, et laissent une telle variété de références qu'il reste difficile de toutes de les appréhender, le *Gothic Revival* propose, au contraire, un programme esthétique unique, fondé sur cette ligne originellement septentrionale mais dégagée de sa temporalité historique stricte. Avec ce gothique revisité, il n'est pas tant question de dates ou de lieux que de goût. Cette question est largement discutée par des critiques d'art comme John Ruskin, proche du mouvement préraphaélite, ou au début du XX^e siècle Wilhelm Worringer, l'auteur de *L'Art gothique*. Cet essai théorise le concept d'« âme gothique », « hystérie sublime³ » présente dans toute l'histoire de l'art occidental, y compris dans sa période moderne et contemporaine⁴.

Ce gothique intemporel si visible dans l'œuvre de Morris et en particulier dans les livres des Kelmscott Press semble pourtant bien étrange à la

Figure 1

Portrait de William Morris âgé de 53 ans, Frederick Hollyer.



Figure 2

Kelmscott Manor,
dessin de Charles
March Gere, en
frontispice de *News
From Nowhere*, William
Morris, Kelmscott
Press, 1892.

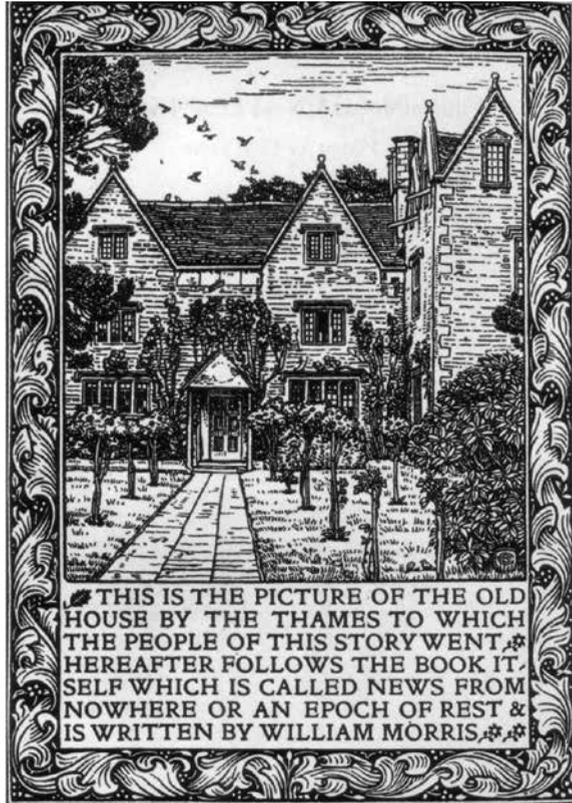




Figure 3

Portrait d'Octave Mirbeau, par le photographe
Paul François Arnold Cardon, dit Dornac.

plupart des esthètes français, qui considèrent généralement que le « bon goût » doit être fondé sur des références systématiques au classicisme. Ils évincent le gothique de la sphère quotidienne pour le limiter à la pompe religieuse ou à quelques expérimentations de réhabilitation architecturale. Les écrits d'Octave Mirbeau (fig. 3) représentent bien cette fracture entre la France classique, puis impressionniste et moderniste, opposée à une Angleterre jugée gothique, puis préraphaélite et pétrée d'historicisme : les « lys à l'obscène candeur », fleur emblématique, avec la rose, de l'école de Rossetti (fig. 4-7) et maintes fois représentés dans les œuvres préraphaélites, semblent polariser à eux seuls l'acrimonie du polémiste français⁵. Qualifiant le peintre Burne-Jones (fig. 8-10), élève de Rossetti, puis ami et collaborateur de Morris, de « plus énorme mystification de ce temps », et les préraphaélites dans leur ensemble de « coupeur[s] de lys en quatre, [...], montreur[s] d'âmes à deux têtes et d'intellectualité à six pattes », de « larvistes » et de « kabbalistes », Mirbeau creuse avec un acharnement inouï la fosse dans laquelle la France jette le préraphaélisme britannique⁶. L'allusion aux théories de Ruskin est tout aussi perfide :

