



WILLIAM MORRIS : l'esthétique de l'utopie

William Morris (1834-1896)(ill.1) jouit en France d'une notoriété moindre qu'en Angleterre. Il s'agit pourtant d'une personnalité fascinante, exceptionnellement douée dans un nombre impressionnant de disciplines liées à l'expression artistique. Né dans une famille financièrement très à l'aise, il a vu ses choix de vie encouragés sans réserve. Il est presque logique qu'il ait choisi Oxford pour y entreprendre des études supérieures. C'est le creuset où il développe entre autres un goût pour les récits médiévaux et les légendes celtiques et nordiques. Ruskin y règne sur la pensée esthétique et les artistes préraphaélites constituent un cénacle aux idées duquel il adhère largement. Il s'y lie d'une amitié qui durera toute sa vie avec Rossetti et

surtout Burne-Jones, avec qui il cohabitera quelque temps. Avec ces deux artistes il contribue à la décoration murale de style néo médiéval du bâtiment de l'Union des étudiants d'Oxford nouvellement créée. Durant sa jeunesse il passe des vacances dans divers pays d'Europe à la découverte de l'architecture médiévale, qui deviendra une des passions de sa vie.

Il n'y a guère d'originalité pour un jeune homme passionné à s'enthousiasmer pour l'époque médiévale dans l'Angleterre du milieu du XIXème siècle. Mais il ajoute à la passion une exigence intellectuelle qui lui permet d'échapper aux rêveries un peu fumeuses de certains tenants du 'gothic revival'. L'influence de Ruskin et de ses écrits sur les arts est pour beaucoup dans cette rigueur. Il y forme l'idée que le médiévisme doit être un ensemble, une idée, et non une simple imitation de formes, notamment architecturales, ce que beaucoup de réalisations de l'époque se contentaient d'être. Cela constituera un élément structurant de son utopie. Toute sa vie il restera attaché à la pensée de Ruskin dont il publiera 'The Nature of Gothic', extrait de *The Stones of Venice*, à la Kelmscott Press qu'il créera en 1891. Dans son introduction à ce texte, William Morris souligne la valeur fondatrice de la pensée de Ruskin : « it seemed to point out a new road in which the world should travel ». A l'évidence l'enjeu allait bien au-delà d'un simple conseil en architecture ; ce qui est en jeu est la façon dont va le monde.

Le médiévisme de Morris ne se limite donc pas à la seule admiration de beautés manifestes, qu'il était mieux que personne apte à apprécier, mais intègre les connotations complexes qui s'y attachent, comme avant lui des personnalités comme Pugin ou Carlyle avaient pu le faire. Ce n'est pas non plus une vénération naïve ; il a conscience des réalités historiques et sociales, ce qui donne une crédibilité accrue aux théories aussi bien esthétiques que politiques et sociales de ses écrits. Il n'adhère donc pas à l'espèce de mystique d'une 'Merry England', illustrée par les légendes de Robin des Bois, avec l'évocation d'une démocratie de rêve sous les branches et le mythe du retour à l'âge d'or et à la forêt originelle.

Les quelques remarques qui précèdent permettent de comprendre que l'éclectisme de Morris n'est nullement le picorement d'un amateur

velléitaire mais résulte d'un raisonnement de nature holistique. Ecrivain, il l'est par goût mais aussi par nécessité ; son militantisme lui impose de diffuser ses idées. Aussi à côté de poèmes il écrit un nombre important d'essais sur l'art aussi bien que sur les questions sociales, sans parler bien sûr des œuvres de fiction sur lesquelles nous allons nous concentrer. Il se passionne pour l'artisanat d'art (tissage, vitraux, imprimerie, décoration), auquel il s'initie concrètement, aussi bien que pour les arts dits majeurs. A titre d'exemple, bien qu'il ne soit pas catalogué parmi les peintres britanniques les plus importants de son époque, sa toile intitulée *Guinevere* prouve qu'il n'a pas grand-chose à envier aux meilleurs préraphaélites (ill.2).



On l'a compris, à côté de l'esthète il y a le socialiste et l'un ne peut être séparé de l'autre. Il se disait 'communiste' au sens que l'on pouvait donner à ce terme au XIXème siècle après la publication du *Capital*. Cependant, Engels l'a qualifié de 'socialiste sentimental apaisé'. Mais si son socialisme est plus empathique qu'idéologique, il n'en est pas moins

passionnément engagé. Dans une lettre, Morris parle de « socialisme vu à travers le regard d'un artiste ». Pour lui, les problèmes sociaux sont indissociables des questions d'esthétique ; en bref, le capitalisme serait générateur de laideur et, comme il l'écrit dans une autre lettre, « le premier pas vers une renaissance de l'art doit être une amélioration considérable de la condition des travailleurs ». Son approche mythique du marxisme n'est pas sans rappeler celle plus tard de Mircea Eliade dans *Le Sacré et le profane*, lorsqu'il évoque une Angleterre revenue à « ce Communisme primitif qui précéda la Civilisation » (*Manifeste de la ligue socialiste*).



Membre actif de la Socialist League (ill.3), il se trouvera en désaccord avec l'optimisme, réformiste ou non, du XIXème siècle qui affichait sa foi dans le développement technique et industriel dont le but ultime serait la réduction du travail pour une humanité qui posséderait toujours plus. Ce désaccord aurait pu lui inspirer une dystopie comme le XXème siècle en a produit en nombre. Ce 'sentimental apaisé' a préféré la voie de l'utopie pour formuler son idéal de société.

Sa position est teintée d'anarchisme, dans la mesure où la plupart des institutions régulant la vie publique ont disparu. Le gouvernement des vies est l'affaire de tous, l'individuel et le collectif ayant partie liée sans

mérite particulier des citoyens ; la morale civique est spontanée, perçue comme une condition naturelle à l'existence dans un environnement serein. Dans son univers, plaisir, beauté et utilité ne sont pas incompatibles ; économie et écologie ne sont pas antinomiques, dans la mesure bien sûr où la dimension mercantile de l'économie a été supprimée.

