



# WILLIAM MORRIS

L'ART DANS TOUT



WILLIAM MORRIS

(1834-1899)

WILLIAM

MORRIS

L'art dans tout

snoeck

LA PISCINE  
ROUBAIX



Fig. 1

John Everett Millais, *John Ruskin*, 1853-1854

71,3 × 60,8 cm, accepted by HM Government in lieu of Inheritance Tax and allocated to the Ashmolean Museum, 2013, Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA2013.67



# « REFUSER UNE TERRE SANS JOIE » : LES COMBATS DE WILLIAM MORRIS

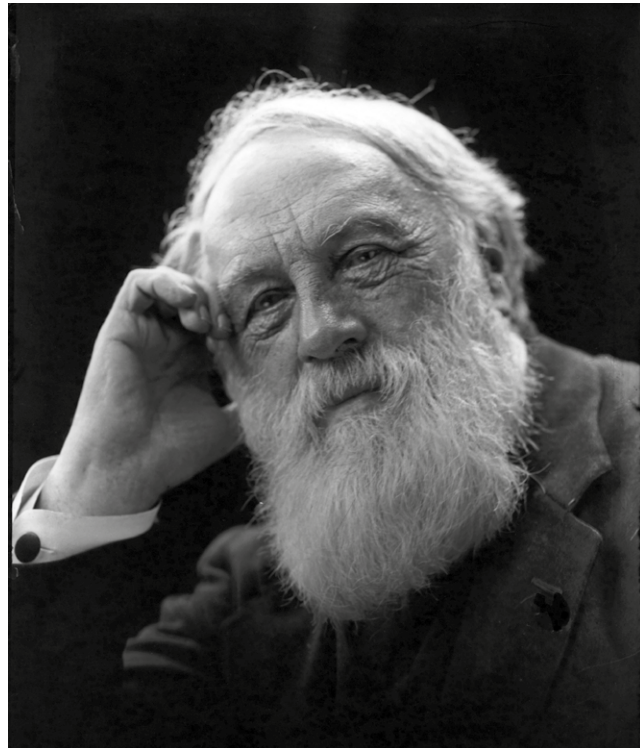
CHARLES-FRANCOIS MATHIS

Il fut longtemps difficile de prendre au sérieux la pensée politique de William Morris. À l'instar de John Ruskin (1819-1900), qui suscita l'incompréhension et les railleries de ses contemporains en quittant, dans les années 1860, le domaine de la critique d'art pour invectiver la société de son temps et critiquer les fondements de l'économie politique, la « conversion » socialiste de Morris de 1883 en étonna plus d'un. Qu'allait donc faire ce chef d'entreprise dans des manifestations ouvrières parfois mouvementées ? Comment un écrivain pressenti pour devenir poète lauréat<sup>1</sup> pouvait-il appeler aussi ouvertement à la révolution ? Un artiste aussi talentueux ne s'égarait-il pas en s'aventurant sur les chemins épineux de l'action politique ? L'historien E. P. Thompson a eu raison de ces doutes lorsqu'il a proposé une biographie intellectuelle de Morris soulignant la continuité de sa pensée, depuis sa révolte romantique jusqu'à son engagement socialiste, suscitant par la suite tout un ensemble de travaux universitaires<sup>2</sup>. Pour autant, particulièrement hors du Royaume-Uni, cette dimension de sa vie est encore souvent ignorée ou minorée – il faut dès lors lui rendre justice et rappeler non seulement la cohérence et la force de sa réflexion, mais aussi à quel point elle est « de notre temps<sup>3</sup> ».

1. Titre honorifique accordé par le souverain.  
2. E. P. Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Dagenham, Merlin Press, 2019 [1955]. Dans une préface ajoutée dans la réédition de 1976, Thompson présente avec précision les débats suscités par son approche de la pensée de Morris. Voir aussi Peter Gould, *Early Green Politics*, Brighton, Harvester, 1988.  
3. Fiona MacCarthy, *William Morris. A Life for Our Time*, London, Faber and Faber, 1994.



Fig. 2  
George Charles Beresford, *Henry Mayers Hyndman*, 1919  
Négatif sur verre, Londres, National Portrait Gallery, inv. NPG x6522



Dans un très célèbre article écrit en 1894<sup>4</sup>, Morris explique les raisons de son engagement socialiste. S'il faut certes parfois se méfier des lectures rétrospectives que l'on fait de sa vie, et s'il est bien sûr possible de nuancer la cohérence ainsi proposée par l'artiste, il convient de tenir compte de son exceptionnelle lucidité et de son intégrité exigeante. Aussi devons-nous examiner avec sérieux la clé qu'il nous fournit en affirmant : « Outre le désir de produire de belles choses, la principale passion de ma vie a été et reste la haine de la civilisation moderne<sup>5</sup> ».

C'est en effet par la beauté qu'il faut commencer pour le comprendre. Elle est, de fait, le socle structurant de sa vie, qu'il cherche à la voir, la créer, la diffuser ou la protéger. De ses poèmes (dont l'un des plus célèbres, *The Earthly Paradise*, porte un titre suffisamment évocateur), à ses ambitions de designer (« N'ayez rien dans vos maisons que vous ne sachiez être utile ou que vous ne croyiez être beau<sup>6</sup> ») en passant par son engagement artistique auprès des Préraphaélites, tout témoigne de ce désir de déployer la beauté dans la société victorienne. Cependant, il serait erroné de n'y voir qu'une affirmation d'esthète défendant la théorie d'un « art pour l'art » retranché de toute réalité.

Bien au contraire : Morris a toujours gardé les yeux ouverts sur le monde. Le Beau, chez lui, est porteur d'une dimension morale essentielle sur laquelle toute sa critique sociale et économique va pouvoir s'appuyer. Il est, en ce sens, le digne héritier d'intellectuels et d'artistes qui, avant lui, ont théorisé ces liens. L'architecte et designer Augustus Pugin (1812-1852)<sup>7</sup>, par exemple, est l'un des premiers à laisser entendre que les fondements d'un art véritable se trouvent dans une société juste et morale : là se situerait, selon lui, la supériorité de la période médiévale sur le monde issu de la Révolution industrielle<sup>8</sup>. Ainsi commence ce que Kenneth Clarke a appelé la période « éthique » du gothique, où naît « l'idée du style comme quelque chose de lié organiquement à la société, quelque chose découlant inévitablement d'une façon de vivre<sup>9</sup> ». Reprise par Thomas Carlyle (1795-1881) dans *Past and Present* (1843) et surtout par John Ruskin dans son texte « On the Nature of Gothic<sup>10</sup> » - deux auteurs présentés par Morris lui-même comme deux sources d'inspiration essentielles<sup>11</sup> - cette double idée s'impose donc : l'art (et plus généralement le rapport à la beauté) est un révélateur de la société qui le produit<sup>12</sup> ; le Moyen Âge est une civilisation meilleure que celle du présent, dont les valeurs offrent une alternative au monde industriel et capitaliste émergent<sup>13</sup>. On peut dès lors comprendre comment William Morris a pu passer d'un rejet esthétique de son époque au désir d'en renverser l'organisation sociale et économique. On perçoit mieux aussi l'importance de la veine médiévale qui court à travers toute son œuvre, de son poème *The Defence of Guinevere* (1858) au roman utopiste *News from Nowhere* (1890-1891) ainsi que la pertinence de ses amitiés préraphaélites. Car, bien entendu, arguer de ces liens entre l'organisation et les valeurs d'une société et la qualité de sa production artistique, c'est aussi

4. « How I Became a Socialist », *Justice*, 16 juin 1894.

5. « Apart from the desire to produce beautiful things, the leading passion of my life has been and is hatred of modern civilization », *Ibid.*

6. « Have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful », dans « The Beauty of Life », conférence à la Birmingham Society of Arts and School of Design, 19 février 1880.

7. Il décore les Maisons du Parlement à Londres lors de leur reconstruction à partir de 1836.

8. *Contrasts*, 1836.

9. Kenneth Clark, *The Gothic Revival: an Essay in the History of Taste*, London, Constable, 1950, p. 188 :

« The idea of a style as something organically connected with society, something which springs inevitably from a way of life. »

10. John Ruskin, « On the Nature of Gothic », *The Stones of Venice*, 1853.

11. « How I Became a Socialist », art. cit.

12. Dans sa conférence « *The Revival of Architecture* », *The Fortnightly Review*, mai 1888, Morris rappelle ceci : « Yet the essence of what Ruskin then taught us was simple enough, like all great discoveries. It was really nothing more recondite than this, that the art of any epoch must of necessity be the expression of its social life, and that the social life of the Middle Ages allowed the workman freedom of individual expression, which on the other hand our social life forbids him. »

13. Charles Dellheim, *The Face of the Past*, Cambridge, CUP, 1982, p. 3.

14. « How we live and how we might live », conférence du 30 novembre 1884, publiée et traduite dans *Comment nous pourrions vivre*, Le Pré Saint-Gervais, Le Passager Clandestin, 2010, p. 71.

15. Voir parmi beaucoup d'autres ouvrages Joseph Harley, Vicky Holmes, Laika Nevalainen (dir.), *The Working Class at Home, 1790-1940*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2022.

16. « Waste [is] inseparable from the society of inequality, the waste which produces our artificial poverty of civilisation [...]. Nothing better will happen than more waste and more [...] Waste of material, waste of labour [...] Waste, in one word, of LIFE », dans « The Promise of May », *Justice*, 1<sup>er</sup> mai 1896.

17. Voir par exemple Florent Bussy, *William Morris ou la vie belle et créatrice*, Le Pré Saint-Gervais, Le Passager Clandestin, 2018, p. 23.

18. *Comment nous pourrions vivre*, op. cit., p. 50.

émousser la distinction entre arts nobles et artisanat, une inspiration qui se trouve au fondement du mouvement *Arts and Crafts* dont Morris est l'un des précurseurs.