« Les théories, [...] c'est la mort de l'art, parce que c'en est l'impuissance avérée. Quand on se sent incapable de créer selon les lois de la nature et le sens de la vie, il faut bien se donner l'illusion des prétextes et rechercher des excuses. Alors, on invente des théories, des techniques, des écoles, des rythmes. On est mystique, mystico-larviste, mystico-vermicelliste... est-ce que je sais⁷? »

William Morris est à peine plus épargné que Burne-Jones ou Ruskin. En 1896, il écrit une notice nécrologique dédiée à William Morris, qu'il dépeint comme un dandy qui « se jugeait d'une essence trop supérieure pour habiter des pantalons contemporains » et « regrettait les feutres à panache et les casques d'or⁸ ».

Cette défiance s'exprime aussi dans l'un des rares articles de réception de l'art du livre de Morris en France paru en 1897, quelques mois après sa mort : « William Morris et l'art du livre en Angleterre⁹. » L'auteur, Octave Uzanne (fig. 11) y rattache l'esthétique morrissienne au « *Gothicisme*¹⁰ » et fustige ce qu'il appelle « la hantise du gothique¹¹ », même s'il reconnaît certaines qualités aux Kelmscott Press. Il oppose à cette « occulte tradition¹² » le génie « infiniment plus *romain* et *renaissant*¹³ » des créateurs français. Ce point de vue bat en brèche la définition de l'axe gothique voulu par Ruskin, qui inclut très largement la France dans cette sphère d'influence¹⁴. Uzanne, qui se place en arbitre des élégances, conclut : « beaucoup parmi nous ont œuvré en typographie plus salutairement que William Morris¹⁵ ». Cette analyse semble également assez représentative de la ligne de partage latente qui opérerait depuis des siècles, opposant régulièrement les tenants latins du bon goût classique aux obscurs « gothicistes ». Uzanne est-il, de fait, le mieux placé pour qualifier l'art du livre de Morris de « réactionnaire¹⁶ » ? La portée d'une œuvre pourtant universelle n'échappe-t-elle pas à l'esthète français, qui fait de ces nouvelles théories esthétiques, visant à régénérer l'art, un pastiche des siècles passés ?

Cette régénération consisterait à briser le « carcan latin¹⁷ » prescrit depuis la Renaissance par les admirateurs du modèle antique, et remis en question par Ruskin qui le qualifie de « corrompu¹⁸ ». L'esthète anglais



Figures 4-5

The Blessed Damozel, Dante Gabriel Rossetti, huile sur toile, 84 × 174 cm, 1875-1878, Fogg Museum.

Mariana, Dante Gabriel Rossetti, craie de couleur sur papier teinté, 90,8 × 78,1 cm, 1868, The Met.

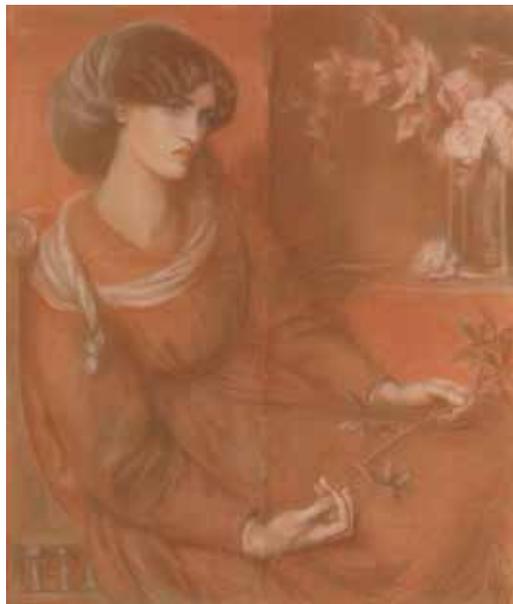


Figure 6

La Viuda Romana (Dis Manibus), Dante Gabriel Rossetti, huile sur toile, 104,8 × 93,3 cm, 1874, Museo de Arte de Ponce.