C'est dans deux ouvrages de fiction que William Morris a choisi de présenter sa position de la manière la plus exhaustive. Dans l'un comme dans l'autre il se donne le rôle du narrateur, voyageur du temps, Persan alternativement sage et, le plus souvent, naïf. Son originalité réside dans le fait qu'il se projette, par le procédé courant du rêve, dans deux dimensions temporelles opposées. En 1886, tout d'abord, il se transporte dans le XIV^{ème} siècle dans un récit intitulé *A Dream of John Ball*. Au contraire, en 1890 il écrit *News from Nowhere or an epoch of rest*, dont les péripéties se situent au XXI^{ème} siècle. Le second texte est bien plus long et complet, mais dans l'un comme dans l'autre la démarche qui impose une lecture dialectique de l'histoire est fondamentale : William Morris aborde l'avenir en gardant pour ainsi dire un œil sur le rétroviseur. Sa position de narrateur pour les deux récits le place donc dans une situation de pivot, le point d'articulation étant le présent de la fin du XIX^{ème} siècle.

Dans *A Dream of John Ball*, le narrateur se réveille transporté au XIV^{ème} siècle ; il se trouve dans la vallée de la Tamise, décrite comme un Eden. Les descriptions des lieux sont sursaturées de termes décrivant les éléments décoratifs d'une bourgade médiévale. Dans le contexte, le gothique est perçu comme une architecture moderne, ce qui apporte de l'eau au moulin du médiévisme victorien. Dans ce cadre, il rencontre des habitants pris dans une agitation dont il ne devine pas tout de suite la raison. C'est en distinguant l'un d'entre eux dont l'influence semble plus grande qu'il comprend petit à petit à quel épisode particulier de l'histoire de l'Angleterre il se trouve confronté. Ce personnage historique, c'est John Ball, serf ordonné prêtre qui a mené une révolte de paysans contre la situation intolérable de servitude dans laquelle se trouvait la population rurale. Il a rejoint le mouvement plus large de Wat Tyler et après avoir

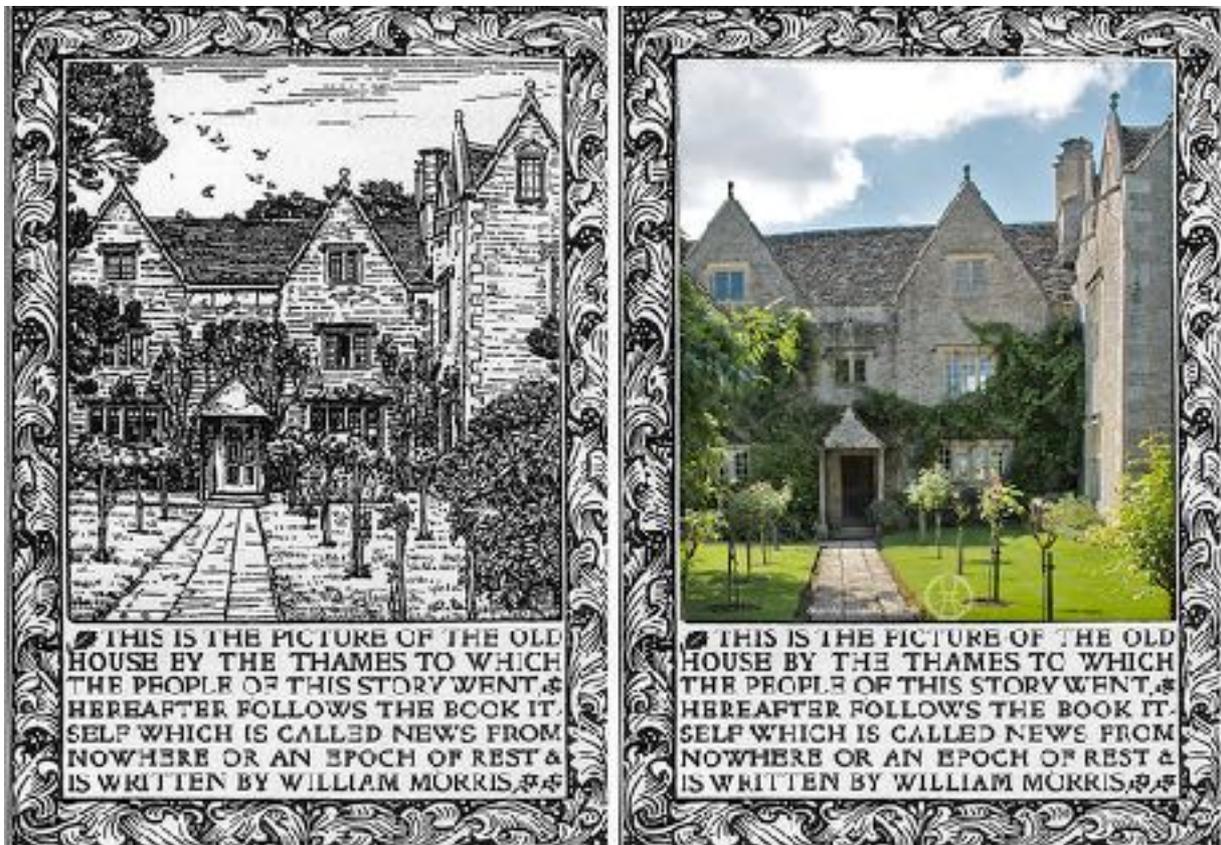
inquiété le pouvoir monarchique, le mouvement a été écrasé et John Ball exécuté.