Il lui a fallu des années et de nombreuses lectures pour aboutir à cet agencement théorique, dont l'impulsion initiale est un rejet, viscéral, instinctif, de la société victorienne : il est bien animé par une « haine de la civilisation moderne » qui surgit d'abord de sa laideur quotidienne, celle des villes encrassées de fumées, des industries qui détruisent les espaces de nature, d'un monde écrasé par son matérialisme au point d'ignorer les raffinements de la vie. « Je demande que soit plaisant, beau et généreux le cadre matériel de ma vie. C'est une exigence de taille, je m'en rends compte. Je n'en dirai qu'une chose : si l'on ne peut y répondre, si les sociétés civilisées ne sont pas toutes en mesure de garantir à l'ensemble de leurs membres un environnement de cette qualité, je souhaite que le monde s'arrête<sup>14</sup> ! » Il s'insurge donc contre tout ce qui porte atteinte à l'environnement de vie et de travail de ses contemporains, et notamment des plus pauvres d'entre eux – avec quelque raison si l'on en croit les témoignages nombreux de cette époque<sup>15</sup>. Un mot revient sans cesse dans sa bouche : « waste ». D'après lui, le système qui préside aux destinées de son temps repose avant tout sur un gaspillage épouvantable. Il y revient dans son dernier article au journal socialiste *Justice*, peu de temps avant sa mort :

« Le gaspillage [est] inséparable de la société de l'inégalité, ce gaspillage qui produit la pauvreté artificielle de notre civilisation [...]. Il n'y aura rien de mieux que toujours et encore plus de gaspillage [...]. Gaspillage de matériaux, gaspillage de travail [...]. Gaspillage, en un mot, de la VIE<sup>16</sup>. »

Le terme est absolument central à la pensée de Morris, parce qu'il est au cœur de l'entremêlement des dimensions esthétique, morale, sociale et économique de sa critique. Le gaspillage se manifeste par la production insensée de biens sans valeur, sans beauté, qui ne s'accordent pas aux besoins véritables des êtres humains, mais qui répondent à une logique de profit. Il témoigne dès lors d'un vice inhérent au système capitaliste (à ce que Morris appelle « le commercialisme<sup>17</sup> »), qui se révèle fondamentalement irrationnel. Sous ses aspects anodins, le reproche est en fait assez radical : l'économie politique s'est fondée depuis Adam Smith sur le principe de la rationalité des acteurs économiques, mis d'accord par le jeu délicat de la main invisible, qui optimise l'utilité des uns et des autres. C'est donc une attaque de front qui est menée ici par Morris – comme par Ruskin d'ailleurs, sur des bases assez proches. Ainsi se trouve-t-on dans une société folle où des hommes sont contraints de travailler dans des conditions difficiles, mènent une vie misérable, pour produire des choses laides dont personne n'a vraiment besoin, tout en abîmant la beauté du monde... La lecture de Marx (qui lui demande des efforts considérables) et la fréquentation des penseurs socialistes vont permettre à Morris de se doter d'un bagage théorique sur la base duquel critiquer le système économique responsable de cet état de fait. La course au profit, au fondement du capitalisme, entraîne ce qu'il appelle la « malédiction de la guerre commerciale<sup>18</sup> », qui se joue entre pays, entre entreprises, entre nations « civilisées » et peuples colonisés. Cet état de guerre perpétuelle est à l'opposé de l'idéal médiéval (fantasmé) que Morris porte en lui : celui d'une association d'hommes libres, unis dans la création de beauté, aussi bien exceptionnelle (avec les cathédrales par exemple) que quotidienne.



Fig. 3  
Carte de membre de la Democratic Federation dessinée par William Morris, 1883  
Encre sur papier, 8 × 14 cm, Kelmscott House, inv. E15

Fig. 4  
Carte de membre de la Socialist League dessinée par Walter Crane  
The Wilson Cheltenham Art Gallery & Museum

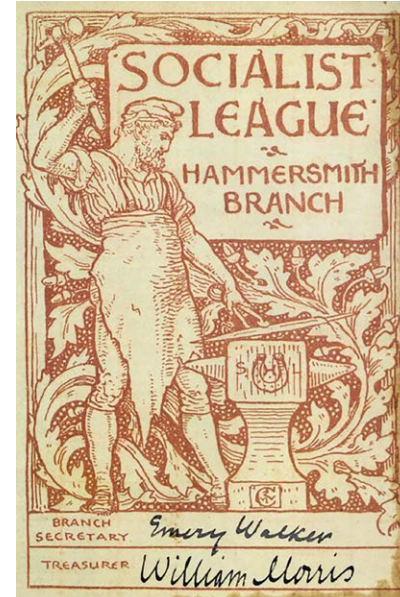
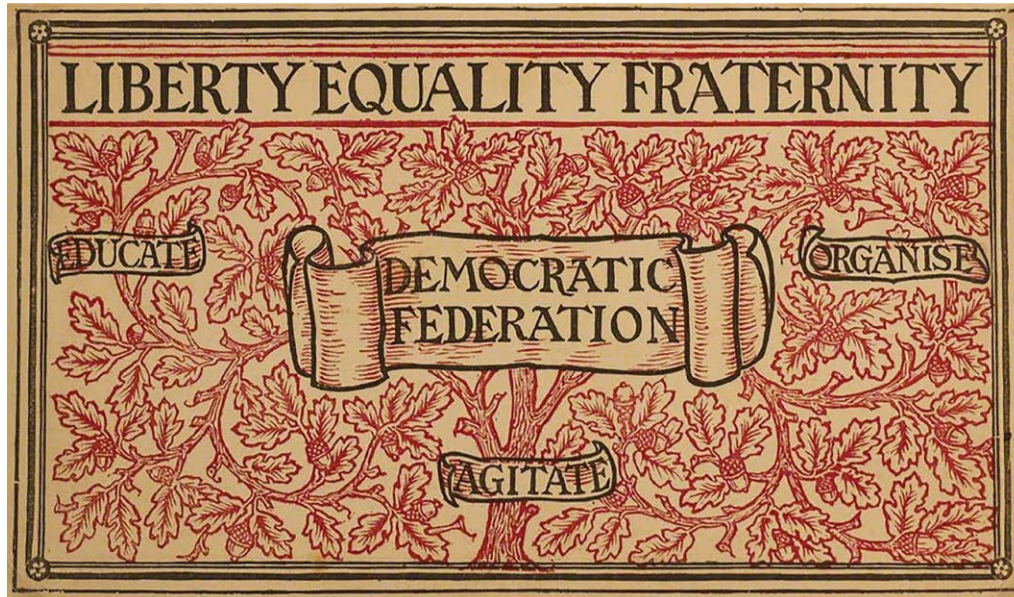


Fig. 5  
Branche de la Socialist League à Hammersmith, fondée par William Morris (au 2<sup>e</sup> rang à droite), 1885  
Collection particulière



8 Morris a souvent fait état du désespoir dans lequel cette constatation le plongeait (« Tout devait-il se terminer dans un comptoir au sommet d'un tas de cendres<sup>19</sup> ? ») et de son sentiment d'impuissance jusqu'à ce qu'il découvre le mouvement socialiste. S'il néglige sans doute trop la manière graduelle dont il s'est approché, intellectuellement et concrètement, de ce courant politique – il s'est engagé dans divers mouvements radicaux au tout début des années 1880 par exemple – il faut reconnaître que la décision de rejoindre la Democratic Federation<sup>20</sup> le 17 janvier 1883 peut être considérée comme un pas décisif dans sa vie qui n'avait rien d'évident :

« Car entre nous [les classes moyennes anglaises] et ce qui doit advenir, si l'on ne veut pas que l'art périsse complètement, il y a quelque chose de vivant et de dévorant ; quelque chose comme un fleuve de feu qui mettra à rude épreuve tous ceux qui essaieront de le traverser à la nage, et dans lequel nul n'osera plonger que l'âme qui sera rendue intrépide par le désir de la vérité et la vision des jours heureux à venir au-delà de l'horizon<sup>21</sup>. »

E. P. Thompson et d'autres après lui ont rappelé que pour un bourgeois de presque 50 ans, artiste reconnu et chef d'entreprise établi, rejoindre un mouvement révolutionnaire a tout, en effet, du franchissement d'un « fleuve de feu<sup>22</sup> ». Force est de constater pourtant que Morris sort de cette épreuve avec un enthousiasme nouveau et qu'il s'investit dans cette action politique avec l'énergie et l'intensité qui le caractérisent. C'est qu'il y trouve sans doute deux choses qui lui manquaient en partie auparavant, et qui sont étroitement liées : l'espoir et l'action.

19. « Was it all to end in a counting-house on the top of a cinder-heap ? », « How I Became a Socialist », art. cit.  
20. Premier parti socialiste anglais, fondé en 1881 par Henry Hyndman.  
21. « For between us [the English middle classes] and that which is to be, if art is not to perish utterly, there is something alive and devouring; something as it were a river of fire that will put all that tries to swim across to a hard proof indeed, and scare from the plunge every soul that is not made fearless by desire of truth and insight of the happy days to come beyond », dans « The Prospects of Architecture » (10 mars 1881), *The Collected Works of William Morris*, Cambridge, CUP, 2012, vol. XXII, p. 131.  
22. Hassan Mahamdallie, *Crossing the 'River of Fire': The Socialism of William Morris*, Londres, Redwords, 2013.