Figure 7

Fair Rosamund, Dante Gabriel Rossetti, huile sur toile, 51,9 × 41,7 cm, 1861, National Museum Cardiff.

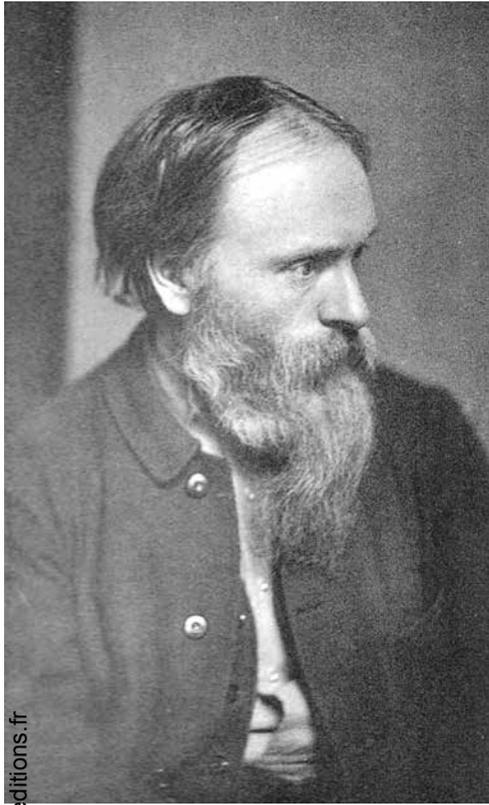


Figure 8

Portrait d'Edward Burne-Jones
âgé de 49 ans, Frederick Hollyer.



Figure 9

The Baleful Head, Edward Burne-Jones,
huile sur toile, 155 × 130 cm, 1886-1887,
Staatgalerie Stuttgart.



Figure 10

The Beguiling of Merlin, Edward Burne-Jones,
huile sur toile, 186 × 111 cm, 1874,
Lady Lever Art Gallery Liverpool.



Figure 11

Portrait d'Octave Uzanne
Nadar autour de 1890.

considère que l'art a perdu, à partir de cette époque, sa valeur morale, et il engage les artistes de son temps à retrouver l'art d'avant la chute, à raviver une forme épique, glorieuse, une esthétique de la transcendance, en un mot : un idéal. Si le gothique historique est réputé être d'origine germanique, la lecture ruskinienne de ce gothique régénéré est quant à elle transnationale et c'est bien dans ce sens que nous l'entendrons dans cet essai, plus que dans une simple opposition esthétique Nord/Sud.

Car sans doute est-il inapproprié de ne considérer le mouvement du renouveau gothique que comme une simple expression nationaliste ou une tentation de fétichiser un passé recomposé et magnifié. La finalité est bien plus globale et ambitieuse que cela, puisqu'elle tend à métamorphoser l'ensemble de la société par une spiritualité nouvelle, des aspirations sociales fortes, une vision absolue de la place de l'homme comme observateur de la nature et de ses cycles. Dans l'introduction de *Floriated Ornament*, Augustus Pugin (fig. 12-15) artiste fameux du *Gothic Revival* aux origines franco-britanniques, explique par exemple l'importance de l'utilisation des ornements floraux inspirés de ceux du Moyen Âge et l'attachement que l'on doit avoir à leur symbolique, emblème de la rénovation de la société par l'art¹⁹. Pugin raconte que cette idée vient initialement du cabinet d'architecture de François-André Durllet, à Anvers, où il découvrit que ce bâtisseur belge s'inspirait à la fois des maîtres médiévaux pour réaliser des décorations florales, mais également des fleurs de son jardin. En observant les roses sculptées de certains chapiteaux de la Sainte-Chapelle à Paris, Pugin engage ses contemporains à étudier plus franchement la nature, à s'y référer comme source absolue de l'inspiration de toutes les générations, l'adaptation humaine du génie divin devenant la finalité de la création artistique. Ruskin considère que « toute la Bible [a] une signification aussi symbolique que littérale²⁰ ». Il voit également dans cette ligne florale inspirée des maîtres du gothique historique, l'expression intemporelle de l'amour de l'humanité pour la beauté de l'œuvre de Dieu, l'éternelle bannière de la beauté et de la vérité, bien plus qu'un moment circonscrit de l'histoire de l'art²¹. L'ambition de William Morris élève ces théories jusqu'à vouloir changer le monde, en y disséminant une esthétique militante touchant tous les domaines de production artistique. Pour lui aussi, cette ligne florale, parfois nommée « foliation²² » par Ruskin, se veut l'étendard de la rénovation sociale par les arts. C'est la *Briar-Rose* qui traverse sa poésie toute empreinte d'amour courtois, c'est la rose (fig. 16-19) qui grimpe le long des treilles de ses tapisseries, c'est enfin celle qui orne les marges du *Kelmscott Chaucer*, celle du *Roman de la Rose*, celle qui enclôt l'édén toujours promis et jamais atteint.