Au moment du récit, John Ball est encore au début de sa marche et il formule ses espoirs en même temps que ses griefs. Le narrateur est, lui, dans une position intéressante dans la mesure où il assiste à un mouvement de révolte qu'en raison de ses convictions politiques il approuve, mais où aussi il a une connaissance de l'histoire que son interlocuteur ne possède évidemment pas. Avec énormément de précautions, car il ne peut guère révéler son invraisemblable identité, il introduit dans ses échanges avec John Ball des « intuitions » sur l'avenir. Celui-ci le considère comme un érudit, quasiment un prophète, un interprète de Dieu dont le devoir est de guider les hommes. A ce titre, il ne cherche pas à dissuader John Ball, car tout combat juste doit être livré, même s'il est voué à l'échec. C'est la dignité des esclaves. Mais la vision de l'histoire qui ressort de ce texte est désabusée : l'avenir du Moyen-Age est à terme le triomphe du capitalisme ; le progrès historique se ramène à l'échange d'une servitude par une autre, également impitoyable. Dans les paroles de séparation que John Ball adresse à son interlocuteur on peut lire un bilan prémonitoire : « tu as été pour moi un rêve, comme je l'ai été pour toi et nous nous sommes mutuellement encouragés et attristés, et les récits de l'ancien temps ainsi que l'attente des temps à venir auront sur les futures générations le même effet (...) Je ne suis pas sûr de devoir te souhaiter un rêve des temps futurs qui révélerait ce qui adviendra ». Traduit en termes de genre littéraire, ce qu'il craint c'est que tout rêve de l'avenir ne puisse être autre chose qu'une dystopie. William Morris en décidera autrement et optera plus positivement pour une utopie.



(ill.4) *News from Nowhere* est publié en épisodes entre juin et octobre dans *The Commonweal*, un journal de la Socialist League que Morris contribue à financer et où il joue un rôle éditorial essentiel. Au début du roman, le narrateur quitte à la fin d'une soirée d'hiver une réunion d'une cellule de la ligue socialiste ; sa description du parcours qui le ramène chez lui est un résumé désenchanté de l'état de la société urbaine, le voyage en métro en constituant un condensé accablant : « ...ce moyen de transport que la civilisation nous a contraints d'accepter comme une habitude (...) ce bain de vapeur d'une humanité pressée et frustrée, un wagon du métro ». Au matin, il se réveille à la belle saison. Sortant de sa maison au bord de la Tamise, il avise un passeur sur le fleuve dont l'aménité le surprend. Son décor familial lui paraît embelli, nettoyé des scories laissées par la civilisation mercantile et industrielle. Le passeur se propose d'être son guide pour un périple qui se composera d'abord d'un tour d'une partie de Londres puis d'une remontée en bateau sur la Tamise en direction d'Oxford. Pour la deuxième partie du voyage, une seconde barque manœuvrée par une jeune et belle femme se joindra au périple ; le narrateur passera dans cette embarcation. Le récit sera fait de rencontres et de dialogues au fil de cette équipée, mais de péripéties, aucune. Ce choix narratif s'explique par le fait que les péripéties dans la fiction sont ce qui sort de l'ordinaire et retient la curiosité du lecteur. Or ici, c'est précisément l'ordinaire qui compte dans la démonstration que nous présente Morris.

Le lieu où se passe le récit est annoncé dans le titre comme étant ‘nulle part’, autrement dit ‘u-topia’. Le genre littéraire annoncé ne fait pas de doute. Mais pour l’utopiste militant, l’espoir d’une possible réalisation de son idéal doit s’arrimer à une réalité identifiable. Ainsi le ‘nulle part’ est-il un ‘quelque part’ extrêmement circonscrit à Londres et quelques kilomètres sur la Tamise en amont de la capitale, un espace familier à tous les habitants du sud du pays. Kelmscott Manor, sa maison, sert de point de départ identifiable à son périple, comme le montre la page de titre de l’édition du livre qu’il a sorti sur ses propres presses (ill.5). La demeure et par implication l’esprit de celui qui l’habite sont la matrice dont va jaillir le monde purifié.



La période dans laquelle se déroule le récit est identifiée ; il s’agit du XXIème siècle, époque suffisamment éloignée pour rendre crédibles les changements radicaux subis par la société. L’ère nouvelle, qualifiée ‘d’époque de repos’ dans le sous-titre du livre, constitue ce qui pourrait être considéré comme un postmillénarisme laïc, avec comme date clé du basculement 1952 ; à cette date, des événements violents ont marqué la fin de l’ancien monde et l’avènement de cette ère nouvelle. L’expérience

du temps vécu dorénavant par les citoyens est celle d'un temps cyclique. Le passé n'est plus guère connu, par oui-dire plus que par expérience, que de quelques vieillards. Dans la stratégie du récit, leur témoignage est essentiel pour permettre au narrateur d'établir un parallèle entre le présent qu'il découvre et le passé d'où il vient ; grâce à ce procédé, la dialectique s'appuie non sur une confrontation classique de nature historique entre le passé et l'avenir, mais de façon plus efficace sur un contraste accablant entre deux présents. La sérénité des personnages résulte largement de leur affranchissement du temps historique, le seul rythme auquel ils soient soumis étant celui cyclique des saisons. Certes on vieillit et on meurt aussi dans cette utopie, mais les conditions d'environnement purifié font que l'on vieillit mieux et que la mort humaine s'inscrit dans le cycle accepté de la nature. On le voit donc, le temps mythique s'est substitué au temps historique.

Non soumise aux aléas délétères du temps socialisé, la nouvelle race apparaît à William Morris comme saine et régénérée ; bien qu'aucun ostracisme ne soit lié à leur remarque, les personnes qu'il rencontre au long de son aventure lui donnent bien plus que ses 56 ans, alors qu'une femme de 42 ans lui semble en avoir seulement 20. Cela tient à une harmonie reconstituée entre les êtres et l'ensemble des éléments qui constituent leur environnement, comme par exemple le note cette description des premières femmes qu'il rencontre : elles lui semblent « aussi parfaites que les jardins, l'architecture et les individus de sexe masculin » ; cette série de comparaisons pourrait sembler hétéroclite à une personne raisonnable du siècle de Morris, sauf à quelque poète rêveur pour qui un parfum peut être frais comme des chairs d'enfant et vert comme des prairies, mais elle révèle une aspiration à une harmonieuse correspondance entre des catégories du réel tenues soigneusement séparées par les sociétés utilitaristes.