L'adhésion au socialisme lui fait entrevoir en effet une issue à l'impasse dans laquelle la civilisation industrielle semble mener :

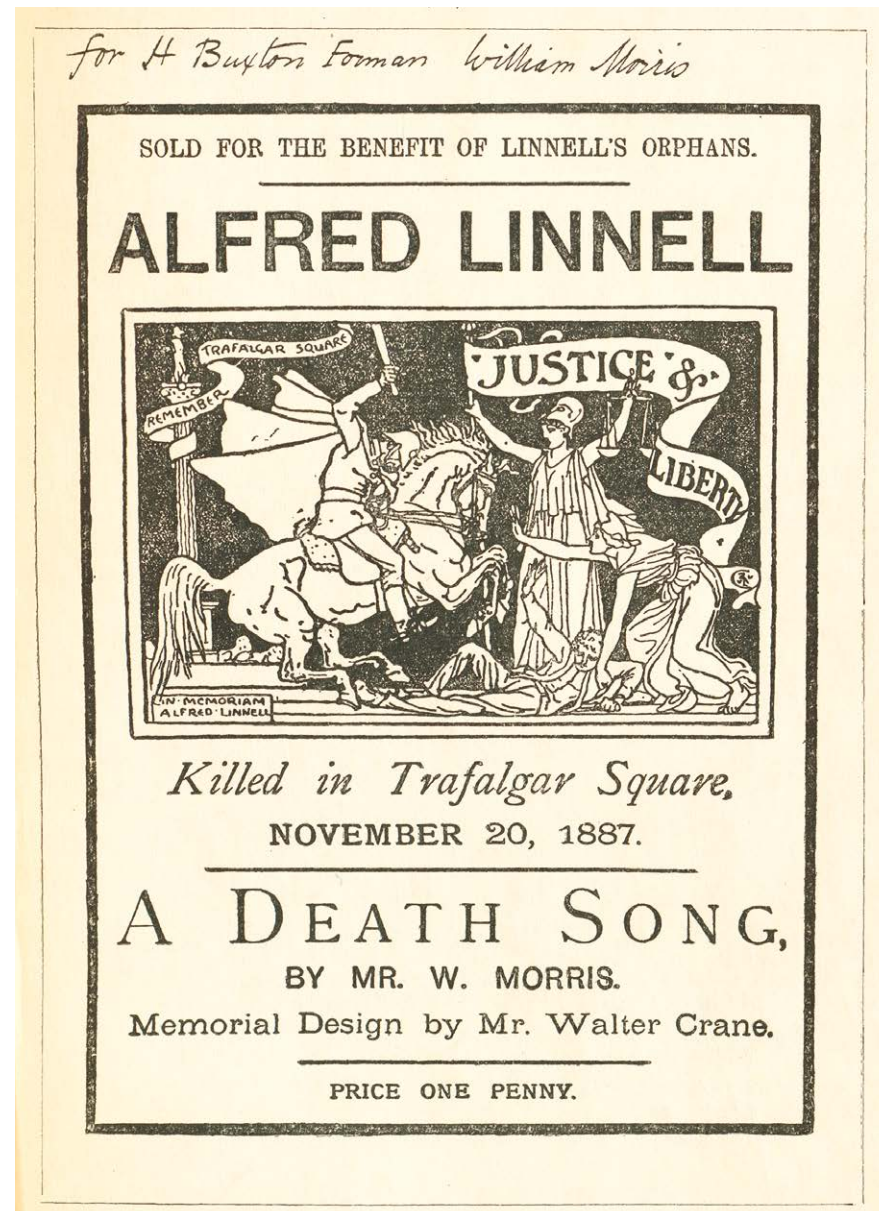
« J'étais donc promis à une fin de vie bien pessimiste, si je n'avais pas compris qu'au milieu de toute la crasse de cette civilisation, les graines d'un grand changement, ce que nous autres appelons la Révolution sociale, commençaient à germer. Cette découverte a changé toute la face des choses pour moi, et tout ce que j'avais à faire alors pour devenir socialiste était de m'accrocher à ce mouvement pragmatique<sup>23</sup>. »

Morris en est persuadé : il est impossible que la population accepte encore longtemps cet état de fait si déplorable. Grâce au message socialiste, la solution va finir par s'imposer et la révolution renverser le monde odieux qui est le sien. On a souvent reproché à Morris d'être un utopiste – ce qu'il était sans doute. Pour autant, il n'a cessé de défendre la viabilité de son projet et la possibilité de son avènement. Dans une réédition de *l'Utopie* de Thomas More par les presses de Kelmscott, il présente significativement cet ouvrage comme « un lien entre le communisme médiéval qui a survécu [...] et le mouvement pratique, progressif et plein d'espoir d'aujourd'hui<sup>24</sup> ». Les deux ouvrages majeurs qu'il publie dans ses dernières années en témoignent également. Dans *A Dream of John Ball*, qui paraît en épisodes dans le journal *Commonweal* entre 1886 et 1887, le narrateur se réveille en l'an 1381, au cœur d'une révolte des paysans du Kent menés par le prêtre éponyme. S'il sait que ce combat est perdu d'avance, puisque l'ère victorienne se chargera d'asservir les ouvriers et de détruire la beauté naturelle du monde, il n'en délivre pas moins un message teinté d'optimisme : au moins

23. « So there I was in for a fine pessimistic end of life, if it had not somehow dawned on me that amidst all this filth of civilization the seeds of a great change, what we others call Social-Revolution, were beginning to germinate. The whole face of things was changed to me by that discovery, and all I had to do then in order to become a Socialist was to hook myself on to the practical movement », dans « How I Became a Socialist », art. cit.  
24. « A link between the surviving Communism of the Middle Ages [...] and the hopeful practical progressive movement of to-day », dans « Foreword », Thomas More, *Utopia*, Hammersmith, Kelmscott Press, 1893, p. IV.



Fig. 6  
Couverture, par Walter Crane, de la partition « A Death Song », sur un poème de William Morris, écrit pour les funérailles d'un homme tué lors d'une manifestation socialiste, représentée dans H. Buxton Forman, *The Books of William Morris*, 1897 P. 171, Munich, Bayerische Staatsbibliothek



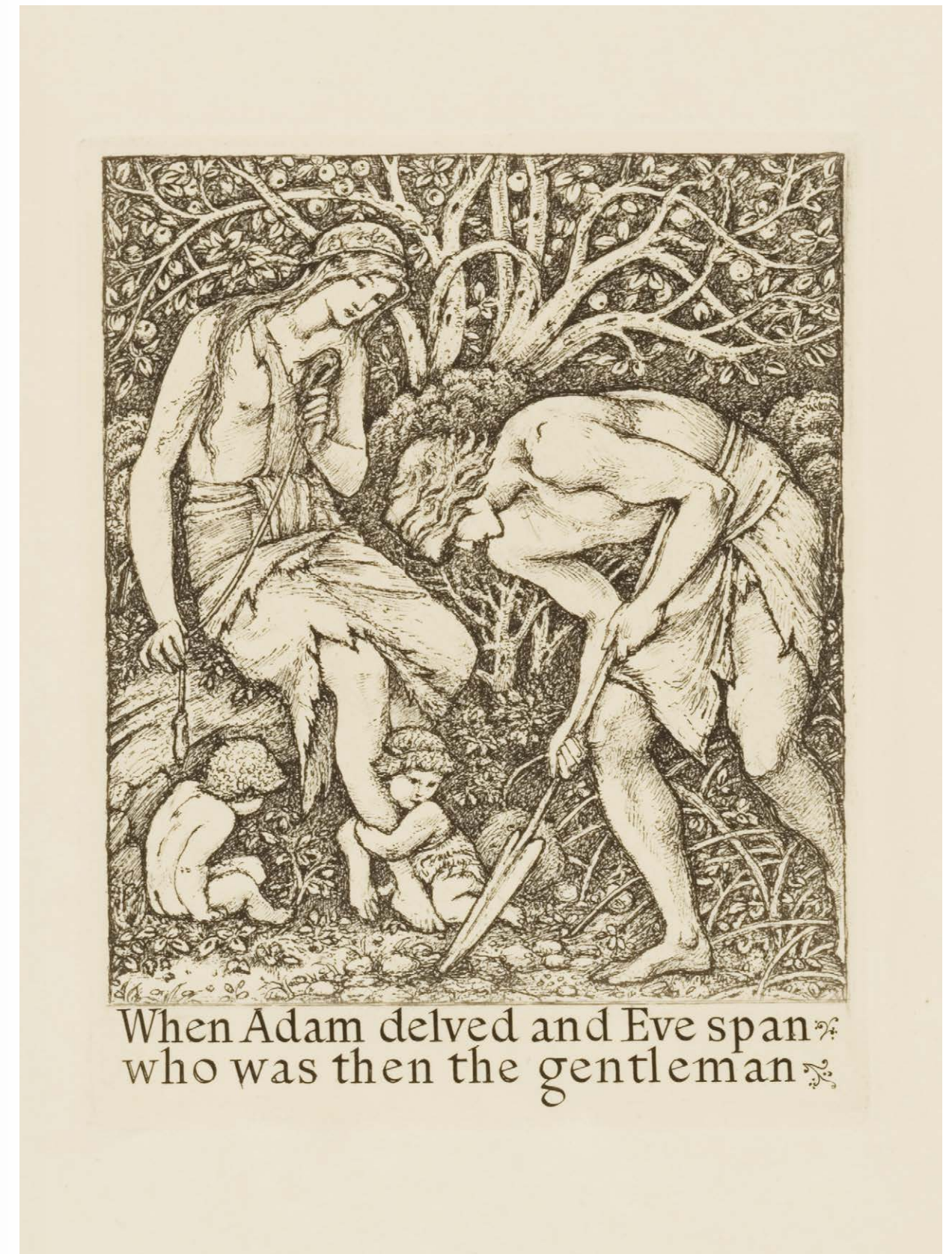
John Ball aura-t-il montré la voie en « vo[yant] à l'avance ce que le remède doit être<sup>25</sup> », c'est-à-dire la défense d'une société rurale et égalitaire, dont le maintien ou l'avènement passe par la révolution. Le pendant de ce récit est bien sûr le roman *News from Nowhere*, paru en 1890-91, qui cette fois projette son héros dans un futur idéal, né justement d'une révolution socialiste qui se serait produite en 1952. La dernière phrase est révélatrice du nouvel état d'esprit de Morris : « Et si d'autres peuvent voir [ce rêve] comme je l'ai vu, alors on pourra l'appeler une vision plutôt qu'un rêve<sup>26</sup>. » Une vision, c'est-à-dire un objectif vers lequel se diriger et pour lequel se battre, et non la douce rêverie d'un utopiste sans contact avec la réalité.

Dès lors qu'un monde meilleur est possible et atteignable, Morris s'emploie à le faire advenir et c'est peu dire qu'il se jette à corps perdu dans son nouvel

25. « Thou hast seen beforehand what the remedy should be », *A Dream of John Ball*, London, Longmans, 1903 [1888], p. 144-145.

26. « And if others can see it as I have seen it, then it may be called a vision rather than a dream », *News from Nowhere*, London, Penguin, 1998 [1891], p. 228.