S'il reste souvent incompris ou seulement perçu comme une curiosité victorienne, Morris se lance pourtant dans une recherche d'idéal, tente de définir l'absolu, s'y abîme parfois, mais a le courage de choisir la matérialisation du rêve. Il crée, pour ses Kelmscott Press, des livres dont l'enjeu est exceptionnel. Morris démontre qu'il est possible de rendre tangible le résultat de ce que serait le Livre idéal. Cette recherche de perfection semble en effet traverser l'Europe du livre autour de 1900 où s'enracine ce que l'histoire du livre a choisi de retenir sous le vocable anglais de



Figure 12

Augustus Welby Northmore Pugin
(1812-1852).



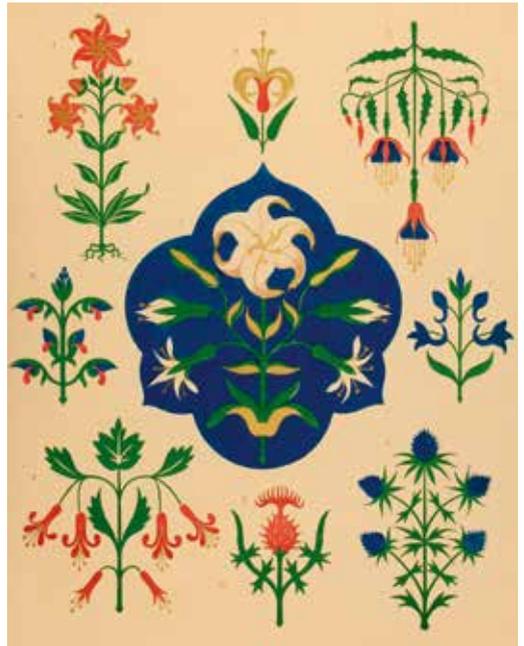
Figure 13

Floriated Ornament: a Series of Thirty-One Designs, Augustus Welby Northmore Pugin, Londres, Bohn, 1849, planche 13.



Figures 14-15

Floriated Ornament: a Series of Thirty-One Designs, Augustus Welby Northmore Pugin, Londres, Bohn, 1849, planche 11 et planche 24.



WILLIAM MORRIS & CO.
William Morris Gallery BLA 427
Tudor Rose
PMC B 1144



Figure 16

Tudor Rose, Morris and Co,
dessin préparatoire pour vitrail.



Figure 17

Rose, William Morris, aquarelle sur papier,
90,6 × 66,3 cm, 1883, The Victoria and Albert Museum.



Figure 18

Trellis, William Morris,
aquarelle sur papier, 1862.