Sans prétendre épuiser dans l'espace de cette communication l'analyse de l'utopie très minutieuse de Morris, je soulignerai, très arbitrairement cela s'entend, quelques aspects majeurs de son système qui nous éclairent sur les valeurs qui lui tenaient plus personnellement à cœur et qu'il souhaitait promouvoir. Je m'abstiendrai notamment de traiter de manière détaillée la dimension écologique essentielle de son utopie, qui a fait l'objet d'un

article publié par ailleurs (Michel Jouve 'L'Utopie écologique de William Morris' in *Utopia : mitos e formas*, acarte Fundação Calouste Gulbenkian, 1993).

Le schéma narratif emprunte à des structures traditionnelles de récits racontant des voyages métaphysiques ou simplement critiques. Prenons la situation de départ : le narrateur (William Morris sommes-nous en droit de présumer) rencontre un premier guide, un passeur sur la Tamise (profession dont il n'est pas difficile de déchiffrer la fonction symbolique) qui l'amène faire un tour de Londres. On gardera en mémoire les nombreux textes du XIX^{ème} siècle qui ont décrit cette ville comme la géhenne du monde moderne. Mais ce qu'il découvre, c'est une ville régénérée. C'est la *Divine Comédie* revisitée. Virgile est remplacé par un homme du commun, moins érudit mais aussi digne que son grand modèle littéraire. Comme nous l'avons déjà vu, dans la deuxième partie du périple le rôle de guide revient à Ellen, une jeune femme saine et attirante mais guère différente de ses congénères. Elle amènera son passager à découvrir les perfections de ce qui n'est pas loin de ressembler à un paradis terrestre retrouvé. Nul besoin d'attirer l'attention sur le parallèle à établir avec Béatrice révélant à Dante le Paradis. Mais ici, toute métaphysique est abolie. Enfer et Eden se situent ici-bas et le temps vécu se substitue au concept de vie éternelle. La leçon morale peut avoir des points communs avec celle du christianisme, mais la perspective de Morris est entièrement laïcisée et pourrait-on dire démocratisée. On peut également percevoir dans le schéma de *News from Nowhere* un écho distant d'un des grands textes de référence de la littérature anglaise avec la dualité du paradis perdu et du paradis retrouvé.

Un autre procédé littéraire fréquemment utilisé, notamment dans des ouvrages satiriques ou simplement critiques, est de confier le rôle de témoin à un naïf ou un étranger peu instruit des mœurs et de l'organisation du pays qu'il découvre. Bien qu'Anglais, le narrateur est tout aussi éberlué que le Persan de Montesquieu et il n'est pas sans rapport avec l'Ingénu de Voltaire. Mais c'est un ingénu inversé : dans un pays revenu dans une espèce d'âge d'or il débarque engoncé dans une gangue d'idées préconçues, de culture et de comportements qui mettent

en valeur non l'absurdité et la nocivité de la réalité qu'il découvre mais celle de son propre univers d'origine.

La première source d'incompréhension entre le narrateur et les gens qu'il rencontre est liée à l'argent. Dès qu'un service lui est rendu, il porte spontanément la main à sa poche pour manifester sa gratitude ; les pièces qu'il en sort sont curieusement corrodées et ses interlocuteurs ne reconnaissent pas ces objets bizarres et pas particulièrement esthétiques. La formule dans notre langue 'toute peine mérite salaire', louable dans le système économique auquel nous sommes soumis, n'a plus de sens. La révolution est aussi sémantique : « peine » n'est plus synonyme de « travail ». Le point de départ de tout a été l'abolition du capital, manifeste à travers la disparition de l'argent. Cette seule réforme a entraîné tous les changements sociaux, moraux, environnementaux et esthétiques dont il ne cesse d'admirer les effets bénéfiques. C'est l'Angleterre rendue à une sorte d'âge d'or. Dans beaucoup de cultures, l'âge d'or se réfère à une période qui a précédé l'histoire ; chez William Morris elle succède plutôt à l'histoire. Lorsqu'il commence à s'intégrer à ce nouvel environnement il résume son sentiment par ce constat : « Pour ainsi dire, c'était pour moi une véritable renaissance ». Ce n'est pas simplement une formule banale et un peu galvaudée. Cette expérience abolit pour ainsi dire ses 56 ans 'historiques' et fait de cette fin pour lui de l'histoire un véritable début de vie. Cette plongée dans l'avenir lui offre un présent vierge et, comme le monde qu'il découvre, hors durée.

Le débat ontologique 'être ou avoir' est réglé une fois pour toutes puisqu'un des deux termes est devenu dépourvu de pertinence. Le nouveau peuple se contente d'être, dans l'harmonie, l'égalité et la bienveillance, même si cette bienveillance peut parfois être taquine puisque les petites failles individuelles de caractère n'ont pas disparu et garantissent une diversité souhaitable des individus. Pour des raisons similaires, des concepts tels que 'vertu' et 'bonheur' n'ont plus guère de pertinence ; l'un comme l'autre résulte d'un effort ou d'une quête, louables dans l'univers d'avant, mais sans pertinence dans l'utopie, d'autant qu'ils requéraient un effort toujours renouvelé. Dorénavant, harmonie sociale et plénitude individuelle intègrent naturellement dans la globalité de l'être les valeurs et les émotions que recouvraient ces termes.