Fig. 7  
Edward Burne-Jones, *Frontispiece pour A Dream of John Ball de William Morris*, 1888 Xylographie, Hood Museum of Art, Dartmouth College, inv. 2015.42.19





engagement politique. Il participe évidemment aux réunions de la Democratic Federation (Social Democratic Federation, SDF, à partir de 1884) puis, après qu'il l'a quittée fin 1884, de la Socialist League, dont il est le principal animateur. Il contribue largement au financement des journaux peu rentables de ces groupuscules (*Justice* et *Commonweal*), dans lesquels il écrit des centaines d'articles et d'éditoriaux. Il prêche en plein air la bonne parole socialiste, soit à Hammersmith où il vit, soit à Londres même, notamment à Hyde Park certains dimanche matins. Il participe à de nombreuses manifestations (105 rien qu'en 1887<sup>27</sup>), qui tournent parfois à l'affrontement avec les forces de l'ordre, et se retrouve à deux reprises devant la justice. Il multiplie les conférences également – 120 rien qu'en 1885 et 1886 –, parcourant infatigablement le pays, s'adressant à des audiences de plusieurs milliers de personnes. Et cela tout en dirigeant son entreprise et en continuant à écrire – les romans déjà mentionnés, mais aussi une traduction de Homère et d'autres ouvrages encore<sup>28</sup>... Il n'est guère étonnant qu'un médecin ait expliqué sa mort par l'épuisement d'avoir fait plus dans sa vie que dix hommes réunis<sup>29</sup> !

Morris ne cesse de répéter qu'il milite ainsi pour un « socialisme pragmatique<sup>30</sup> ». Il n'en développe pas moins une pensée singulière, méprisée par Engels qui ne voit en elle que sentimentalisme, ce que Morris revendique hautement<sup>31</sup>. Derrière les tensions personnelles avec le leader de la SDF, Henry Hyndman, la scission qui mène à la création de la Socialist League en décembre 1884 doit se comprendre d'abord par des divergences de fonds. Morris se considérait comme marxiste, et les principes du nouveau parti, tels qu'il les présente dans *Commonweal* au début de l'année 1885, en témoignent, puisqu'ils s'appuient sur la reconnaissance de la lutte des classes, la critique de l'appropriation des moyens de production par les possédants en quête du profit, le refus d'une voie réformiste, l'affirmation de la nécessité d'une révolution pour renverser un système foncièrement vicié etc. Néanmoins, Morris ne saurait se satisfaire d'un idéal de vie fondé uniquement sur l'égalité et la satisfaction des besoins élémentaires. Ce sont là, bien sûr, il en convient, des conditions nécessaires pour l'installation d'une civilisation bienfaisante, mais elles ne sauraient suffire. On le perçoit déjà dans la critique qu'il propose de l'ouvrage *Looking Backward* d'Edward Bellamy, une sorte d'utopie socialiste dans laquelle le monde, en l'an 2000, serait débarrassé de la misère et des inégalités par l'établissement d'un État tout puissant répartissant travail et revenus de manière équitable. Morris n'y voit qu'un idéal terrible, celui « d'une vie mécanique » dans une ville gigantesque<sup>32</sup>, et les *News from Nowhere* sont volontairement une réponse à cela, une proposition alternative : celle de petites communautés villageoises autosuffisantes, aussi peu dépendantes que possible de la machine, où chacun vivrait dans l'épanouissement d'un travail heureux, dans l'expression de ses facultés par l'art, dans la jouissance de la beauté à tout instant de son existence. Il faut donc, pour comprendre cette singularité de Morris, en revenir encore et toujours à son tempérament artistique. La seule vie digne d'être vécue est celle « dans laquelle la perception et la création de la beauté, c'est-à-dire la jouissance du vrai plaisir, seront ressenties comme aussi nécessaires à l'homme que son pain quotidien<sup>33</sup> ». D'où la création d'une Société pour la Protection des Monuments Historiques en 1877<sup>34</sup> ; d'où son ralliement à l'une des premières sociétés environnementales, la Kyrle Society, créée en 1876 par Octavia Hill pour apporter de la beauté, notamment naturelle, aux pauvres Londoniens ; d'où son

27. Fiona MacCarthy, « William Morris », *Oxford Dictionary of National Biography*, consulté en ligne le 6 avril 2022 : <https://www-oxforddnb-com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-19322>.  
28. E. P. Thompson, *William Morris*, op. cit., p. 303-304.  
29. Fiona MacCarthy, *William Morris*, op. cit., p. VII.  
30. « Practical socialism » dans « How I Became a Socialist », art. cit.  
31. E. P. Thompson, *William Morris*, op. cit., p. 568.  
32. « Bellamy's *Looking Backward* », *Commonweal*, 21 juin 1893.  
33. « A life to which the perception and creation of beauty, the enjoyment of real pleasure that is, shall be felt to be as necessary to man as his daily bread », dans « How I Became a Socialist », art. cit.  
34. Society for the Preservation of Ancient Buildings.

35. Compte-rendu de la réunion de la Society for Checking the Abuses of Public Advertising (Société pour Limiter les Abus de la Publicité), 31 janvier 1896, dans *A Beautiful World*, n° 3, décembre 1896, p. 16-18.  
36. *Comment nous pourrions vivre*, op. cit., p. 63.  
37. Florent Bussy, *William Morris*, op. cit., p. 27.  
38. « Learn to do without; there is virtue in those words [...]. Now, I have been trying to show you how the hurry of modern Civilisation [...] has taken from the people at large, gentle and simple, the eyes to discern and the hands to fashion that popular art which was once the chief solace and joy of the world. [...] I have prayed you to strive to remedy this evil: first by guarding jealously what is left, and by trying earnestly to win back what is lost of the Fairness of the Earth; and next by rejecting luxury, that you may embrace art [...]. And in all I have been saying, what I have been really urging on you is this - [...] let us [...] refuse to let the Earth be joyless in the days to come », *William Morris, Hopes and Fears for Art*, London, Longmans, 1908 [1882], p. 214-216.

Fig. 8  
Walter Crane, *William Morris Speaking from a Wagon in Hyde Park*, caricature de Morris donnant un discours à Hyde Park pour la Socialiste League le 1<sup>er</sup> mai 1894  
Extraite de *William Morris to Whistler*, 1911, William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest



adhésion à une autre de ces sociétés, la SCAPA, parce « qu'il est d'intérêt national de protéger les paysages ruraux d'une défiguration inutile<sup>35</sup> ». C'est en ce sens aussi qu'il faut comprendre son affirmation crâne : « je revendique le droit d'être beau » ; c'est-à-dire bénéficier de conditions environnementales telles que le corps peut s'épanouir et « prendre plaisir au simple fait de vivre<sup>36</sup> ». Sortir de l'artificialité et de la laideur de la civilisation victorienne, c'est donc aussi rejeter son gaspillage permanent et défendre une forme de sobriété ; car la vie simple est tout le contraire d'une existence miséreuse<sup>37</sup>. Paradoxalement, alors que cette pensée a d'abord marginalisé Morris au sein d'un mouvement socialiste qui parvient lentement à se faire une place sur l'échiquier politique anglais, c'est justement sa dimension esthétique, morale et environnementale qui lui redonne aujourd'hui toute son actualité, autour de l'idéal suivant :

« Apprenez à faire sans ; il y a de la vertu dans ces mots. [...] J'ai essayé de vous montrer comment l'empressement de la civilisation moderne [...] a enlevé au peuple en général, doux et simple, les yeux pour apprécier et les mains pour façonner cet art populaire qui était autrefois la principale consolation et la joie du monde [...]. Je vous ai implorés de vous efforcer de remédier à ce mal : d'abord en protégeant jalousement ce qu'il reste, et en essayant avec ferveur de regagner ce qui est perdu, de la beauté de la Terre ; et ensuite en rejetant le luxe, afin que vous puissiez embrasser l'art [...]. Et dans tout ce que j'ai dit, ce que je vous ai vraiment demandé, c'est ceci : [...] que nous refusions une Terre sans joie dans les temps à venir<sup>38</sup>. »



Fig. 1

William Morris, Échantillon original de papier peint, chrysanthème, 1877  
68,5 × 53,5 cm, extrait d'un volume de modèles de papier peint 25 Morris & Co. patterns 1862-1881, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. E504-1919



# FIGURES DU JARDIN ANGLAIS

SOPHIE HUMANN

« Mon travail est l'incarnation de rêves, sous une forme ou une autre ». Insaisissable William Morris dont les songes étaient cuits dans le verre du vitrail, ou les carreaux de céramique, creusés dans le bois des pochoirs, tissés avec du fil de soie ou de laine... et peuplés d'oiseaux pépant dans les treillages, de plantes grimpant à l'infini. Le jardin irrigue son art. William Morris a aimé son jardin de Kelmscote Manor, et le paysage des Costwolds. Si son exubérante créativité ne s'est pas exprimée avec des végétaux vivants, quelques autres ont prolongé son idéal jusque dans leurs chambres de verdure, ou au fond des sous-bois. L'art, dont il rêvait que toute vie quotidienne soit imprégnée, a ainsi à son tour irrigué les jardins de Gertrude Jekyll. A partir du début du xx<sup>e</sup> siècle, les célèbres *mixed-borders* de la paysagiste sont devenues un symbole de l'art du jardin anglais, comme les jardins paysagers de William Kent l'étaient depuis le début du xviii<sup>e</sup> siècle. L'une et l'autre figures ont incarné cette force poétique des jardins anglais, puisant leur puissance d'observation et d'évocation dans l'art pictural lui-même, et ils ont contribué à semer dans l'âme de leur concitoyens une sensibilité horticole particulière qu'on retrouve dans le moindre square, devant chaque *semi detached house*, ou jusqu'à Prospect Cottage, le bouleversant jardin que le cinéaste Derek Jarman créa dans le Kent, à la fin des années 1980.