Figure 19

Wild Roses and Hazelnuts, Morris and Co.,
vitrail pour Kirkcaldy Old Kirk, 1886.

private press movement. Ces petites structures d'éditeurs-imprimeurs fleurissent, souvent soutenues par un seul homme ou largement dominées par sa personnalité, et tentent de donner corps au livre rêvé. Malgré la faiblesse des moyens matériels dont elles disposent, elles parviennent, dans le contexte d'une époque hautement industrialisée, où l'imprimé est produit à la chaîne, à exprimer une vision du beau et du bon livre. Il s'agit d'opérer la fusion entre la main et l'intellect : l'ouvrage est plus qu'un ordonnancement logique d'éléments matériels, plus qu'une forme ou une formule d'élaboration, il devient plutôt un « objet investi d'esprit²³ ».

Mais cette recherche du Livre idéal est moins la quête d'un objet parfait et inatteignable que l'occasion offerte de voir s'incarner une certaine idée ruskinienne de travail probe. Par *idéal*, il faut entendre non pas une idée désincarnée et impossible à matérialiser mais, au contraire, la possibilité d'existence d'un objet donnant entière satisfaction, dans l'ensemble des fonctions auxquelles il serait destiné. La notion d'*idéal* englobe alors celle d'*intégrité*.

On ne sera donc pas surpris que William Morris choisisse pour titre d'une conférence de 1893 : *The Ideal Book*. Quelques phrases de cette communication, très véhémentes, donnent l'orientation générale de cette quête :

« En fait, un livre, qu'il soit imprimé ou manuscrit, tend tout simplement à être un bel objet, et, le fait qu'à notre époque nous produisons couramment des livres laids prouve assez, je le crains, une intention criminelle, une *détermination* à garder les yeux fermés en toute occasion²⁴. »

Par essence, donc, le livre selon Morris, équilibre parfait entre texte et image, bijou typographique, se défait des laideurs et des excès mercantiles et naît de la main de l'artiste. Sa nature est d'essence florale aussi bien qu'architecturale. Cette analogie à l'architecture gothique, souhaitée et revendiquée par l'artiste, permet d'analyser le livre dans la globalité de son corps, de son bâti, de son contenu²⁵. Le sens pénètre ainsi en profondeur la matérialité de l'objet et ses fondations : « Le livre peut n'être pas un simple format, mais une forme entendue comme l'organisation signifiante d'une matière²⁶. » Le Livre idéal, ce fantasme de sacralité, cette *cathédrale de poche*, selon les mots d'Edward Burne-Jones, serait alors l'incarnation d'une idée qui scellerait l'alliance entre texte et image, papier et encre, passé et présent, corps et âme²⁷. Réussir à créer ce tout indissociable serait considérer le livre comme une utopie réalisable, permettant de pénétrer la vie, le quotidien, d'interférer avec eux, et finalement de les changer. Le livre selon William Morris est un désir profond d'unité. Alchimie spirituelle, vision intérieure, elle est « un rêve romantique de quelque chose qui n'a jamais existé et n'existera jamais, dans une lumière plus belle que toute autre lumière, dans un lieu que personne ne peut définir ou se rappeler, seulement désirer²⁸ ».