Cependant, ce qui singularise l'utopie de William Morris est la place qu'y tient l'esthétique. Les soixante-huit pages de récapitulation politique se concluent sur l'art, base essentielle selon l'auteur de la vie individuelle et collective. Son roman, pour commencer, est en lui-même un objet d'une beauté spécifique. Sa prose se refuse aux effets de langue somptueux, tels ceux par exemple que, poursuivant un but réformateur similaire, Carlyle emploiera pour exprimer son indignation sociale dans *Past and Present*. Outre le fait que ce type de style ne lui est pas naturel, on peut penser qu'en raison de ses théories esthétiques seule une forme sans effets rhétoriques pouvait rendre compte de la riche simplicité de la société qu'il décrit. Ce qui lui est naturel, cependant, c'est l'appréciation picturale qu'il porte sur le monde. Son écriture est une écriture de peintre. Le roman regorge de scènes et de paysages qui sont autant de tableaux. Pour ne citer qu'un exemple, la comparaison utilisée dans la description d'une jeune fille nous indique la nature de sa démarche littéraire : « the granddaughter moving about as beautiful as a picture » (nous ne sommes pas si loin du paradoxe de Wilde « la nature imite l'art »). Si quelques évocations peuvent être qualifiées de Whistlériennes ou impressionnistes, pour l'essentiel son style pictural est nettement inspiré de ses amis préraphaélites.

Pour ne pas multiplier les exemples je choisirai ce portrait de son guide Ellen : « En regardant par-dessus la haie basse je vis Ellen, se protégeant les yeux du soleil tandis qu'elle regardait vers le champ de foin, le vent léger agitant sa chevelure fauve, ses yeux comme des bijoux légers brillant sur son visage hâlé qui donnait l'impression que s'y attardait encore la chaleur du soleil » Nous sommes évidemment aux antipodes des critères frelatés des victimes de la mode, incarnées à l'époque de Morris par les femmes du monde au teint de craie (ill.6).



John Everett Millais

On reconnaît dans le portrait de cette jeune femme saine et somptueusement belle le goût manifesté par les peintres Rossetti ou Millais pour les couleurs sensuelles appliquées aux êtres comme au décor, notamment pour les chevelures rousses ou fauves. Juste un autre exemple par souci d'équilibre. Morris décrit un groupe de cantonniers en plein travail ; des paniers de victuailles agrémentent la scène et des jeunes femmes admirent l'efficacité du travail. Les travailleurs « étaient de beaux gars bien bâtis, comme on peut en voir par douzaines les beaux jours d'été ». Il est difficile de ne pas faire un rapprochement avec le tableau de Ford Madox Brown *Work* (ill.7). Simplement, dans la nouvelle société sans classes, les jeunes femmes remplacent les bourgeois qui, dans le tableau de Brown, observent le chantier.



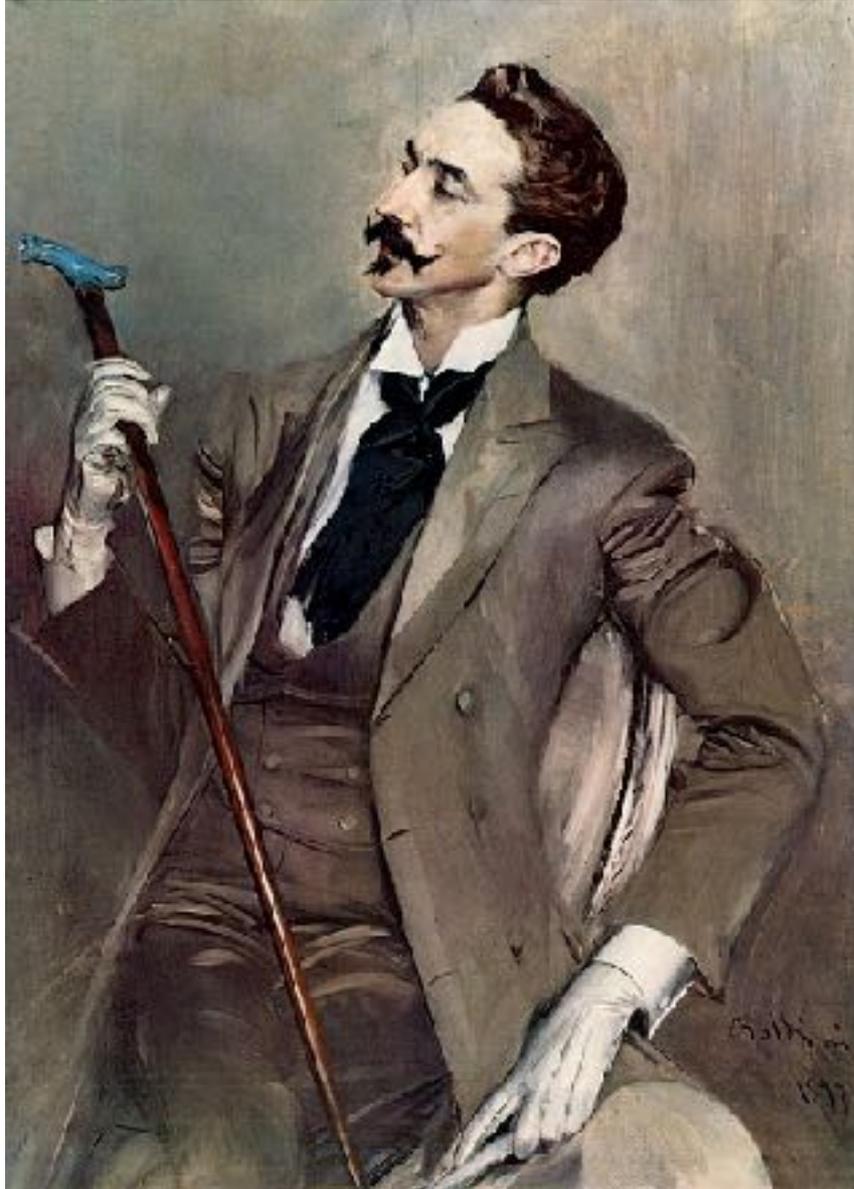
Ford Maddox Brown : *Work*

Ce qui est frappant dans ces deux exemples est l'absence de la laideur associée, chez nombre de peintres ou écrivains réalistes du XIXème siècle, à la représentation des classes laborieuses, dont les corps émaciés et les attitudes écrasées résultent de l'inhumanité du travail contraint.