Fig. 2

Farnham Maxwell Lyte, Gertrude Jekyll, Sonning, Berkshire, après 1901  
Photographie



Gertrude Jekyll, est née à Londres en 1843, elle a donc neuf ans de moins que William Morris et appartient aussi à cette génération grandie sur une terre dont l'industrie a profondément modifié le paysage et les rapports sociaux. Après une enfance à la campagne dans le Surrey, la famille emménage dans le Berkshire où l'enfant voit les méfaits de l'industrialisation. En 1861, l'année même où William Morris crée la société « Morris, Marshall, Faulkner et Cie » dans le Red Lion Square à Bloomsbury, la jeune fille s'inscrit à la School of Arts, à South Kensington, et assiste à des conférences de John Ruskin. Elle se passionne pour les peintures de Turner qu'elle copie pendant des heures à la National Gallery, découvre la théorie du chimiste français Eugène Chevreuil sur le cercle chromatique des couleurs<sup>1</sup>. Ce goût pour la recherche sur la couleur ne la quittera plus. Le premier article qu'elle écrira en 1882, pour *The Garden*, la revue de William Robinson s'intitule : « La couleur dans le jardin de fleurs », et chacun de ses quinze livres parle de l'importance des couleurs, et de l'art de les combiner entre elles.

1. De la loi du contraste simultané des couleurs, d'Eugène Chevreuil.

Fig. 3

Gertrude Jekyll, parterres de fleurs à l'automne, Munstead Wood (Sussex)



A Londres, Gertrude Jekyll rencontre aussi William Morris et devient très vite convaincue par la justesse des idées du mouvement « Arts and Crafts ». Elle veut s'initier aux techniques artisanales traditionnelles, rechercher l'harmonie et l'unicité des arts. Elle suit des cours de botanique, apprend à sculpter le bois, à travailler les métaux, cultive les arts de la broderie et de la tapisserie et s'intéresse même à la photographie ce qui lui permettra d'illustrer elle-même ses ouvrages sur l'art du jardin. Pour elle, comme pour William Morris, beaux-arts, arts appliqués et art du jardin sont intimement liés : la précision et la finesse des lys ou des tulipes qu'elle brode, la grâce des feuilles de vignes qu'elle sculptera sur la porte du cellier de sa maison, les tableaux impressionnistes qu'elle va peindre avec des plantes le prouvent.

Après quelques années de voyage à travers l'Europe et en Afrique du Nord, à trente-cinq ans, Gertrude Jekyll retourne avec sa mère dans le Surrey où elle a passé son enfance. Ses yeux la faisant souffrir, peindre et broder deviennent difficiles. Elle décide de se consacrer au jardinage<sup>2</sup> remodèle le jardin familial de Munstead Wood, utilisant sa connaissance des végétaux et des couleurs, pour créer un long parterre de fleurs, une pergola, un jardin sauvage. Elle passe des heures à observer avant de concevoir son projet et des jours à le préciser dans le moindre détail.

2. Gertrude Jekyll ne se définissait pas elle-même comme une paysagiste.

3. Naissance d'un jardin, un florilège illustré, de Gertrude Jekyll, éditions Herscher.

« Concevoir le jardinage comme l'un des Beaux-Arts demande de disposer les plantes en groupes avec le souci constant et l'intention soigneusement définie d'en faire la partie d'un tout harmonieux, écrit-elle. Je suis absolument persuadée que la réunion de nombreuses plantes, quels que soient leur



qualité et leur nombre, ne constitue pas un jardin. Ce n'est qu'une collection, alors qu'à mon avais, notre devoir à l'égard de nos jardins, comme à l'égard de nous-mêmes, jardiniers en quête de perfectionnement, c'est d'utiliser des plantes pour composer des tableaux séduisants : c'est toute la différence entre le jardinage ordinaire et celui qui peut fort justement prétendre au statut d'art. Percevoir cette différence et savoir en tenir compte, telle est la véritable approche artistique du jardinage. »

En 1880, le résultat est déjà si convainquant qu'elle reçoit la visite de William Robinson, l'éditeur de la revue *The Garden*, rencontré à Londres quelques années plus tôt, et du président de la National Rose Society, Dean Hole. L'irlandais William Robinson réagit contre les parterres de mosaïcultures raides aux plantes annuelles renouvelées à chaque saison et contre les serres remplies d'espèces exotiques qui ornent à l'époque les jardins victoriens (et ceux de nombreux jardins municipaux français conçus sous le second empire). Il est un défenseur assez intransigent des jardins naturels et sauvages, fustigeant l'utilisation des fleurs annuelles au profit des seules plantes vivaces, et il s'oppose dans un combat de chapelle, aux défenseurs du jardin formel et architecturé. Gertrude Jekyll partage beaucoup des idées que William Robinson met en pratique dans son jardin de Gravetye Manor, dans le Sussex, mais elle est beaucoup plus mesurée. Les articles qu'elle donne à la revue *The Garden* et sa collaboration fructueuse avec le jeune architecte Edwin Lutyens à partir de 1889 contribuent beaucoup à apaiser le débat.

Gertrude Jekyll peut acquérir son propre terrain à Munstead Wood en 1883 sur lequel elle crée un jardin qui fait vite l'admiration des jardiniers comme des artistes. La palette de sa grande plate-bande est, dit-on, inspirée par son souvenir de la toile de Turner, *The Fighting Temeraire*. « Les couleurs froides et tendres constituent la meilleure préparation à la splendeur des couleurs chaudes et quand l'œil s'est rempli de leur éclat il ressent un véritable plaisir à revoir aux teintes plus froides et reposantes. C'est comme passer de l'ombre à la pleine lumière du soleil d'été et, quand celui-ci devient trop brûlant, revenir à la tranquille douceur de l'ombre froide, avec peut-être le bruit d'une eau courante ou d'une fontaine<sup>4</sup>. Elle en créera beaucoup d'autres, seule et surtout en association avec Edwin Lutyens. Parmi eux Castel Drogo, dans Le Devon, The Salutation, dans le Kent, Hestercombe, dans le Somerset, dont les plantes viennent rehausser le jeu architectural de lignes droites et courbes qui se répondent<sup>5</sup>... En France, Edward Lutyens et Gertrude Jekyll créent en 1898 pour Guillaume Mallet, la maison et le parc des Bois des Moustiers, à Varengeville en Normandie, qui est actuellement en restauration et devrait rouvrir au printemps prochain. The Manor House, à Upton Grey, est sans doute aujourd'hui le jardin le plus fidèle à l'art jekyllien, car son plan a été conservé à Berkeley, à la California University et sa propriétaire, Rosamund Wallinger a pu s'en procurer une copie pour le replanter à l'identique il y a une vingtaine d'années.

Mais, depuis plus de cent ans, les principes du jardin naturel de William Robinson et les tableaux vivants de Gertrude Jekyll surgissent immédiatement à l'esprit lorsqu'on évoque l'art du jardin anglais. Les chambres de verdure qui prolongent la maison, ou les blancs et les verts rehaussent les parties minérales, ses larges plates-bandes colorées inspirées des petits jardins de fleurs qui égayaient les

Fig. 4  
Gertrude Jekyll et Edwin Lutyens, vue du jardin d'Hestercombe (Somerset)



4. Couleurs et jardins, de Gertrude Jekyll, éditions Herscher  
5. Sur ce site, une liste de jardins est disponible <https://gertrudejekyll.co.uk/>  
6. Entre autre les créations du comte de Choulot, qui avait découvert les parcs paysagers anglais pendant ses années d'émigration et conçu plus de trois cents plans de parcs en France.



Fig. 5  
Vue sur le manoir, parc des Moutiers, Varengville-sur-Mer



Fig. 6  
Parterres du jardin blanc, Sissinghurst (Kent)



20 cottages de la campagne anglaise, les tapis de narcisses, jacinthes des bois, ail des ours et autres vivaces éclairant des fonds de prairies, des sous-bois traversés par des sentiers secrets bordés de fougères d'où émergent parfois une touffe de digitales blanches, les rosiers anciens et les clématites agrippés à un mur de brique ou une barrière de bois... Les livres de la paysagiste qui avait su prolonger au jardin le mouvement « Art and Crafts » sont restés longtemps les bibles des jardiniers amateurs, et ont influencé de nombreux paysagistes, comme Vita Sackville-West, et son jardin blanc de Sissinghurst, ou le bouillonnant jardin d'Hidecote du major Lawrence Johnston...

Lorsqu'on pense au jardin anglais, d'autres images se glissent aussi derrière nos paupières, tout aussi picturales, celles de jardins plus lointains, qu'on croirait sortis d'un tableau du Lorrain ou de Nicolas Poussin. Car, s'ils se sont inspirés de peintres paysagistes français, ce sont bien les Anglais qui ont inventé le *landscape gardening*, qui eut une influence tel sur l'art des jardins qu'il est passé dans notre langue sous le nom de jardin à l'anglaise et inspira en France un nombre considérable des parcs publics et privés jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> (6). Au XVI<sup>e</sup> siècle, c'était le jardin italien avec des terrasses, des perspectives courtes, des colonnades qui avait régné sur l'Angleterre, avant de laisser la place, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, au jardin classique à la française, avec ses lignes droites et ses formes géométriques inspirées des dessins de Le Nôtre. Mais à partir de 1688, une liberté nouvelle s'exprime dans les jardins dont les Anglais libèrent les formes et les limites. Les barrières sont supprimées au profit de douves sèches, et que les britanniques nomment « ha-ha » - l'équivalent des « sauts-de-loup français » qu'on trouve encore dans le parc de Versailles. Ainsi, le

6. Entre autre les créations du comte de Choulot, qui avait découvert les parcs paysagers anglais pendant ses années d'émigration et conçu plus de trois cents plans de parcs en France.

visiteur peut-il profiter du spectacle bucolique des animaux qui paissent dans les herbages sans que son regard ne soit capturé par la vue des barrières.

A Stowe, dans le Buckinghamshire, l'architecte et concepteur de jardin William Kent, le premier, se met à littéralement mettre en scène la nature, et à recréer un paysage qui ressemble à ceux idéalisés par les maîtres de la peinture, avec son lot de temples antiques, de lacs et de ruines gothiques mélancoliques. Le premier mausolée est construit dans le parc de Castle Howard, dans le Yorkshire, en 1700, et la famille Ailabie, qui y racheté les ruines de Fountain Abbey dans la même région, imagine un parc immense où on accède, à la lisière d'une forêt de hêtres, à un point de vue parfait sur la rivière sinueuse et la ruine au-delà.