Notes

1. Lettre au maître imprimeur William BOWDEN ; *The Collected Letters of William Morris*, éd. Norman KELVIN, Princeton University Press, 1984-1996, vol. 3, p. 252.
2. Le mot *press* en anglais est au singulier, mais nous prenons le parti de suivre l'usage en français, qui utilise, dans le domaine éditorial, le pluriel. Nous ne choisissons pas non plus de traduire « Kelmscott Press » par « éditions de Kelmscott » qui nous semble éloigné de la réalité matérielle de cette expérience d'éditeur-imprimeur.
3. WORRINGER Wilhelm, *L'Art gothique* [1911], trad. Daniel Decourdemanche, 1941; rééd. 1967, Paris, Gallimard, p. 121.
4. « La mélodie infinie de la ligne septentrionale » est le titre du septième chapitre de *L'Art gothique* de Wilhelm WORRINGER.
5. Voir en particulier ses deux articles du *Journal*, « Des lys! des lys! » (7 avril 1895) et « Toujours des lys » (28 avril 1895). La première référence que nous donnons s'achève par les mots suivants qui ne laissent place à aucune ambiguïté : « Des lys!... des lys!... de la m...! » (dans MIRBEAU Octave, *Combats esthétiques*, éd. Pierre MICHEL et Jean-François NIVET, Paris, Séguier, 1993, vol. 1, p. 380).
6. *Journal*, 11 octobre 1896 ; *Combats esthétiques*, *op. cit.*, vol. 2, p. 159. Voir aussi TARTREAU-ZELLER Laurence, « Mirbeau et l'esthétique préraphaélite », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 4, 1997, p. 78-96.
7. MIRBEAU Octave, *Combats esthétiques*, *op. cit.*, vol. 2, p. 159.
8. *Le Gaulois*, 23 octobre 1896, p. 1. Voir également GEMIE Sharif, « Morris et Mirbeau : le mystère de l'homme au large feutre », dans *Octave Mirbeau et les révolutions esthétiques* [colloque d'Angers, 18-20 mai 2000], sous la dir. de Pierre MICHEL, *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 8, 2001, p. 279-286.
9. UZANNE Octave, « William Morris et l'art du livre en Angleterre », *Revue bibliographique*, juin 1897, p. 288-295. L'article contient une inexactitude : à la page 290, Uzanne indique que Morris « avait établi ses presses à Kelmscott-Manor, en son cottage verdoyant » ; or l'impression des ouvrages avait lieu dans la maison de Morris du quartier de Hammersmith à Londres.
10. *Ibid.*, p. 294 et 295.
11. *Ibid.*, p. 295.
12. *Ibid.*, p. 294.
13. *Ibid.*, p. 295.
14. Pour Ruskin, « le Goth [est] l'Anglais, le Français, le Danois ou le Germain » (*La Nature du gothique*, trad. Mathilde Crémieux, Paris, Aillaud, 1907, p. 107 ; cet ouvrage propose la première traduction française du chapitre VI du deuxième volume des *Pierres de Venise* de Ruskin, paru en 1853, intitulé « The Nature of Gothic », que Morris a fait paraître, également sous la forme d'un livre, aux Kelmscott Press en 1892).
15. UZANNE Octave, « William Morris et l'art du livre en Angleterre », art. cité, p. 295.
16. *Ibid.*, p. 289.
17. BASCOU Marc, « L'ornement gothique », dans *Gothic Revival. Architecture et arts décoratifs de l'Angleterre victorienne*, [exposition du musée d'Orsay, 1^{er} mars-26 juin 1999, commissaires : Marc Bascou, Bruno Girveau], Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 69.
18. Le mot *corrompu* ou ses équivalents apparaît sous la plume de Ruskin dès qu'il s'agit de définir l'art de la Renaissance. Pierre Lasserre l'utilise d'ailleurs lorsqu'il analyse la démarche du critique d'art dans un article qu'il lui consacre : « Explication de la dégénérescence des arts, à dater de la Renaissance, par la corruption païenne des sens et de l'esprit, par la vanité et le pédantisme des artistes, par leur préoccupation des règles, leur souci de plaire à des initiés, leur asservissement à la volupté et aux goûts luxueux des princes et des grands, par l'orgueil du savoir et l'amour de la beauté pour la beauté. Nécessité de revenir, non pas à la foi catholique, mais à l'organisation sociale, aux modes de travail, aux mœurs, et aux coutumes du Moyen Âge. » (Repris dans *Portraits et discussions*, Paris, Mercure de France, 1914, p. 161.)
19. Voir PUGIN Augustus Welby Northmore, *Floriated Ornament: a Series of Thirty-One Designs*, Londres, Bohn, 1849 (introduction non paginée).