Les spécimens d'humanité décrits par Morris ont une fonction métonymique. Eux, et par induction leur santé et leur beauté, démontrent que l'esthétique est un symptôme de l'état général de la société. Cela résulte en premier lieu évidemment d'une redéfinition du travail. Un des aspects modernes de la conscience écologique de Morris repose sur une dénonciation de l'incitation à la surconsommation, qui entraîne une surproduction, qui à son tour entraîne une pression sur les travailleurs forcés de fabriquer en série des produits de médiocre qualité. Cette aliénation fait du travail une malédiction qui établit un divorce entre l'ouvrier et ce qu'il produit. C'est une réévaluation de l'artisanat par rapport à la production industrielle ; ainsi l'auteur peut-il soutenir qu'il « y a un plaisir sensuel conscient dans le travail lui-même ; ce que je veux dire, c'est qu'il est fait par des artistes ». Le geste même du travail peut être empreint d'une plaisante élégance ; le narrateur admire comme un spectacle la grâce de jeunes femmes occupées à balayer la demeure où il a été accueilli. Ce ne sont plus des domestiques asservies à un travail peu

gratifiant mais les artistes d'un corps de balai, si je peux me permettre ce jeu de mots.

Dans son utopie, Morris ne présente que des citoyens employés à un travail qui leur convient, fabriquant des objets qui, quelle que soit leur modestie, possèdent en plus de leur fonction utilitaire une beauté ou une élégance propres. Ainsi en est-il des vêtements : alors qu'il a honte de la tenue qu'il porte, dont il dit qu'elle pourrait convenir à un épouvantail, Morris admire les habits dont toutes les personnes sont vêtues, simples dans la mesure où ils sont adaptés à leur usage, mais ornés avec un goût raffiné et qui « n'auraient pas déparé un tableau du XIV^{ème} siècle ». Cette élégance naturelle est le triomphe de l'être, au détriment du paraître résultant d'une socialisation pernicieuse dans les sociétés hiérarchisées de l'époque victorienne. Le principe fondateur est le principe d'harmonie et il revient à une jeune femme d'affirmer la légitimité de cette élégance qui échappe à tout jugement moral : « Quel mal y a-t-il à aimer que les vêtements qui recouvrent nos corps soient en harmonie avec la beauté de ces corps ». Ce sens du beau est aux antipodes de la coquetterie superficielle ; à ce titre, le dandysme qui continue de fleurir en Angleterre et ailleurs en Europe constitue un contre-exemple de l'élégance selon Morris (ill.8). Les termes de 'style' et pire de 'mode' dans son utopie intemporelle sont devenus des archaïsmes ; le concept de beauté n'est plus un consensus momentanée défini par quelques-uns mais un état commun auquel on ne pense pas plus qu'à nos autres fonctions vitales.



Boldini : Portrait de Robert de Montesquiou

Cette manière d'apprécier leurs corps sans honte, coquetterie ni fausse modestie résulte de la situation du monde, rendu à un état prélapsarien. Dans la bouche des personnes que rencontre Morris, cela équivaut au sentiment d'avoir regagné la pureté de l'enfance. Une remarque du vieux sage, interlocuteur et initiateur privilégié du narrateur, résume cette conscience : « c'est la part d'enfance en nous qui produit les œuvres d'imagination (...) réjouissons-nous d'avoir retrouvé notre jeunesse ». Ce à quoi nous incite Morris, en quelque sorte, est à revenir à l'enfance de l'art, dans tous les sens de l'expression.

Mais tous les rêves terrestres ont une fin ; alors qu'il sent sa substance progressivement se dissiper, il interprète le message qu'il croit lire dans le dernier regard mélancolique que lui adresse Ellen : « tu ne peux pas être un d'entre nous ; tu appartiens si entièrement au malheur du passé que tu finirais même par te lasser de notre bonheur ». Pour autant, elle l'incite à témoigner de ce que ses yeux ont vu et à être persuadé que « en dépit des maximes infaillibles de ton époque, le temps à venir réserve au monde une ère de tranquillité ». Bien conscient des limites concrètes de l'utopie, Morris accueille avec gratitude le conseil final qui résume et justifie le sens pragmatique de son action politique et artistique : « Continue, tant qu'il t'est donné de vivre, de t'efforcer, quelque douleur et pénibilité qu'il t'en coûte, de contribuer petit à petit à l'avènement du jour nouveau de fraternité, de repos et de bonheur ». Son espoir final est que ce qu'il vient de vivre soit considéré comme une vision, c'est-à-dire une anticipation structurée, plutôt que comme un rêve sans fondement logique.

Pour débiter la dernière série de considérations, il convient de rappeler la date de publication de *News from Nowhere*, 1890. C'est-à-dire seulement six ans avant sa mort. On ne peut donc guère considérer ce texte comme un manifeste qui orienterait sa vie. Le conseil qui lui est donné à la toute fin du livre, de « contribuer petit à petit à l'avènement du jour nouveau » m'inciterait plutôt donc à lire cet ouvrage comme une apologie justifiant à ses propres yeux aussi bien qu'à ceux de ses contemporains les choix de vie et d'action qu'il a faits depuis sa jeunesse. Faute de voir de son vivant l'avènement d'une ère nouvelle baignée d'une beauté universelle, l'esthétique de l'utopie, il fait le choix de promouvoir une utopie de l'esthétique à petits pas. Son action *hic et nunc* a contribué à faire du présent un laboratoire expérimental du futur, faisant de lui-même à la fois l'objet et l'acteur de cette expérimentation.

Quel meilleur objet pour mettre en œuvre ses principes que les maisons que l'on habite. Deux maisons ont marqué sa vie, l'une et l'autre aujourd'hui ouvertes à la visite. (ill.9)



Red House, tout d'abord, qu'il conçoit en collaboration avec Philip Webb, un architecte proche de lui, frappe les visiteurs éclairés par la continuité créée entre l'extérieur, inspiré des jardins médiévaux, et la décoration intérieure. Celle-ci résulte d'une collaboration avec d'autres amis peintres, notamment Rossetti et surtout Burne Jones (ill.10,11).