Cet art de concevoir un paysage à la manière d'un peintre donne lieu à la création du terme « picturesque », en français « pittoresque ». Selon les mots d'Horace Walpole, William Kent « *sauta pour la première fois par-dessus la barrière, et réalisa que toute la nature était un jardin* ». William Kent avait voyagé en Italie où il avait découvert l'architecture de Palladio. A Stowe, à la fin des années 1720 il structure donc de véritables Champs Elysées dans la propriété de lord Cobham. Comme le raconte le spécialiste des jardins Patrick Taylor « *Il canalisa un cours d'eau de façon à créer des bassins et des cascades et planta des arbres sur ses rives, dessinant ainsi une clairière naturaliste. Sur une éminence surplombant la vallée, il plaça le Temple de l'ancienne vertu, sanctuaire classique avec un dôme et des colonnades abritant des grands hommes de l'Antiquité : Hombre, Socrate, Epaminondas, et Lycurgue. Sur l'autre rive du ruisseau, il édifia le Temple des hommes de valeur britanniques, arcs de courbe de pierre dorée dont les niches étaient ornées des bustes de ses héros britanniques, depuis le roi Alfred, jusqu'à*

7. *Jardins anglais*, Patrick Taylor, ed Telleri



certains de ses contemporains, qu'il admirait, comme le poète Alexander Pope, ou Shakespeare<sup>7</sup>. » A l'est de l'Elysée, une ferme est ajoutée quelques années plus tard, égayée par des moutons véritables qui broutent devant une silhouette gothique. En contrebas, l'architecte James Gibbs complète le tout vers 1737 par un pont palladien enjambant l'Upper River. En 1741, un nouveau jardinier en chef est nommé à Stowe. Il se nomme Lancelot Brown, il n'a que vingt-cinq ans, et il va parfaire la révolution de l'art du jardin commencé par William Kent. Il ouvre encore plus les perspectives par endroits sur la campagne. Il fait couper l'herbe très courte dans certaines vastes prairies qu'il ourle d'un rideau d'arbres légèrement incurvé, plante des bosquets d'ormes, de hêtres, de pins écossais. Lancelot Brown parvient si bien et si vite à comprendre comment il va pouvoir transformer un site en paysage, qu'il reçoit le surnom de « capability ». Stowe devient le jardin le plus visité d'Angleterre, à tel point qu'en 1744 un guide lui est consacré.

Passionnés à leur tour par cet art du jardin paysager, quelques gentlemen se mettent à transformer eux-même leurs propriétés: ainsi à Stourhead, dans le Wiltshire, Henry Hoare II, qui hérite du domaine à la mort de son père en 1741 après être revenu de son Grand Tour en Italie, commence à aménager le domaine qui s'étend sur une vallée descendant vers la rivière Stour et quelques étangs. La rivière est canalisée pour créer un lac artificiel au contour irrégulier, des arbres sont plantés sur les rives du lac, une grotte souterraine est construite par l'architecte de jardin, Josiah Lane, de petits temples et des ponts sont ajoutés ça et là dans le paysage. Ni William Kent, ni Lancelot « capability » Brown n'ont laissé d'écrits sur leurs réalisations, mais leur disciple, Humphry Repton (1752-1818) écrira plusieurs traités qui vont contribuer à diffuser leurs idées en Europe. Bientôt, cette mode du jardin paysager travers en effet la Manche. La France des Lumières se passionne pour ces jardins paysagers conçu comme une suite de points de vue s'ouvrant sur des fabriques ou des lacs artificiels: le premier jardin de style anglais est aménagé autour du château de La Brède, en Gironde, par Charles-Louis de Secondat. Méréville, dessiné par François-Joseph Bélanger, puis Hubert Robert pour le marquis de Laborde, le parc d'Ermenonville, du marquis de Girardin, où Jean-Jacques Rousseau est enterré dans l'île des Peupliers en 1778, le Hameau de Chantilly, et celui de la Reine Marie-Antoinette à Versailles, en sont de parfaits exemples.

Retour au <sup>xx</sup>e siècle. Sur le sol britannique, les deux guerres mondiales ont entraîné la plupart des grands domaines britanniques dans la tourmente. Art éphémère par excellence, le jardin ne survit pas à son jardinier. Beaucoup, comme Sissinghurst ou Hidcote, appartiennent désormais au National Trust, qui les a largement restaurés depuis une trentaine d'années, mais tout jardin restitué est forcément une création nouvelle.

Depuis les années 1960, le jardinage s'est popularisé dans toutes les couches de la société et, la *Royal Horticultural Society*, qui vit le jour en 1804, et organise le très populaire Chelsea Flower Show, est riche de plus de cinq cent mille membres, et de quatre jardins: Rosemoor (Devon), Hyde Hall (Essex), Harlow Carr (North Yorkshire), Bridgewater (Greater Manchester) et surtout Wisley (Surrey) ou toutes les influences de l'art du jardin paysager, du jardin naturel, du jardin Art and Crafts semblent réunis et sublimées dans une émouvante composition. Newby

8. L'Angleterre des jardins, par Francis Peeters, photographies Guy Vandersande, ed Ulmer

Fig. 7  
Beth Chatto, jardin près de près de Colchester (Essex)



Hall, dans le Yorkshire possède lui le plus long double parterre d'Europe, dont la tapisserie se déroule sur 172 mètres de long, qui a été entièrement repensé par Lucinda Compton, en 2009. La paysagiste, Beth Chatto, aussi bonne connaisseuse de la botanique que Gertrude Gekyll a laissé aux britanniques son adage bien connu « *The right plant in the right place!* », et cette création unique: un jardin dans l'Essex aux allures naturelles poussé dans une zone marécageuse, un sous-bois sec et un ancien parking caillouteux en plein soleil! A Great Dixter, l'exubérance trop criarde du jardinier iconoclaste Christopher Lloyd, a été remplacé autour de la maison construite en 1910 par Edwin Lutyens, par des parterres plus doux qui redonnent au jardin davantage de cohérence...

Pourtant, « *Des voix ce sont élevées en début de siècle pour affirmer que les Anglais n'ont plus rien à dire, plus rien à montrer de novateur et qu'ils se reposent sur un acquis prestigieux pour répéter inlassablement les mêmes poncifs* », déplore l'historien de l'art Francis Peeters<sup>8</sup>.

Les influences, au début des années 2000, sont venues, il est vrai, du continent. Le flamand Piet Oudolf, apôtre du New Perennial Movement, a imposé en Angleterre comme ailleurs son esthétique très structuraliste du jardin, dont les arbres et les arbustes sont les grands absents, et où taches de variétés limitées de vivaces, surtout ombellifères, sont allégées par des flots de mouvantes graminées. Le suisse Hauser & Wirth a fait appel à Piet Oudolf pour créer le jardin qui sert d'écrin à sa galerie dans le Somerset. Le paysagiste a également dessiné le parc de Pentshorpe dans le Norfolk, où les arbres qui entourent le jardin, atténuent le côté répétitif du procédé.



Fig. 8  
Derek Jarman, Prospect Cottage, Dungeness (Kent)



Comme l'évoque l'auteure Penelope Lively dans son délicieux livre *Life in the Garden*<sup>9</sup>, « *Chacun, dans ce pays, cultive une rose* ». L'âme des jardins, fait de ce charme incomparable que donne aux lieux les traces de toutes les générations de mains qui y ont travaillés, vit encore en Angleterre. Et l'art y a encore inspiré la création de certains jardins contemporains. Il suffit de se promener dans les quelques deux-cent-cinquante hectares du Yorkshire sculpture Park, et de s'y laisser surprendre par les sculptures d'un Henry Moore ou d'une Barbara Hepworth, et leur dialogue minéral avec un paysage de campagne très maîtrisée.

Terminons par l'évocation d'une figure poignante de jardinier anglais, celle du plasticien et cinéaste Derek Jarman. Alors qu'il se savait infecté par le sida, il achète en 1986 un terrain dans un endroit particulièrement hostile, un bout de terre dans le Sud de l'Angleterre, au bord de la mer, en face de la centrale nucléaire de Dungeness. Rien n'y poussait, sauf des galets. Son palais est une cabane de pêcheur en bois laqué noir, ponctué de fenêtres jaune paille. Et là, celui qui se sait condamné, puise dans son goût pour l'horticulture, un de ses trésors d'enfance, la force de créer de la vie. Jusqu'au bout, jusqu'à sa mort, en 1994. Les sculptures de bois flottés, de galets, se mêlent aux gris des santolines, aux violets profond des choux marins. Parfois, un outil rouillé hérissé hors du sol tranche le paysage. « Le Paradis hante les jardins, et il hante le mien. », écrit Derek Jarman dans son journal de jardinier<sup>10</sup>.