20. *La Nature du gothique*, op. cit., p. 103. Jugeant qu'il est nécessaire d'apprécier « la tendance du Gothique à exprimer la vie des végétaux », l'auteur précise au sujet de « l'herbe toujours verte » évoquée dans la Genèse qu'il « s'agit aussi bien de la nourriture de l'âme que celle du corps. L'herbe verte est, de tous les dons de la nature, le plus essentiel à la saine vie spirituelle de l'homme » (*ibid.*).
21. John Ruskin rejoint Pugin sur certaines appréciations formelles et spirituelles concernant la valeur de l'art gothique. Mais il discute le catholicisme auquel Pugin est sensible. Le rapport religieux de Ruskin à l'art traverse l'ensemble de son œuvre. Comme l'écrit encore Pierre Lasserre : « Fond de protestantisme puritain que le charme de l'école ombrienne, de Dante et des cathédrales fit évoluer vers une sorte de catholicisme rétrospectif, anté-luthérien, rejetant toute l'œuvre de l'Église à partir du concile de Trente. Aveu et déploration de la défiance ou de l'hostilité manifestée par la Réforme luthérienne et calviniste envers les beaux-arts, sur lesquels Ruskin accuse d'ailleurs les papes et l'Église d'avoir exercé, depuis le seizième siècle, une influence corruptrice. Exaltation des peintres "primitifs" et de l'architecture gothique, considérés comme le sommet de l'histoire de l'art européen. Condamnation de la Renaissance classique, de tous les styles et de toutes les écoles qui en sont sortis, de l'étude et de l'imitation esthétique des anciens (l'art grec est matérialiste!), de l'idolâtrie de la science expérimentale et positive, de l'esprit encyclopédique du dix-huitième siècle, de l'industrialisme moderne et de toutes les nouveautés qu'il a introduites dans la civilisation, ces fléaux divers étant un peu considérés par saint Georges-Ruskin comme autant de têtes du même dragon. » (*Portraits et discussions*, op. cit., p. 160-161.)
22. *La Nature du gothique*, op. cit., p. 129.
23. HUSSERL Edmond, « Corps propre et esprit en tant qu'unité de compréhension : objets "investis d'esprit" », dans *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Paris, PUF, p. 324-338. Voir aussi MOEGLIN-DELROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place – BnF, 1997, p. 9.
24. Le texte de cet article de William Morris sur l'art du livre, ainsi que les suivants, ont été traduits par l'auteur de cet essai.
25. Citons par exemple ces mots de Morris datés de mai 1896, rapportés dans les mémoires de Wilfrid Scawen Blunt : « Je me souviens d'être allé, enfant, visiter la cathédrale de Canterbury et d'avoir pensé que les portes du paradis s'ouvriraient pour moi. Il en a été de même lorsque je vis un manuscrit enluminé pour la première fois. Ces premiers plaisirs personnels furent plus forts que toute autre chose que j'ai eue dans ma vie. » (SCAWEN BLUNT Wilfrid, *My Diaries. Being a Personal Narrative of Events, 1888-1914*, New York, Knopf, 1932, p. 229.)
26. MOEGLIN-DELROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, op. cit., p. 10.
27. « En fait, lorsque le livre [le Kelmscott Chaucer] sera achevé, si nous vivons assez longtemps pour cela, il ressemblera à une cathédrale de poche, vraiment pleine de dessins et je pense que cela fera de Morris le plus grand maître en ornementation du monde. » (Lettre d'Edward Burne-Jones à Charles Eliot Norton, 29 décembre 1894; New York, Pierpont Morgan Library, MA 8591.)
28. Lettre d'Edward Burne-Jones à un ami; extrait cité dans *Masters in Art. A Series of Illustrated Monographs* (Boston), n° 19 : Burne-Jones, vol. 2, juillet 1901, p. 24. Parallèlement au rêve décrit, nous renvoyons le lecteur à la réflexion de Remy de Gourmont figurant dans son article sur « La mort de Ruskin » daté de février 1900 : « Ruskin a écrit les Pierres de Venise; le temps n'est pas loin où, ce livre à la main, les amants affolés de la beauté chemineront en pleurant au milieu des usines insolentes : les pierres de Venise seront des moellons. » (Repris dans *Épilogues. Réflexions sur la vie*, 2^e série : 1899-1901, Paris, Mercure de France, 1923, p. 117.)