On trouve déjà dans les éléments décoratifs de base une prévalence des motifs organiques qu'il développera dans sa production commerciale de papiers peints et tissus pour orner les demeures de ses contemporains (ill.12).

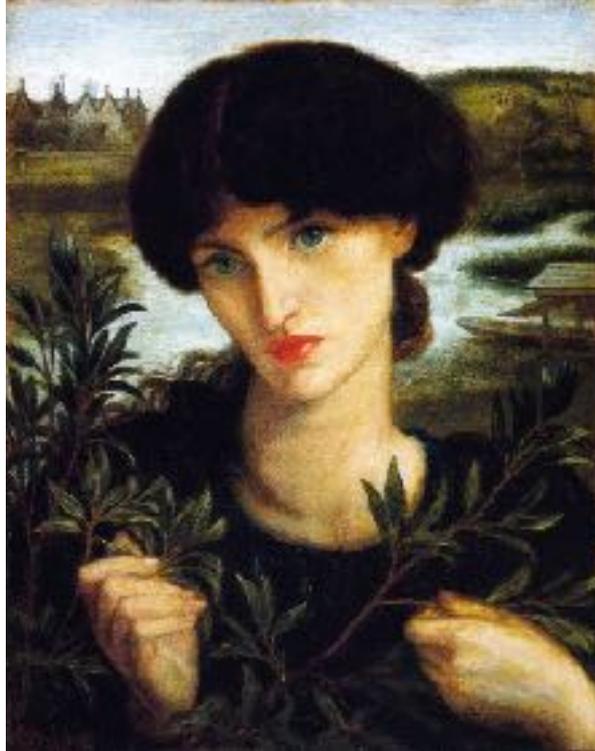


Quelques dates nous éclairent sur le rôle expérimental de la construction de Red House : la maison est achevée en 1860 et l'entreprise Morris, Marshall, Faulkner & C° est créée en 1861 ; elle deviendra Morris & C° en 1875 et son activité durera jusqu'en 1940. Il habitera Red House et la quittera au bout de cinq ans, trouvant les frais d'entretien trop lourds.



L'autre maison est Kelmscott Manor (ill.13). Située dans l'Oxfordshire, pas très loin de Londres, elle sera le lieu où Morris, basé à Londres pour ses activités professionnelles, viendra se ressourcer de 1871 à sa mort. Bâtie en 1570, il la décrit lors d'une conférence comme « une de ces maisons que nos ancêtres ont bâties en y mettant pour ainsi dire toute leur âme ». Etant elle-même une ornementation pour l'environnement

avec lequel elle est en accord, elle nécessite, pense-t-il, peu d'ornementation supplémentaire pour ne pas détruite cette harmonie. Ce principe esthétique est indirectement illustré par une œuvre de Rossetti, intitulée *Saule d'eau* (1871) (ill.14).



Rossetti : *Saule d'eau*

Il s'agit en fait d'un portrait très préraphaélite de Jane Morris dans le paysage entourant Kelmscott Manor, que l'on voit en arrière-plan. Le titre de l'œuvre est justifié seulement par les branches que tient le personnage ; celles-ci rappellent les motifs organiques qui caractérisent les productions commerciales de Morris. Ce qui est donné à voir est le lien d'interdépendance entre habitant, demeure, environnement naturel et motif décoratif. Un résumé en somme des principes morrissiens, et au passage un manifeste dissimulé pour définir l'ambition préraphaélite. Dans l'histoire des styles, on perçoit en quoi ces artistes contribuent à l'émergence du symbolisme fin de siècle en Europe.

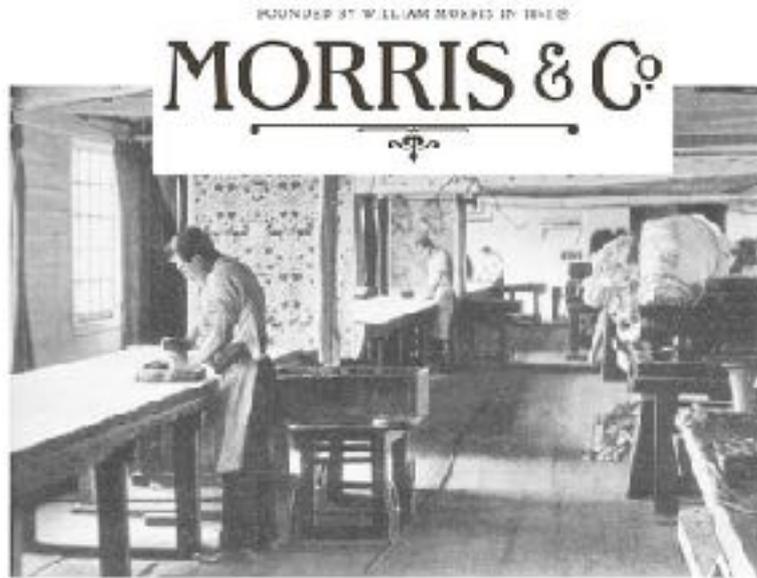
Parler de l'apport de Morris aux arts appliqués en Angleterre nécessiterait plus d'une conférence entière. La trace qu'il a laissée est considérable. Qu'il suffise de savoir qu'il est un des instigateurs majeurs de ce qui est connu comme l'*arts and crafts movement*, qui a révolutionné

style et pratique dans ce domaine. En outre, sa vie durant, il a été entouré d'amis artistes éminents qui ont pris une part active à la conception et la réalisation des œuvres sorties de ses ateliers (ill.15).



Burne Jones : Tapisserie *The Orchard*

Sa réussite éclatante est due au fait que, pour chacun des arts concernés, il ne s'est pas contenté de rêver des formes nouvelles ; il s'est confronté concrètement aux pratiques artisanales spécifiques et a conçu les formes et motifs qui ont marqué le style des produits issus des ateliers Morris & C°. (ill.16).