9. Penelope Lively, *Life in the Garden*, Penguin Books  
10. *Un dernier jardin*, Derek Jarman, photographies de Howard Sooley, traduit de l'anglais par Didier Coltri, Ed Thames & Hudson



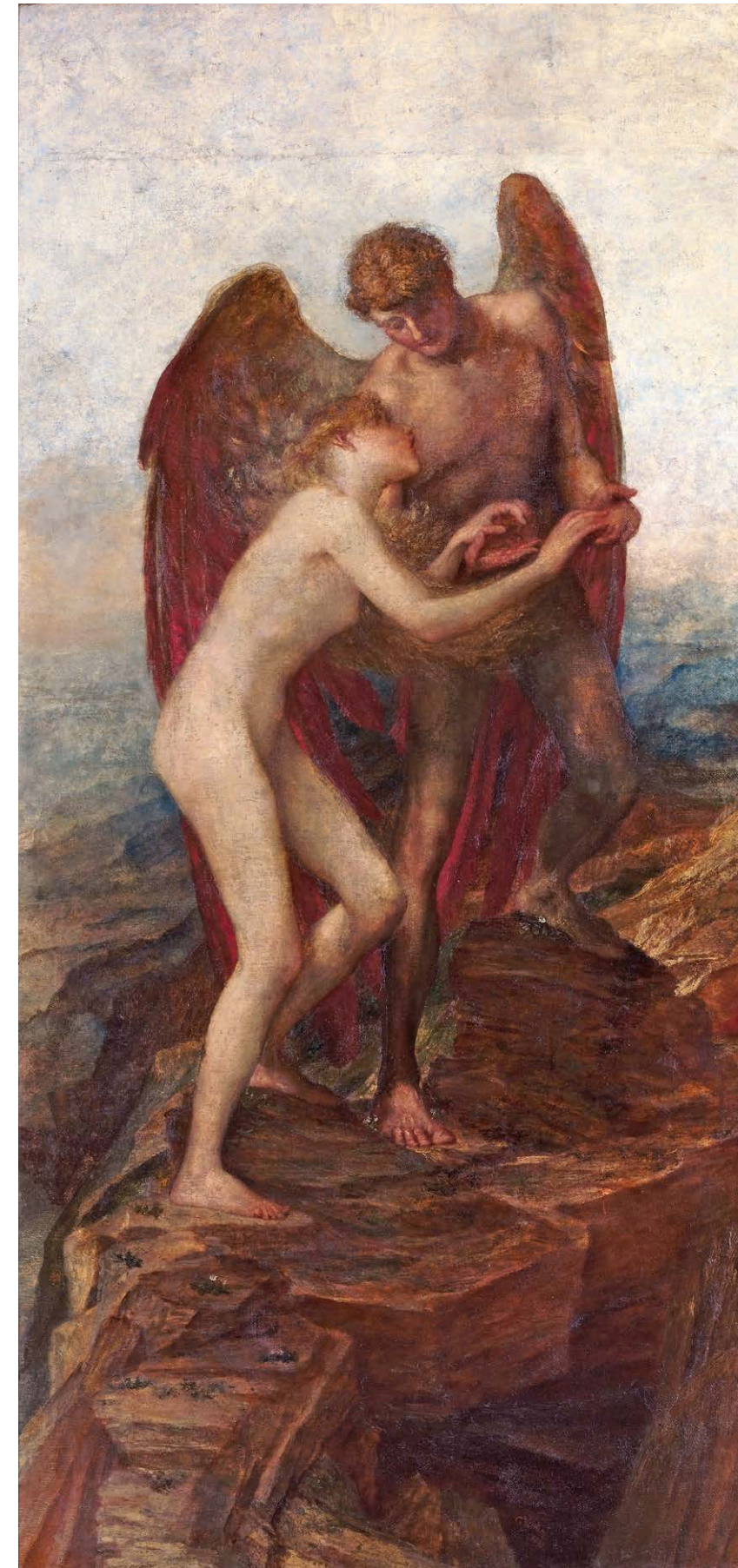


Peintures



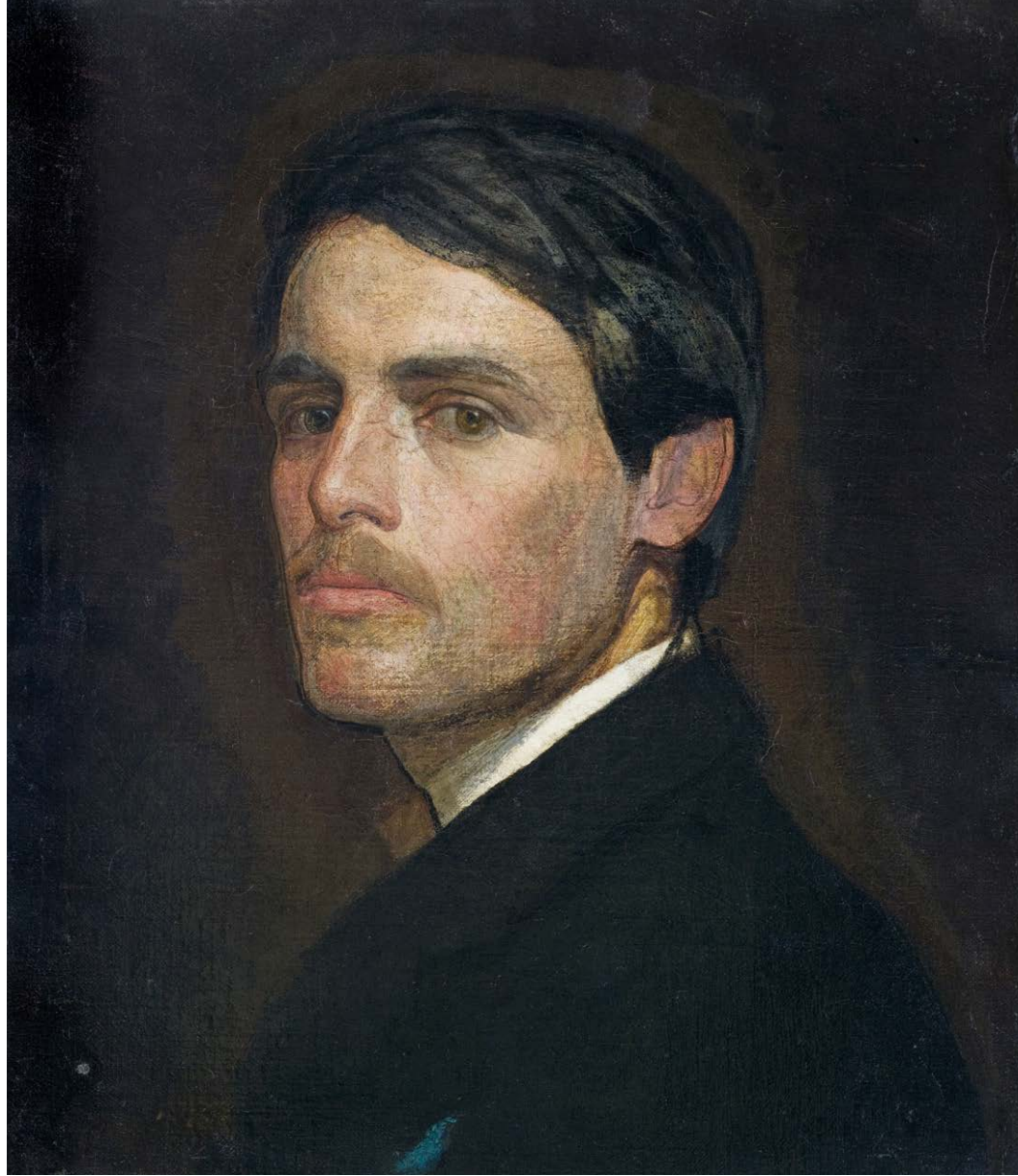


Annie Swynnerton  
 Hulme (Royaume-Uni), 1844 – Hayling Island, 1933  
*Mater Triumphalis*, 1892  
 Huile sur toile, H. 167 ; l. 68 cm  
 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1977 432, JdeP 230

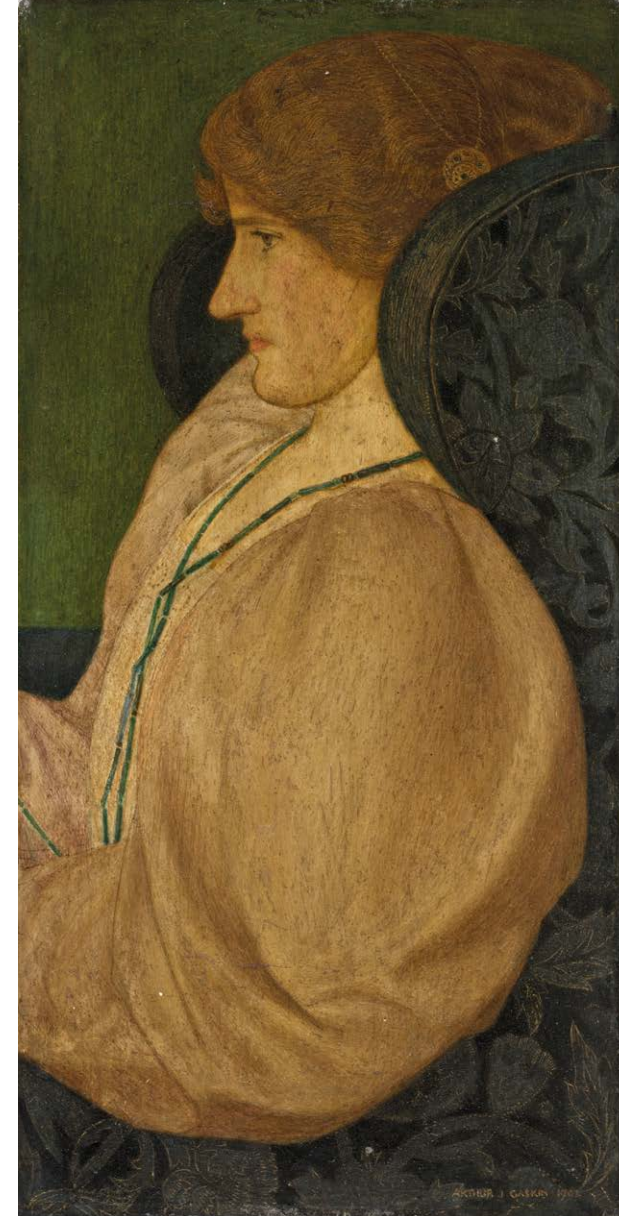


George Frederik Watts  
 Londres, 1817 – Compton, 1904  
*L'Amour et la Vie*, 1893  
 Huile sur toile, H. 253 ; l. 121,5 cm  
 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 866





Arthur Gaskin  
 Lee Bank (Royaume-Uni), 1862 – Chipping  
 Campden (Royaume-Uni), 1928  
*Autoportrait*, 1890  
 Huile sur toile, H. 37,5 ; l. 32,8 cm  
 Collection des musées de Poitiers, inv. 990.17.2



Arthur Gaskin  
 Lee Bank (Royaume-Uni), 1862 – Chipping  
 Campden (Royaume-Uni), 1928  
*The Blue Chair*, 1902  
 Peinture à tempera, H. 38,5 ; l. 19,5 cm  
 Collection des musées de Poitiers, inv. 990.17.1