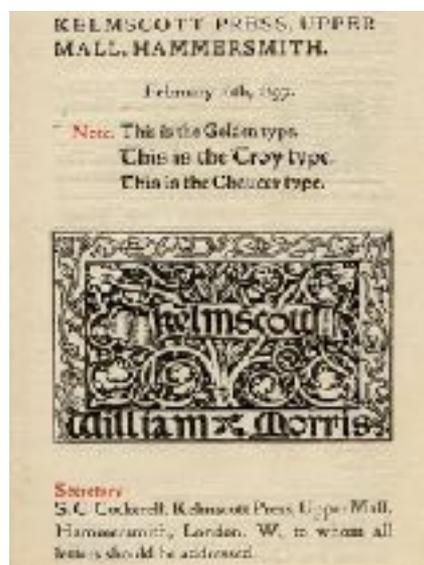
Comme cela est mis en application dans *News from Nowhere*, le mode de production est artisanal et touche une grande variété de domaines, entre autres la tapisserie, la broderie, le vitrail, le mobilier etc. (ill.17, 18, 19).



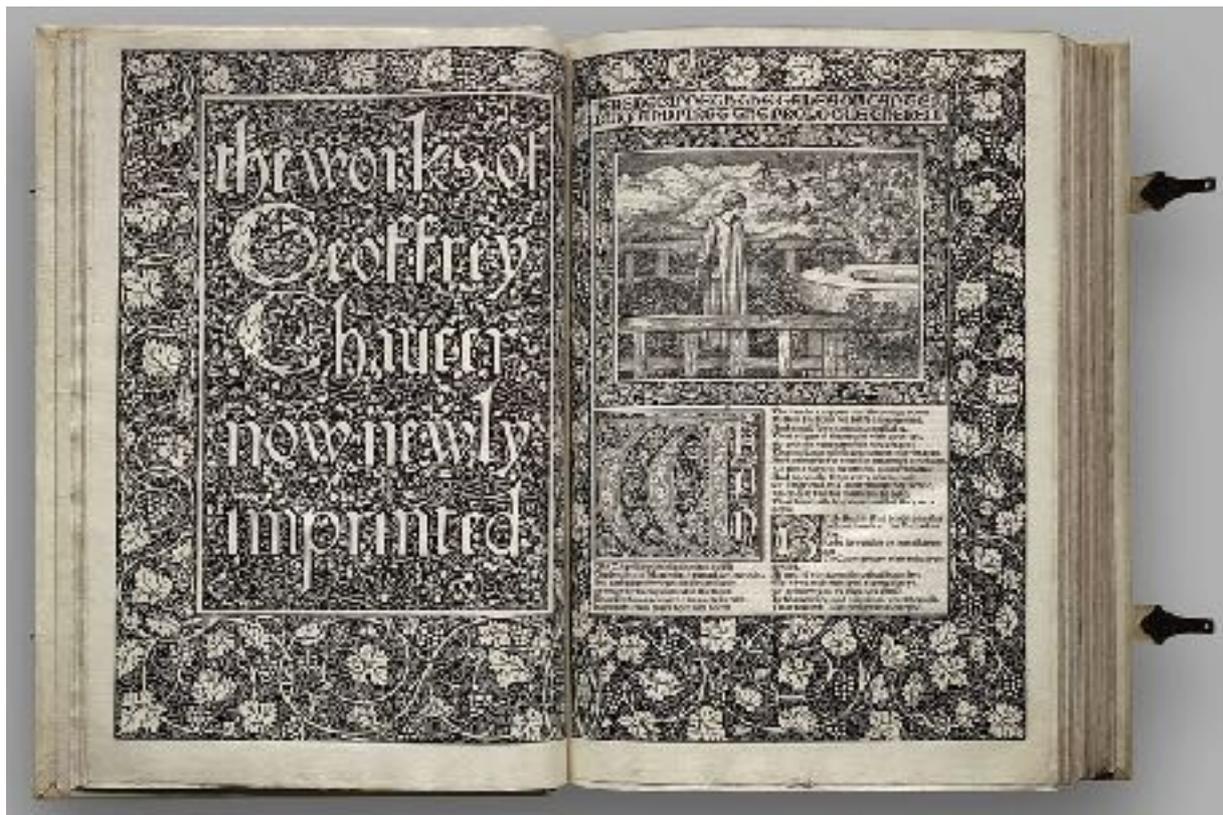
Malgré la disparition de la firme originelle, les papiers peints et les tissus qu'il a créés sont encore offerts à la vente en 2021, c'est-à-dire en gros la période où il situe son utopie (ill.20).



L'autre entreprise qu'il a créée, la Kelmscott Press, n'a pas connu la longévité de Morris & C^o, mais d'un point de vue bibliophile sa production a été remarquable. Son activité a débuté en 1891 et a cessé en 1898, deux ans après la mort de Morris. Soixante-six livres sont sortis de ses presses, chacun une merveille d'édition. De façon caractéristique, rien n'est laissé au hasard pour assurer au produit la beauté recherchée : papier à base de lin, typographie, caractères choisis avec soin, bordures dessinées par Morris lui-même (ill.21, 22).



Kelmscott Press : types de caractères proposés aux clients



Kelmscott Press : Œuvres de Chaucer

On peut voir dans la création de cette dernière entreprise un hommage rendu aux passions de sa vie ; le Moyen Age pour la beauté de l'ornementation et certains textes (son édition des textes de Chaucer a fait date) et l'artisanat d'art pour la réalisation.

Utopiste et socialiste, Morris l'était assurément, mais aussi homme d'action pragmatique à la façon britannique. A travers toute sa vie il a mis en application avec constance les principes qu'il a défendus avec passion. Il pouvait imaginer des lendemains qui chantent, mais il s'est convaincu, qu'en attendant, demain commence aujourd'hui.