Arthur Gaskin  
 Lee Bank (Royaume-Uni), 1862 – Chipping  
 Campden (Royaume-Uni), 1928  
*Georgie lisant sur la plage de Southwold*, 1904  
 Crayon et huile sur bois, H. 15 ; l. 20 cm  
 Collection des musées de Poitiers, inv. 990.17.3





Papiers  
peints





William Morris  
Walthamstow (Royaume-Uni), 1834 – Londres, 1896  
*Peacock*, 1878  
Tenture : tissage de laine, armure sergé, H. 290 ; l. 168 cm  
Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 453-1



William Morris  
Walthamstow (Royaume-Uni), 1834 – Londres, 1896  
*Bird*, 1877-1878  
Tenture : tissage de laine, H. 208 ; l. 165 cm  
Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 1249 1



William Morris  
Walthamstow (Royaume-Uni), 1834 – Londres, 1896  
*Bird*, 1877-1879  
Tenture : tissage de laine, H. 209 ; l. 165 cm  
Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 1249 2





William Morris  
Walthamstow (Royaume-Uni), 1834 – Londres, 1896  
*Dove and Rose*, vers 1879  
Tenture : lampas de laine et soie, H. 200 ; l. 150 cm  
Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 1145 1



William Morris  
Walthamstow (Royaume-Uni), 1834 – Londres, 1896  
*Dove and Rose*, vers 1880  
Tenture : lampas de laine et soie, H. 201 ; l. 150 cm  
Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 1145 2





Edward Burne-Jones  
Birmingham (Royaume-Uni), 1833 – Londres  
(Royaume-Uni), 1898  
William Morris  
Walthamstow (Royaume-Uni), 1834 – Londres, 1896  
John Henry Dearle (dessins)  
Londres, 1859 – Londres, 1932  
pour Morris & Co  
*L'Adoration des mages*, 1904  
Tapisserie haute lisse, laine et soie sur trame en coton,  
H. 208 ; l. 165 cm  
Paris, musée d'Orsay, inv. OAO 1786

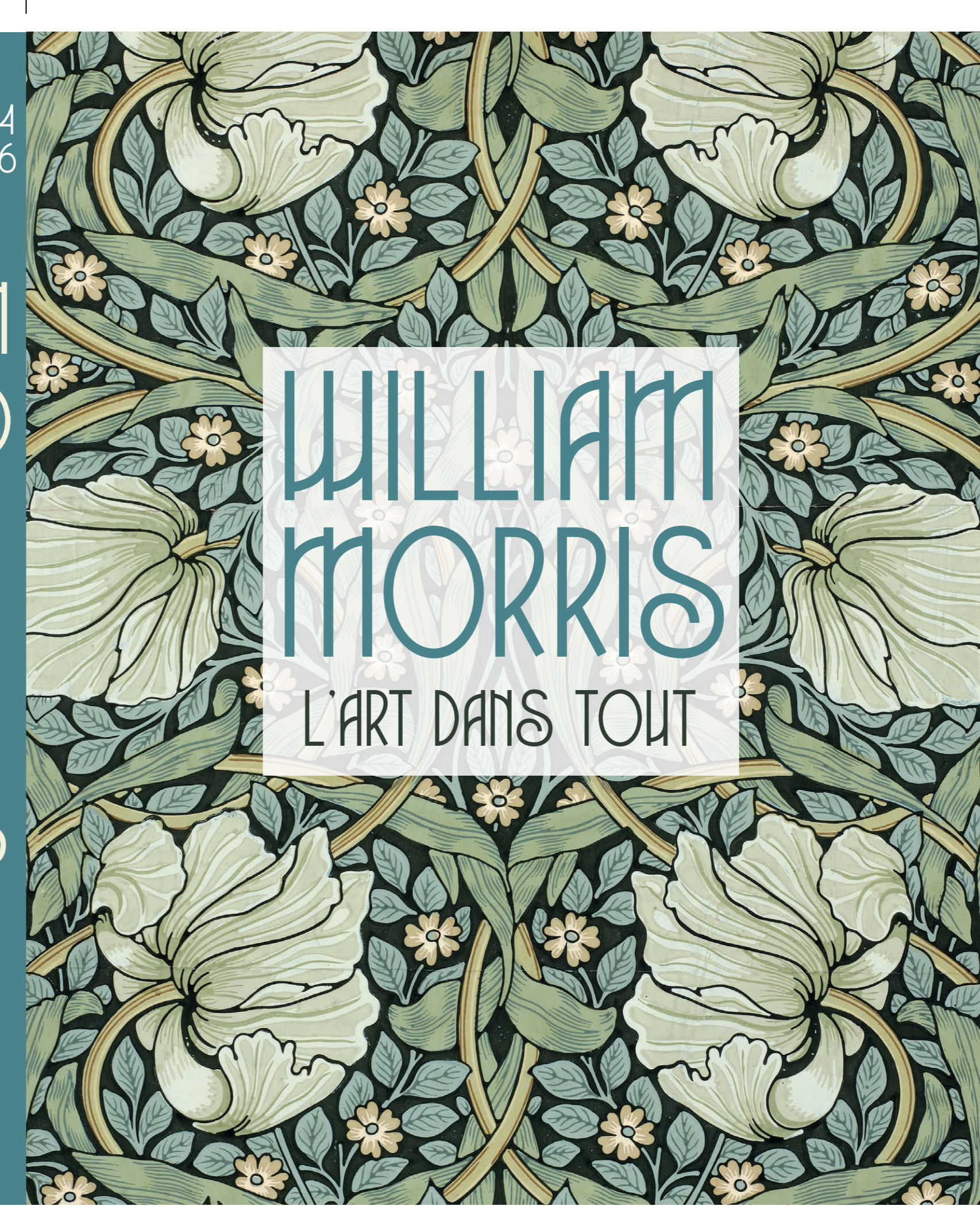




1834  
1896

M  
O  
R  
R  
I  
S

CeDolupterum aut de volut volenes aut apic tem  
ute simpore poresec turios doluptur? Et a dusaperror  
seque qui bea quid quam, sae poribus, simus accum  
fugias dolupta volorendae. Mus nossedi psantusae  
offictur maionemo corumqui adit veribus, quam  
sunt.. Uptaquate cumquis eaque qui ratis am, quo  
et lacculpa saeperibus nate dollendam, ut et volum  
fuga. Ficipid ucipsa siment fugiam at quist diorem as  
maioriae pro dionser ibuscia dolorer feriscietur sae.  
Et prore sum inis cus alibusaperia solendi officita  
doluptatia videm elit pratiissunt dem quae nusant.  
Lacerferi qui a quis nobitatem que venim ressi sa  
elignam, tectiis et eum id quissit aut mosam seque



# WILLIAM MORRIS

L'ART DANS TOUT



ISBN: 978-94-6161-718-7 35 € TTC

snoeck  
LA PISCINE  
ROUBAIX





# William Morris (1834-1896)

## L'art dans tout

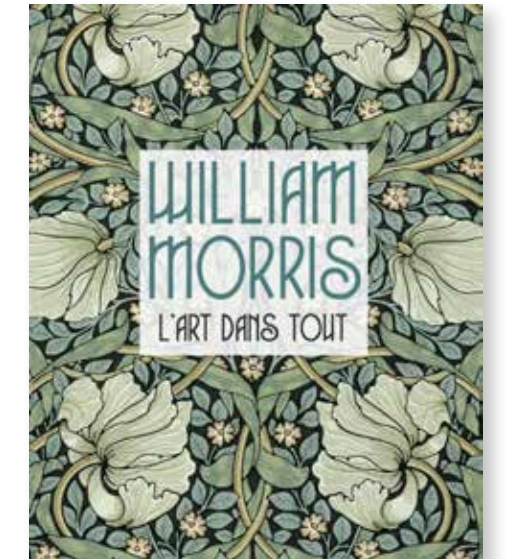
Jamais présenté en France, l'œuvre du visionnaire William Morris a fortement marqué son époque en théorisant une utopie sociale, politique, écologique et artistique et en posant les bases de ce qu'on nommera plus tard *les Arts & Crafts*, qui défendent l'art dans tout et pour tous en réaction à l'industrialisation des savoir-faire artisanaux.

L'exposition présentera une centaine d'œuvres – peinture, dessins, mobiliers et textiles – provenant de collections publiques anglaises, notamment la Tate et le Victoria and Albert Museum mais aussi de collections publiques françaises et particulièrement de l'important fonds conservé au musée d'Orsay.

Designer textile, écrivain, poète, peintre, dessinateur, architecte, fabricant, militant socialiste, écologiste et incroyable théoricien, William Morris a développé un œuvre complexe et a milité pour qu'on considère d'une nouvelle manière l'art et l'artisanat, mais aussi les artistes et les artisans de l'Angleterre victorienne de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée par l'apparition d'une société industrielle. Il est célèbre à la fois pour ses œuvres littéraires, son engagement politique socialiste, son travail d'édition et ses créations dans le domaine des arts décoratifs.

En réaction à la révolution industrielle qui a marqué l'époque victorienne, William Morris affirme l'importance de toutes les formes d'art – peinture, architecture, graphisme, artisanat, littérature .... Ses recherches formelles et historiques sur la culture Celte et le Moyen-Age nourrissent son inspiration et celles de ses amis artistes dont beaucoup appartiennent au mouvement des préraphaélites qui se crée autour de lui.

La nouvelle organisation éthique de l'art, théorisée par Ruskin et mise en place par William Morris, ajoute à son œuvre une dimension sociale et écologique, qui est aujourd'hui parfaitement d'actualité : expérience d'ateliers collectifs, retour à la campagne dans des colonies d'artisans, entreprises dont les profits sont reversés aux ouvriers, attention portée aux conditions de fabrication des objets manufacturés et le désir de prendre en compte la dignité de ceux qui les fabriquent, conviction que la « beauté » contribue à donner un sens à l'existence.



13/10/2022

€ 35

208 pp.

220 x 270 mm

160 ill.

Broché

FR ISBN 978 94 616 1846 7



9 789461 618467

### EXPOSITION

Musée de la Piscine, Roubaix,

08/10/22-08/01/23